

Obraz venkova v současné španělské próze:

Julio Llamazares, Luis Mateo Díez a José María

Merino

The image of the rural world in Spanish contemporary prose:

Julio Llamazares, Luis Mateo Díez and José María Merino

Doktorská disertační práce

Lenka Malinová

Školitel: Doc. Mgr. Daniel Nemrava, Ph.D.

Studijní obor: Románské literatury

Rok podání: 2016

Katedra romanistiky, Filozofická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem doktorskou disertační práci vypracovala samostatně a na základě literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

V Olomouci 24. 8. 2016

.....

Mgr. Lenka Malinová

Poděkování

Ráda bych poděkovala Doc. Mgr. Danielu Nemravovi, Ph.D za jeho laskavé vedení, Mgr. Petru Komendovi, Ph.D. za cenné postřehy k teoretické části. Z celého srdce děkuji také své rodině.

1 Obsah

1.	Předmluva	6
2.	Teoretický úvod	9
2.1	Paměť jako fenomén konstituující venkov	12
2.2	Mezi kulturou a přírodou: marginalizace	19
2.3	Narušení identity – subjekt, jenž ztrácí sebe sama	23
2.4	Pocity, smysly a tělesnost v zakoušení krajiny.....	30
2.5	Závěr.....	33
3	Julio Llamazares	34
3.1	Úvod: Role paměti v Llamazaresových dílech	36
3.2	Vlčí měsíc a Žlutý déšť: kolektivní paměť a krajina	37
3.2.1	Zapomnění – pád do entropie	44
3.3	Příroda v prostoru za hranic: animalizace.....	59
3.3.1	Percepce přírody v prostoru za hranic: tělesnost a smyslovost	66
3.4	Venkov jako součást individuální a rodinné paměti	73
3.5	Venkov kaleidoskopický – Různé způsoby, jak se dívat na vodu.....	80
3.6	Závěr	94
4	Luis Mateo Díez.....	97
4.1	Úvod - Klíč od Království celamského	99
4.2	Mytické světy: Celama a spřízněná království	100
4.2.1	Celama jako mytický časoprostor	106
4.3	Lidé snící krajinu: vypravěči a vyprávěcí postupy.....	118
4.3.1	Vypravěči a vyprávěné – hra zrcadel	118
4.3.2	Celama a její obyvatelé: typologie postav	132
4.4	Závěr	141
5	José María Merino	143
5.1	„Dekonstrukce“ obrazu venkova: <i>Román Andrése Choze</i>	145
5.2	Archeologie paměti: <i>Zlatý kotlík</i>	156
5.2.1	Místo svinuté v simultánním proudu času.....	157
5.2.2	Mýtus, paměť a oralita.....	160
5.2.3	Zanikající subjekt v interakci s kulturou a přírodou	165
5.2.4	Zánik venkova jako „muzealizace“ reality.....	168
5.3	<i>Dědic</i> – archeologie rodinné paměti.....	170
5.3.1	Rodinná historie jako labyrint	172
5.3.2	Nalezení vlastního hlasu – True Island.....	177
5.4	Závěr.....	181
6	Závěr.....	184
7	Použitá literatura	190
7.1	Primární literatura	190

7.2	Sekundární literatura.....	190
8	Anotation.....	198

1. Předmluva

V naší práci se budeme zabývat obrazem venkova tak, jak jej ve svém díle představili tři autoři z tzv. „leónského okruhu“: Julio Llamazares, Luis Mateo Díez a José María Merino. Zvolili jsme je, protože všichni tři pochází zhruba ze stejné generace a všichni reagují na sociologický fenomén, který dominoval španělskému venkovu během 60. a 70. let: na masový exodus obyvatel do měst, jehož výsledkem bylo naprosté vyliďnění rozsáhlých rurálních oblastí.

Všichni tři tento fenomén, jenž znamenal nezvratitelnou ztrátu staleté kultury a tradice, zažili jako děti a mají s ním tedy přímou zkušenost, která se různým způsobem odráží v jejich tvorbě. Všichni také pocházejí ze stejného regionu, z provincie León na severu Španělska. Kromě toho je spojuje přátelství a společné aktivity¹, až do té míry, že byli nejednou označeni za „Leónskou skupinu“², ačkoli obecně se dnes od tohoto termínu upouští a ani oni sami mu nejsou příliš nakloněni. Jak ovšem uvidíme, ačkoli je rodný kraj silně inspiruje, ne vždy svá díla situovali právě sem. Základní podmínkou pro náš výběr tak je obecnější kritérium, totiž, aby se studovaná díla odehrávala na venkově či se nějakým způsobem k venkovu vztahovala³.

Julio Llamazares zasadil na venkov tolik svých románů, až si vysloužil přídomek „rurální autor“. Ve svých dílech představuje široké spektrum různých témat a přístupů, spojených s venkovem, a proto se mu budeme věnovat nejdříve.

Luis Mateo Díez se Leónu věnuje zcela soustavně, ať už v poezii či v próze. Nenajdeme u něj dílo, jež by se nějak netýkalo jeho rodného kraje. Proto jsme pro studium jeho tvorby sáhli po trilogii *Celamské království* (*El reino de Celama*). Domníváme se, že –

¹ José María Merino spolu s Luisem Mateem Díezem a dalšími uspořádali v Leónu sérii autorských čtení, jíž chtěli znovu obnovit tradici „přástek“. Všichni tři se objevují ve filmu *El filandón*, který v roce 1985 natočil na základě jejich povídek Chema Sarmiento.

² Viz např. Alonso, Santos. *Literatura leonesa actual: estudios y antología de 17 escritores*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986 či Brizuela, Manbel. „Las fabulaciones de nuestra realidad. Apuntes para una poética del grupo leonés de J. P. Aparicio, L. M. Díez y J. M. Merino“. *Olivar*. 4 (4), 2003, 1–9.

³ Proto není součástí našeho výběru Juan Pedro Aparicio, který se ve své tvorbě věnuje spíše tematice provinčního městečka.

s určitou licencí – můžeme říci, že tento románový triptych zastupuje *pars pro toto* celé jeho rozsáhlé dílo. Kromě toho jsme chtěli zachovat jednotu žánrů (román).

Na třetím místě se budeme věnovat tvorbě Josého Marií Merina. V jeho případě bylo nejobtížnější zvolit konkrétní díla, protože jeho tvorba je – na rozdíl od Luise Matea Díeze – velmi různorodá co do žánru i stylu. Kritéria výběru podrobně popisujeme v oddíle věnovaném tomuto autorovi.

V okamžiku, kdy jsme naši práci začali psát, neexistoval český překlad jediné z námi studovaných knih, až na román *Žlutý déšť* Julia Llamazarese, který vyšel v nakladatelství Dybbuk v roce 2012. S jeho Machejovou verzí ovšem v mnohém nesouhlasíme, proto v naší práci bezesbytku platí, že všechny překlady jsou naše vlastní. U ukázek z primární literatury vždy uvádíme v poznámce pod čarou i originál⁴.

⁴ Není –li u citace uvedeno stránkování, jde buď o materiál z internetu, nebo o elektronickou knihu, která stránkování nemá.

2. Teoretický úvod

Na začátku našeho uvažování o venkovském světě si nutně musíme vyjasnit, co pro nás pojem „venkov“ znamená. Mluvit o „venkovu“ jako o samozřejmé, koherentní kategorii je téměř nemožné. Je zřejmé, že „venkov“ odkazuje k mnoha různým denotátům, svázaným s různými historickými epochami, lišícím se podle kultur, států či krajín apod. Znak sám je (v češtině) unikavý už ze své podstaty, odvozený od slova venku, mimo, vně (rozuměj města). Venkov je to, co není město – jakožto koncept vznikl druhotně, „vynalezen“ obyvateli měst z nutnosti označit to, co se nalézá mimo hradby.

I definice „venkova“, kterou nabízí *Slovník spisovného jazyka českého*, je v podstatě negativní, říká totiž, že venkov je „místo, krajina mimo větší město; venek“. Zdá se tedy, že nejkratší cesta k podstatě venkova vede ulicemi města. Položíme si otázku, jaké fenomény a kvality utvářejí město a v jakém vztahu k nim pak vystupuje venkov.

Nesmíme přitom ztratit ze zřetele, že „venkov“ ze své podstaty není ucelená entita, jako je třeba pohoří nebo les, vzpírá se objektivizaci. „Venkov“ se rodí ze vztahu člověka k určitému typu prostředí, z pohledu obyvatele města mimo urbánní prostor. Při pátrání po podstatě „venkova“ je role člověka klíčová, byť může být jeho úloha velmi nenápadná, a lze ji tudíž snadno přehlédnout. „Venkov“ je založen na lidské zkušenosti s určitým typem prostředí či krajiny, zastřešuje určitý typ vztahování se ke světu a orientace v něm.

Vyjděme z toho, že „venkov“ chápeme jako prostředí vytvořené, obývané a ovlivňované člověkem: struktura „venkovské“ krajiny je tvořena na prostorové bázi sítě lidských sídel vetkané do okolní krajiny, jež je sice člověkem silně ovlivněná, přesto však není bezesbytku jeho dílem. U základů pojmu „venkov“ tedy stojí interakce mezi člověkem a přírodou. Venkov je spoluutvářen přírodou v nejobecnějším slova smyslu, přírodou, chápanou jako „souhrn skutečností, které nevznikly úmyslnou činností lidskou“ a z krajinného hlediska potom jako „volná krajina mimo lidská sídliště s rostlinstvem a živočištvem“ (obě citace viz *Slovník spisovného jazyka českého*). Přítomnost přírodních fenoménů bude tedy pro naši představu „venkova“ naprosto zásadní. „Venkov“ existuje jako korelát „lidského“ a „přírodního“.

Hovoříme-li tedy o zkušenosti „venkova“ (a neplatí to jen pro estetickou či estetizovanou zkušenost, která bude ohniskem našeho zájmu), hovoříme vždy o dvou navzájem závislých dimenzích, které v rámci „venkova“ nemohou existovat samostatně. Nebo ještě lépe, v opačném gardu: můžeme konstatovat, že právě z percepce prostředí, které je korelátém „lidského“ a „přírodního“, v němž obě složky zaujímají symetrickou, stejně výraznou roli, se rodí koncept „venkova“. Ona symetričnost obou složek je naprosto klíčová: městský prostor je charakteristický tím, že „lidské“, kulturní naprosto převládá nad „přírodním“, v prostoru přírodním to bude zjevně zcela naopak.

Mějme přitom na paměti, že doposud jsme hovořili o „venkovu“ na nejobecnější rovině, nikoli o reflexi venkova prostřednictvím literatury. V literárním díle se vztah mezi „lidským“ a „přírodním“ komplikuje, „venkov“ zde totiž nevystupuje v obecné rovině, ale jako „konkrétní venkov“ zakotvený v určitém fikčním světě. I v takovém případě sice symetrie lidské/přírodní nadále zůstává základní podmínkou toho, abychom mohli mluvit o „venkovském“ textu, v daném díle se ovšem může jevit zdánlivě narušená posunutím k tomu či onomu pólu (viz např. sociálně zaměřené romány o venkově, v nichž bývá přírodní složka často upozaděna). Stále ovšem platí, že to, co nám umožňuje charakterizovat určitý text jako „venkovský“, „spjatý s venkovem“, „odehrávající se na venkově“ apod. je přítomnost korelátu „lidské“ („kulturní“)/„přírodní“ v pozadí a zároveň přítomnost vnímatele, jenž se k tomuto korelátu vztahuje.

Je zřejmé, že náš přístup je veden spíše v rovině kulturně-antropologické než čistě literárněvědné. Domníváme se, že tento pohled umožňuje lépe postihnout fenomény, které se v studovaných textech vyskytují. Na následujících stránkách představíme jednotlivé pojmy, s nimiž budeme pracovat v souvislosti s výše nastíněnou dichotomií kultura/příroda. Fenomény, jež se podílí na konstituci „kulturní“ složky venkova, jsou paměť a sociální vazby.

2.1 Paměť jako fenomén konstituující venkov

Jedním z klíčových pojmů, které se opakovaně vyskytují v textech všech studovaných autorů, je **paměť**. „Vždy jsem se domníval, že vypravěčova paměť je zásobník, jenž nejlépe uchovává literární prvky jeho zkušenosti [...] a zachraňuje to nejvýznamnější, co jsme zažili a co si pamatujeme, a vyživuje tak fabulaci“ (Díez 2001, 23), hovoří o úloze paměti ve své tvorbě Luis Mateo Díez.

Proč je téma paměti pro naše autory tak podstatné? Všichni tři ještě stihli jako děti zažít tradiční španělský venkovský svět (před velkým exodem do měst v druhé polovině století 20. století) a vycházejí tedy z osobních vzpomínek na svět, který už v dnešní době v podstatě neexistuje.⁵ Ani v jenom případě ovšem nezůstává pouze u osobní, individuální paměti – autoři se neomezují na pouhou autobiografii ani neusilují o realistické zpodobnění venkovského světa.⁶ José María Merino o své knize *Povídky z tajného království* (*Cuentos del reino secreto*, 2007) říká: [V knize] znovu utvářím určitá leonská zákoutí, venkovská i městská, spojená s mým dětstvím a dospíváním, přičemž mým záměrem je zasadit do nich fantastické příběhy“ (Merino 2007, 10). Přímá zkušenost je jakýmsi podhoubím, základem, na němž autoři staví své fikční světy – u všech třech budeme pozorovat zvláštní napětí mezi reálně existující krajinou, již využívají jako dějiště svých příběhů, amytickými světy, které v ní budují.

Pokud tedy v našem případě nejde pouze o memoárovou literaturu založenou na osobních zážitcích, bude nutné rozlišit i další typy paměti, s nimiž naši autoři pracují. Pro tyto

⁵ Nejsilněji jsou autobiografické rysy přítomny v románu *Scény z němého filmu* Julia Llamazarese.

⁶ José María Merino i Julio Llamazares napsali mimo literárních textů, jež tím či oním způsobem vycházejí z osobních vzpomínek, i knihy, jež nejsou čistou fikcí: první je spolu s Juanem Pedrem Apariciem spoluautorem poetizovaného cestopisu *Cesty řeky Esly* (*Caminos del río Esla*, 1980); Julio Llamazares přispěl ke stejnému žánru hned několika tituly: *Řeka zapomnění* (*El río del olvido*, 1990), *Trás-os-montes* (*Trás-os-montes*, 1998), *Zápisky o Dueru* (*Cuaderno del Duero*, 1999), *Kamenné růže* (*Las rosas de piedra*, 2008) a *Atlas imaginárního Španělska* (*Atlas de la España imaginaria*, 2015). Luis Mateo Díez vydal autobiografii *Modrý poklid aneb smrt mých milovaných* (*Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*, 2010).

účely si „vypůjčíme“ klasifikaci, již navrhuje ve svém díle *Antropologie paměti*⁷ z roku 1996 francouzský antropolog Joël Candau. Hovoří zde o různých, navzájem provázaných podobách paměti v závislosti na tom, jaký je její obsah: rozlišuje paměť individuální, rodinnou, rodovou a konečně kolektivní (Candau 2006, 56–67).

Candau upozorňuje na to, že čistě individuální paměť vlastně neexistuje, protože se vždy nutně musí prolínat s pamětí ostatních lidí (společensví): „V každém případě, myšlení a paměť se utvářejí v těsném spojení s přítomností druhého (skupiny či jednotlivce)“ (Candau 2006, 15). Individuální paměť je tak přímo provázána s pamětí zahrnující okruh našich nejbližších a také ve vertikálním směru několik bezprostředních generací našich předků. Rodinná paměť má blízko k paměti individuální: at' už jsou vzpomínky na ostatní členy rodiny plodem osobní zkušenosti, nebo se k jedinci dostaly zprostředkovaně vyprávěním – vždy platí, že jsou zakotveny v každodenním životě.

Tento typ paměti byl obzvláště důležitý na vesnici, kde se minulost nestrukturuje na základě historických událostí. Candau k tomu uvádí, že „[...] rodová či rodinná paměť se podílí na strukturování domácího času, a v jistých rurálních a exotických společnostech dokonce času kolektivního, jenž se utváří nikoli na základě historických událostí, nýbrž na základě vzpomínek na silné okamžiky rodinné historie (narození, uzavření spojení, úmrtí, koupě polí či domu atd.)“ (Candau 2006, 39). Rodinná a rodová paměť se bezprostředně podílí na budování našeho světa, a tudíž naší identity (Candau 2006, 53) – velmi přesně to vyjadřuje José María Merino v úvodu svého románu *Dědic (El heredero, 2003)*, jehož hlavní hrdina rekonstruuje vlastní identitu tím, že vyplňuje bílá místa na mapě rodinné historie⁸: „Ač třeba neuplynulo ani moc času, první předci, na které se v každé rodině vzpomíná, první lidé, o nichž se dá něco vyprávět, jsou ti, kteří na domácí scénu poprvé uvedli dějiny světa; s nimi se rodí i jeviště,

7 Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires, Nueva Visión 2006.

8 Metodologická poznámka: Všechny překlady jsou autorčiny, není-li uvedeno jinak. U beletristických textů uvádíme v poznámce pod čarou i znění originálu.

dokonce i nábytek a běžné věci, obraz chodby a držáku na deštníky, mořeplavby mezi balkónem a verandou, povrchy a vůně, jež neomylně odkazují k určitým věcem [...]“⁹ (Merino 2004, 9).

Dědic není jediný román, jenž se výlučně věnuje tématu rodinné paměti: pracuje s ním také Julio Llamazares ve své poslední knize *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015), budovaném jako mnohohlasé svědectví různých členů rodiny, jež při pietním aktu jeden po druhém v myšlenkách vzpomínají na zakladatele rodu, jakéhosi „posledního mohykána“ tradičního venkovského světa, a na základě svého vztahu k němu si uvědomují, kdo vlastně jsou a kde jsou jejich kořeny.

Individuální, rodinná a rodová paměť se prolínají a v konečném důsledku se podílí na paměti celého společenství, tedy paměti kolektivní. Candau upozorňuje na to, že ani autor tohoto pojmu, francouzský sociolog Maurice Halbwachs, ani jeho žáci a následovníci nebyli s to jasně definovat, co se pod tímto termínem skrývá (Candau 2006, 66). Přejímá definici Rogera Bastideho, pro nějž je kolektivní paměť „systémem provázaných individuálních pamětí.“ Tuto myšlenku pak dále rozvíjí, když tvrdí, že „[...] individuální paměť potřebuje ozvěnu paměti ostatních lidí [...]“ (Candau 2006, 66–67), jinak řečeno, že většina našich vzpomínek má i jiné aktéry, než nás samotné, a jejich svědectví je pro relevanci určité vzpomínky klíčové. „Z tohoto úhlu pohledu má individuální paměť vždy kolektivní rozměr“ (Candau 2006, 67), dodává. Všimá si také toho, že není snadné rekonstruovat obsah této sdílené paměti: je však zřejmé, že jej tvoří společně sdílené konstrukty jako příběhy, mýty, legendy, víra a náboženství (Candau 2006, 63). Provázanost individuální a kolektivní paměti je důvodem, proč i ztráta druhé ze jmenovaných vede k narušení identity jedince. Tuto

⁹ Por cercanos que estén en el tiempo, los primeros antepasados que se recuerdan en cada familia, los primeros de los que hay algo que contar, son los que estrenan en lo doméstico la historia del mundo, con ellos nacen también los escenarios y hasta los muebles y los cacharros de la costumbre, la idea de pasillo y paraguero, las singladuras entre el balcón y la galería, el tacto y el aroma identificador de ciertos objetos [...].

skutečnost naši autoři bolestně vnímají a můžeme říci, že je společným jmenovatelem všech zkoumaných děl.

Jednoznačným důvodem, proč se zánikem venkova zaniká i jeho paměť, je skutečnost, že vzpomínky, legendy a pověsti se zde předávaly ústně, vyprávěním, nikoli písemnou formou. Převažující **orální charakter** paměti v tradičních společnostech potvrzuje mnoho odborníků.¹⁰ My si nad texty položíme v souvislosti se vztahem písemné a orální paměti několik otázek. Zaprvé, reflektují vůbec autoři nějakým způsobem orální charakter venkovské společnosti? Odkazují ve svých textech tematicky na tradiční žánry orality, jako je příběhy pověst, legenda či mýtus?¹¹

Obecně lze předznamenat, že mnoho textů, jimiž se budeme zabývat, tematizuje **moc slova** a vyprávění, víru bytostně spojenou s oralitou. Tento jev má co do činění se způsobem, jakým příslušníci orálních kultur zakoušejí jazyk nikoli jako odtržený od bezprostřední reality, ale jako fenomén bezprostřední s ní svázaný, jenž realitu svým způsobem spoluutváří.¹² Tato víra byla široce rozšířená ještě na prahu novověku. Tzvetan Todorov ve své dnes již klasické studii *Dobytí Ameriky: problém druhého* (*La Conquête de l'Amérique: La Question de l'autre*, 1982; česky 1996) připomíná Kolumbovu „pojmenovací horečku; bytostnou potřebu vztahovat se k nově objevené realitě prostřednictvím vlastních jmen: Kolumbovu pozornost tedy poutá v lidské komunikaci ta oblast jazyka, která slouží alespoň primárně k přímému označování přírody.“ (Todorov 1996, 39). Důležitost slova a vyprávění tematizuje např. Julio Llamazares v knize *Vlčí měsíc* (*Luna de lobos*, 1988) či Luis Mateo Díez v románu *Rozvaliny nebe. Úmrtí oznámení* (*La ruinas del cielo. Un obituario*, 1999) či José María Merino v knize *Zlatý kotlík* (*El caldero de oro*, 1981).

¹⁰ Např. Goody 1968; Parry 1971; Scholes – Kellog 2002; Ong 2006; Le Goff 2007; Abram 2013.

¹¹ Ke kategorizaci žánrů lidové slovesnosti např. González Sáenz 1994-1995; Propp 1999; Aarne – Thomson – Uther 2004.

¹² Viz Abram 2013, 97–118.

Otázku, zda zkoumaní autoři reflektují orální kulturu pouze na tematické rovině, je třeba doplnit i pátráním po tom, zda ji nechávají nějakým způsobem prorůstat i do roviny formální. U většiny sledovaných textů lze říci, že se autoři drží prvního principu, tedy že způsob, jakým budují své vyprávění, je zcela poplatný písemnému vyjadřování. V několika případech se ovšem pustili alespoň náznakem i do formálního experimentu, jehož cílem je reminiscence orálního vyprávění v psaném textu.

Nejpodrobněji se věnuje formálním a konceptuálním aspektům orálního myšlení a jazyka americký literární historik a teoretik Walter J. Ong ve své knize *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982, česky *Technologizace slova*, 2006). Vyjmenovává několik navzájem provázaných aspektů, jež jsou typické pro orální myšlení.¹³ Je třeba předeslat, že žádný ze zvolených autorů nezašel v inspiraci orální kulturou natolik daleko, aby se jeho knihy daly považovat za formální experiment ve stylu *Vyprávěče* Maria Vargase Llosy.¹⁴ Ongův výčet nám

¹³ Orální kultura má podle Onga tyto základní charakteristiky, jeho vlastními slovy „psychodynamické vlastnosti“ (Ong 2006, 41–91):

- a) je založená na mnemotechnizaci (vyprávěč používá ustálená spojení, jež mu umožňují vybavit si a náležitě propojit obsah vyprávění – patří sem například formule známé z pohádek jako „Byl jednou jeden...“; „Žili, byli...“ apod., pozn. LM)
- b) je aditivní, spíše než subordinační. Vyprávění je tvořeno kopulativně řazenými větami, tedy na základě koordinace (Ong přímo upozorňuje na typické využití spojky „a“).
- c) je agregativní, spíše než analytická: Ong si všímá existence ustálených epitetických spojení jako „krásná princezna“ nebo „statný dub“.
- d) je redundantní: pro Onga představuje tendence k opakování nutnost – pomáhá přenosu informace, kterou by nepozorný posluchač mohl snadno přeslechnout.
- e) je konzervativní: orální tradice není příliš nakloněna novinkám v tematické či formální rovině.
- f) je blízká lidskému životnímu prostředí: orální přenos je mnohem více zakotvený v konkrétní situaci a vyžaduje bezprostřední interakci.
- g) je antagonisticky zabarvená: děj je často budován na základě konfliktu a kontrastivních situací.
- h) je participativní: zatímco písemné vyjadřování umožňuje objektivní distanci od vyprávění i čtenáře, orální vyprávěč je v přímém kontaktu s publikem.
- i) je homeostatická: kultura založená na oralitě se „zbavuje“ slov a konceptů, jež z nějakého důvodu zastaraly a ztratily ukotvení v každodenní žité skutečnosti.
- j) je situační spíše než analytická: tento bod se prolíná s bodem f).

¹⁴ Vargas Llosa, Mario. *Vyprávěč*. Praha: Mladá Fronta 2003.

přesto bude užitečný: všichni tři autoři totiž občas využívají některé ze zmíněných prvků ve snaze evokovat orální charakter vyprávění a dodat tím vypravěči nejen na živosti a plasticitě, ale zejména na autentičnosti: jeho ukotvením v konkrétní žité situaci vytvoří iluzi bezprostřední ústní promluvy, tolik typické pro svět venkova. Znovu opakujeme, že v jednotlivých textech jde pouze o ozvuky orálního umění; texty samy jsou plně ukotveny v kultuře písemné.

Tato skutečnost silně ovlivňuje způsob, na jakém funguje paměť a komunikace. Pro písemnou kulturu je ve vztahu k paměti typická nedůvěra k tomu, co nebylo zapsáno. Jacques Le Goff ve své knize *Paměť a dějiny* (Histoire et mémoire, 1988, česky 2007) uvádí, že zrod kultur založených na písmu přichází se vznikem prvních státních zřízení a konkrétněji městských společností. Městská společnost, se svými archivy, muzei a památníky dodnes protežuje písemnou paměť (Le Goff 2007, 94–103). To, co není nějakým způsobem zaznamenáno, jako by bylo odsouzeno k zapomnění, k zániku. Tím, že je kultura venkova vzhledem k městské společnosti marginální, mimo její zájem, zachovalo se zde přenášení paměti na orálním základě a odchod lidí, jež byli jejími nositeli, znamená její definitivní konec.¹⁵

Skutečnost, že autoři ve vyprávění určitým způsobem evokují ústně tradovanou paměť, a zároveň vyjadřují přesvědčení, že kultura založená na takto přenášené paměti je náchylná k amnézii, nás dovádí k následující otázce: jakým způsobem pracují s tématem zapomnění, ztráty paměti či její naprosté absence?¹⁶

Ztráta paměti, zapomnění, záměrné zamlčování vzpomínek, tedy jakýsi dobrovolná amnézie, ale také *ne-paměť* jsou ve zkoumaných textech stejně důležitým tématem jako paměť samotná. Všichni tři autoři upozorňují – každý svým způsobem - na to, že s koncem tradičního venkova přišla španělská vysoce urbanizovaná společnost o část svých kořenů, že

¹⁵ Další významný badatel na tomto poli, Pierre Nora, připomíná „nenapravitelnou devastaci, kterou byl zánik venkovského rolnického světa, oné pospolitosti paměti“ (Nora 2010, 41).

¹⁶ Ztráta paměti předpokládá narušení kontinuity. Chceme-li ovšem pojmout venkovský svět ve vztahu ke světu městskému, zde žádná návaznost, jež by mohla být přetržena, není. V tomto případě lépe hovořit o absenci paměti, ne-paměti.

byla narušena kontinuita venkova, trvající po staletí.¹⁷ Ztráta kolektivní paměti v určitém společenství nutně vede k narušení identity jedince, protože kolektivní paměť spolu s osobními vzpomínkami a pamětí rodu tuto identitu spoluutváří. V textech, jimiž se budeme zabývat, se narušení identity na základě osobní i kolektivní amnézie objevuje velmi často. Jakým způsobem jej naši autoři reflektují v literárních textech? Domníváme se, že především prostřednictvím *kategorie vypravěče*.

Je až překvapivé, že vypravěč téměř všech textů, jimiž se budeme zabývat, nějakým způsobem explicitně zpochybňuje vlastní spolehlivost. Děje se tak různými způsoby: například tím, že zvýrazňuje snový, delirický charakter svých vzpomínek (Celamská trilogie Luise Matea Díeze, *Žlutý déšť* Julia Llamazarese); odhaluje mezery ve vlastní paměti (*Dědic* José Maríi Merina) či je román koncipován jako multi-perspektivní (*Zlatý kotlík* José Maríi Merina, *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* Julia Llamazarese).

Lze tedy říci, že ztráta paměti je v textech artikulována prostřednictvím nespolehlivého vypravěče? Tomáš Kubíček ve své práci *Vypravěč* koriguje některé zavedené představy o nespolehlivosti vypravěče. Upozorňuje, že vypravěč, jenž explicitně zpochybňuje vlastní vyprávění, „spolehlivě označuje svoji nespolehlivost. I nespolehliví ich-formoví vypravěči tedy musí být v jistém smyslu spolehlivými“ (Kubíček 2007, 130). Kubíček pro takový typ vypravěče navrhuje termín „částečně spolehlivý“, protože nespolehlivému vypravěči musíme nejprve dokázat záměr čtenáři něco zatajit či ho uvést v omyl (Kubíček 2007, 132). V našem případě skutečně jde o „částečně spolehlivé“ vypravěče, protože oběťmi jejich amnézie není čtenář, ale oni sami. Přesto máme ke Kubíčkově termínu jednu výhradu – pojem „spolehlivost“, byť doplněný přívlastkem „částečná“, odkazuje k pozitivní vlastnosti, v našem případě však za znejist'ujícími výroky na vlastní adresu stojí snaha upozornit na to, že ich-

¹⁷ Podle výroční zprávy nadace Fundación BBVA žilo ve Španělsku v roce 2009 76,3% populace v sídlech nad deset tisíc obyvatel. V roce 1900 to bylo pouhých 32,4%. Dostupné on-line http://www.fbbva.es/TLFU/dat/cuadernos_FBBVA_51espana_web.pdf [Citováno, 20-10-2014].

formový vypravěč je součástí příběhu, který ztrácí pevné kontury; že materiál, jenž tvoří jeho vyprávění, mu uniká mezi prsty: zapomíná na vlastní minulost, je si vědom přetržené kontinuity rodinné i kolektivní paměti. Zkrátka řečeno, uvědomuje si bolestně vlastní nespolehlivost, vlastní neschopnost vyprávět příběh „věrně“. Tato negativita je naprosto zřejmá, proto Kubíčkův pojem lehce modifikujeme a v naší práci budeme hovořit o „částečně nespolehlivém“ vypravěči.

Napětí mezi tím, k jakému médiu odkazuje vyprávění (ústní/písemná forma) a také mezi tím, zda jde o spolehlivého či částečně nespolehlivého vypravěče, bude determinovat způsob, jakým autoři téma paměti a (dis)kontinuity venkovského světa staví. Vrátime-li se k v úvodu nastíněné dichotomii kultura versus příroda, je zřejmé, že ztráta paměti znamená ústup „lidské“ sféry ve prospěch sféry „ne-lidského“, přírodního. Tento proces se odráží i v tom, jakým způsobem sledování autoři na rovině příběhu pracují se zobrazením sociálních vazeb v rámci venkovského společenství: představují je obecně jako oslabené, narušené, mizející. Jakým způsobem tak činí? Prostřednictvím fenoménu marginalizace.

2.2. Mezi kulturou a přírodou: marginalizace

Na následujících řádcích chceme rozvést naši základní premisu, že venkovský svět stojí na rozhraní mezi společností/kulturou a přírodou. Je důležité, abychom nevníмали toto rozhraní jako neprostupnou bariéru, ostře oddělující oba světy. Mnohem spíše jde o jakousi membránu, která jedinci, je-li této prostupnosti otevřený, umožňuje stanout simultánně v obou světech.

Napětí mezi kulturním a přírodním probíhá na propustné hranici mezi centrem (kulturní složka venkova) a periferií (přírodní složka). Na nejzákladnější úrovni tuto stratifikaci utváří lidské sídlo (centrum), kde je přírodní složka potlačena či v podřízené formě, na jedné straně a neobdělávaná příroda na straně druhé (periferie: les na hranici, divočina, cizost,

jinakost). Příslušníci centra jsou si vědomi cizorodosti toho, co se nachází na periférii a vně jejich světa, vymezují se vůči ní, zároveň jsou jí však pohlcováni. K popisu mechanismů, které řídí pohyb mezi centrem a periferií, mezi kulturou a tím, co stojí mimo ní, použijeme teorii ruského sémiotika Jurije Lotmana, který se těmito tématy do hloubky zabýval.

Budou nás zajímat Lotmanovy pozdní představy o fungování kultury – období, kdy opustil původní myšlenku kultury jako sekundárního modelujícího systému, a zaměřil se na dynamičtější pojetí, jež umožňuje lépe zachytit procesy probíhající synchronně i diachronně v rámci kultury i na hranici s ne-kulturou. Lotman tedy přistoupil k jinému popisu kultury – popisuje ji jako organismus.

S tímto velmi radikálním přehodnocením dosavadních tvrzení se proměňuje i Lotmanův pohled na základní funkční mechanismus kultury – není jím sekundární modelující funkce, ale dialog. Kultura – sémiosféra je v neustálém nevyhnutelném dialogu s oblastmi mimo ní, tedy s tím co je z jejího hlediska vnímáno jako ne-kultura (jiná kultura, příroda apod.). Dochází zde k čilému komunikačnímu ruchu a do dané kultury jsou z „jiného“ prostoru vtahovány texty v primárně cizím, a tedy nesrozumitelném jazyce (kódu).

Ač odlišné, mají obě části, které vstoupily v kontakt, přece jen něco společného: každá z nich svými prostředky modeluje jednu a tutéž mimo-sémiotickou realitu. Existují tu tedy (minimálně) dva odlišné, vzájemně nesrozumitelné kódy, ale společný „předmět“ či „téma“ komunikace, který ji činí možnou. Druhou podmínkou je pak „vůle“ účastníků ke komunikaci. Pokud jsou tedy splněny tyto základní podmínky, dochází k samotnému aktu komunikace, přičemž „cizí“ text musí být nutně přeložen do kódu vlastnímu dané kultuře.

Významné pozornosti se dostává pojmu **hranice** – je totiž sférou, v níž se dialog uskutečňuje; a kromě toho, že určitou sémiosféru odděluje od jejího okolí, ji zároveň spojuje v tom smyslu, že udržuje její vnitřní integritu. V uzavřeném prostoru hranic se daná sémiosféra

sebedefinuje prostřednictvím metaopisu.¹⁸ Metaopis funguje jako protiváha neustálému tvoření nových a nových informací, jako „brzda“, – zajišťuje totiž systému stabilitu a jednotu, zabraňuje naprostému rozmytí hranic a rozpuštění sémiosféry v jejím okolí. Zároveň metaopis sémiosféru vnitřně diferencuje. Metaopis je totiž nutně zjednodušující, nikdy není s to zachytit celý prostor sémiosféry v její diverzitě a musí tedy volit jen ty prvky, které sémiosféru „reprezentují“, které jsou dominantní či nejčastěji přítomné. Vzniká tak soubor určitých jevů a pravidel, jakási „gramatika“.

Prostor sémiosféry se vnitřně diferencuje na *jádro*, kam spadají sub-sémiosféry (dílní části sémiosféry) nejvěrněji odrážející gramatiku metaopisu, a *periferii*, která se nějakým způsobem těmto pravidlům vymyká. Při velké odlišnosti může dojít k situaci, že je určitá část sémiosféry „vyvržena“ z periferie za její hranici a stane se pro ni „neviditelnou“ – dokladem takového jevu jsou všichni dobou nepochopení a zavržení umělci. Pokud určitá kultura či její část dovede svůj metaopis k dokonalosti („uzraje“) a zakonzervuje jádro v systému pravidel a zákonů, vyčerpá se a aktivizuje se její periferní oblast, do té doby opomíjená. S vzrůstajícím stupněm metaopisu se tato začne pomalu přesouvat do centra systému a celý proces se neustále proměňuje – Lotman zde vytváří jakousi „teorii kyvadla“.

Podle našeho názoru je metaopis venkovského světa tvořen souborem pravidel, zvyklostí a předsudků, jimiž venkovské společnosti definuje samo sebe. V jádru „sémiosféry“ venkova se pak budou nacházet ti, kteří těmto pravidlům nejlépe odpovídají. Směrem k periférii se naopak posouvají všichni, již se čímkoli vymykají – ať už původem (cizinci, přistěhovalci), vzhledem, chováním (blázni, excentrici) či společenským postavením (dětí, chudí lidé, prostitutky, kriminálníci, politicky pronásledovaní ad.). Funguje-li periferie jako

¹⁸ „[...] zvláštností práce takovéto struktury je její schopnost být sama pro sebe vstupem, tedy transformovat sama sebe, protože z vlastního hlediska vystupuje jako text mezi texty, a tak je sama sobě normální sémiotickou „potravou“. Z toho vyplývá, že schopnost sebeopisu (sebereflexe) a schopnost překladu sebe samé do metaroviny je daná už povahou monády“ (Lotman 1994, 10).

membrána otevřená prostředí mimo sémiosféru, pak se postavy nacházející zde jeví jako ideální „tlumočníci“ vtahující do sémiosféry vnější jinakost. Zároveň často platí, že kontakt s prostředím mimo sémiosféru má na marginalizované postavy odstředivý efekt: vytrhává je čím dál více jádru. „Překladatel“ tak za možnost „vtahovat“ jinakost do dialogu či ekvivalence s vlastní sémiosférou platí určitou cenu: je „zpřirodňován“, stále více se vymyká pravidlům metaopisu, a tedy tomu, co jej činilo součástí venkovského společenství.

Mějme na paměti, že našim autorům nejde o zobrazení funkčního venkovského světa. V takovém případě by volili vypravěče a postavy, jež nejlépe tento svět reprezentují, jež stojí v centru vlastní sémiosféry. Oni však chtějí představit venkovskou komunitu v okamžiku, kdy čelí krizi, vylidnění, zapomnění, narušení kontinuity, blížícímu se zániku. Tento stav je vychýlením směrem z centra, neboť centrum podléhá zkáze. Důsledkem je přenesení pozornosti směrem na periferii, na okraj, na místo, odkud proudí do sémiosféry „jinakost“, „novost“ a hrozí ji pohltit. To je podle nás důvodem, proč autoři umisťují své vypravěče/postavy právě sem.

Co ale se nachází ve sféře za hranicí venkovského světa, co jej ohrožuje? V úvodu jsme nastínili, že venkovský svět podle nás tvoří vyvážený korelát kultura – příroda. Je-li kulturní složka narušena, vychýlí se rovnováha směrem k přírodě. Jinými slovy, to, co „zaplavuje“ centrum venkova s jasně danými pravidly a strukturou, je vnější svět entropie, chaosu: to, co Claudio Guillén, v textu *Krajina a literatura neboli přízraky jinakosti (El paisaje o los fantasmas de otredad)* popisuje jako setkání s jinakostí: „[...] krajina by neexistovala, pokud by se z ní člověk vědomě nestáhl, pokud by ostře nevyvstala forma jinakosti tak radikální, že se jí v určitých dobách dostalo názvu s majuskulí, Příroda“ (Guillén 1989, 77–78). Pojetí přírody jakožto fenoménu, který není imanentně negativní, avšak může být vnímán jako ohrožující v důsledku narušení tradiční rovnováhy, je společné mnoha studovaným textům.

2.3. Narušení identity – subjekt, jenž ztrácí sebe sama

S narušením centra, jež tvoří základ venkovského světa, souvisí ještě jeden jev, kterému se chceme podrobněji věnovat, totiž narušení identity. V kapitole věnované kolektivní paměti jsme hovořili o tom, že je nezastupitelná, protože spoluutváří identitu kolektivu i jedince. Na předchozích stránkách jsme se věnovali procesům rozpadu centra v sémiotickém systému. Je třeba se zastavit ještě u jednoho jevu, který s předchozími souvisí a jenž je v textech velmi často traktován: narušení identity.

Objeví-li se pojmy „identita“, „jinakost“, „Příroda“, nelze si nevšimnout, že na nejobecnější rovině pracujeme s tradiční dichotomií subjekt – objekt. Respektive, přivádí nás to k situaci, kdy je subjekt „narušen“ vpádem objektu, kdy dochází k určité fúzi obou. Zde si vypůjčíme některé poznatky z fenomenologie, jež podle nás došla v pozorování a překonání subjekt-objektové dichotomie nejdál.

Míchal Ajvaz ve své studii s výmluvným názvem „Je ‚zjednaný prostor subjektivní?‘“ nechápe subjekt jako něco hotového, co přistupuje ke světu v jakési ustálené, předpřipravené formě. Subjekt má podle Ajvaze schopnost se – v určitých situacích, které se vymykají navyklému, automatizovanému vzorci (v situacích, jako je estetická zkušenost či zkušenost nějakého neznámého prostoru) – neustále rodit, ustavovat sebe sama. Ajvaz si vypomáhá příkladem estetické zkušenosti, k němuž se filozofové rádi uchylují právě proto, že nabízí situaci, kdy subjekt nemá k dispozici žádný předem připravený smysl, není zde v přímém kontaktu přítomna intence. Ajvaz se domnívá, že za určitých podmínek se aktivují vrstvy vnímání, „kde ještě nelze hovořit o intencionalitě [zaměřenosti na objekty ve světě], protože tu ještě chybí vztah označený předponou in-, zaměření na předmět, a korelativně v této vrstvě nevystupuje ani subjekt. Subjekt tedy při této hře, při níž se rodí prostorový smysl, zaniká, a zároveň se rodí spolu s prostorem samým“ (Ajvaz 2004, 232). Domníváme se, že přesně takový okamžik mnoho autorů popisuje – okamžik, kdy subjekt z nějakého důvodu ztrácí

intencionální vazby na okolní svět a zaniká. Nepřichází zde ovšem ono znovuzrození, protože zaniká i okolní prostor. Jde o jakýsi „subjekt ve stavu zániku“, modus vnímání otevřený bortící se skutečnosti.

Zdá se, že k uvědomění si tohoto modu vnímání (subjektu ve stavu zániku) dochází (vždy zpětně, neboť subjekt ve stavu zrodu postrádá časovost, časový průběh) v situacích, kde je cizost prostoru určitým způsobem zvýrazněna, kdy prostor není vnímán pomocí navykých kognitivních schémat. V případě prostoru venkovského je zdrojem takové zjištěné cizosti příroda. Jakým způsobem se „zanikající“ subjekt k přírodě vztahuje, formulovala Cheryl Fosterová v průkopnickém článku „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“ (Foster 1998). Představila zde teorii dvou komplementárních dimenzí estetické percepcie přírody: narativní a ambientní.¹⁹

V úvodu svého článku upozorňuje na to, že v současné estetice zabývající se vnímáním přírody naprosto převažuje proud, jenž klade přehnaný důraz na „narativní“ dimenzi estetické percepcie a naprosto opomíjí druhý, komplementární rozměr, jež autorka nazvala „ambientním“. Tuto nerovnováhu si vysvětluje tím, že narativní dimenze je nám zkrátka bližší – vždy tíhneme k tomu vnímané přírodní elementy nějakým způsobem interpretovat, vysvětlit, zařadit je do nějakého narativního rámce či do řetězu zkušeností.

Škála možných vlivů na výběr konkrétního interpretačního rámce je natolik široká, že dává vzniknout přinejmenším dvěma zásadním pochybnostem. Zaprvé, klademe-li důraz na narativní dimenzi, upíráme přírodě její autonomii a percepcie přírodního prostředí zůstane omezená na výběr pouze těch elementů, které nás vedou směrem k procesům, jež nelze spatřit pouhým okem a které mají být v rámci narativní struktury vysvětleny. Jinak řečeno, pracujeme

¹⁹ Můžeme namítnout, že Fosterová se primárně soustředila na estetickou percepci reálně zakoušené přírody, nikoli na přírodu „filtrovanou“ fikčním či nefikčním textem. I sama Fosterová ovšem používá ukázky z psaných textů na podporu své argumentace. Ani ona tedy nečiní kvalitativní rozdíl mezi přímou zkušeností a zkušeností zachycenou v literatuře.

zde s předem nabytými znalostmi. Cheryl Fosterová tento jev nazvala „indexikálním bludem“ (indexical fallacy), protože příroda je v tomto případě redukována na pouhý sled indexů, jež odkazují k nějakému předem připravenému narativnímu rámci.

Další pochybnost, která v souvislosti s přeceňováním narativní dimenze vyvstává, se týká zvoleného narativního rámce: Který je ten správný? Bezpochyby by bylo chybné (a v zásadě je to i nemožné) zvolit si pouze jeden konkrétní přístup k estetickému vnímání přírody a prohlásit jej za jediný platný za daných okolností. Neznamená to ale, že vnímání přírody prostřednictvím narativní dimenze je od základu mylné, ale podle úvah Cheryl Fosterové je nutné tento přístup doplnit ambientní dimenzí. Jedině tak se dá podle ní předejít pádu do „indexikálního bludu“. Využití obou dimenzí nám umožní celistvé vnímání a zároveň nám otevře onu cizost, již Claudio Guillén nazval „Příroda s velkým P“. Podle Fosterové „v rámci ambientní dimenze ustupuje do pozadí životní prostředí chápané jako index konceptuálních rámců a my se střetáváme s přírodou ztělesňující jinakost, s přírodou jako místem, kde se zkušenost sebe sama zásadně vymyká každodenní realitě“ (Foster 1998, 133). Převládne-li v naší estetické zkušenosti ambientní dimenze, „zbavíme se, i když jen na chvíli, potřeby balit vše do úhledných kognitivních balíčků“ (Foster 1998, 133). V takové chvíli bychom měli přírodu vnímat pomocí smyslů a zříci se aplikace jakýchkoli konceptů.

Úvahy americké filozofky se tu přibližují konceptu „denního snění“, tak jak jej představuje francouzský filozof Gaston Bachelard (Bachelard 2010): jde o schopnost dosáhnout stavu, v němž nahlížíme na věci mimo jejich tradiční vazby a kontext, bez toho, abych je okamžitě vevazovali do nějakého narativního rámce. Je třeba zdůraznit, že Fosterová neprosazuje úplný přechod k ambientní dimenzi vnímání přírody – věnuje se jí tolik, protože se domnívá, že je potlačována a přehlížena. To, že pro dva komplementární módy vnímání přírody zvolila termín „dimenze“, není rozhodně dílem náhody. Obě dimenze jsou vždy přítomné, jsou jako dva konce téhož lana či dvě strany jedné mince, protože nemohou existovat jedna bez druhé. Nikdo není schopen trvale vnímat přírodu pouze prostřednictvím

ambientní dimenze – vždy tíhneme k tomu zakoušenou skutečnost konceptualizovat. Přesto je zkušenost ambientní dimenze nezastupitelná, protože právě ona nám otevírá rozměr jinakosti, bytí mimo každodenní modus vivendi.

Znovu zde vyvstává zdánlivý paradox: pojmete-li přírodu (v našem případě přírodní elementy v rámci evropské venkovské krajiny) jako určitou jinakost, je vůbec možná nějaká komunikace? Jakou vazbu s tímto „jiným“ máme? Člověk/subjekt stojí tváří v tvář něčemu, co je mu bytostně cizí, zároveň jej ale právě to, co stojí mimo něj, spolu-definuje a zakládá. Znovu je třeba zdůraznit, že výchozím bodem naší práce je předpoklad, že za určitých podmínek můžeme chápat interakci mezi člověkem a přírodou jako jeden z podobných typů komunikace mezi živými bytostmi a jejich prostředím; v takovém případě je žádoucí vyhnout se příklonu k jedné či druhé složce. Aby byl subjekt otevřen ambientnímu modu vnímání přírody, musí vstoupit do změněného stavu vědomí, oprostít se od „úhledných kognitivních balíčků“. Jakým způsobem ovšem takovou transformaci provést, tím už se Cheryl Fosterová ve svém článku nezabývá. V tomto bodě navazují na její myšlení Ondřej Dadejík s Vlastimilem Zuskou a ve své stati „Více než příběh: dvojdimenzionální estetika lesa“ (Stibral – Dadejík – Peprník 2010, 163–205) si pokládají otázky, které Cheryl Fosterová nechala stranou. Daly by se rámcově označit jako tázání se po způsobu, jakým se subjekt může zaměřit na kontext tak, aby zůstal kontextem a nestal se z něj pouhý objekt pozorování či reflexe? Jak je možné zaměřit se na něco, co má samo o sobě charakter pozadí, tedy něčeho, co je jen velmi těžko zachytitelné?

Dadejík se Zuskou tento paradox nazvali „paradoxem ambience“ a ve svém článku nejprve upozorňují na to, že stejnému problému věnoval už před nimi kanadský filozof anglického původu Francis Sparshott. Ten v článku „Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment“ (Sparshott 1972, 11–23) upozorňuje na skutečnost, že environment (prostředí, pozadí) není něco, co by bylo předem připraveno a čekalo na někoho, kdo jej „objeví“. Žádné životní prostředí neexistuje samo o sobě, nezávisle

na tom, koho se dané prostředí týká. Vždy jde o něčí životní prostředí. Obyvatel daného prostředí mu potřebuje nějakým způsobem rozumět a vytváří si o něm „příběh“, který se neustále proměňuje a rozšiřuje, zároveň je však jeho tvůrcem a vnímatelem v jedné osobě vnímán v každém okamžiku jako významuplný a celistvý; příběh, jenž uvádí různé prvky prostředí do vzájemné souvislosti v ricoeurovské „narativní syntéze heterogenního“.

Slovy Paula Ricoeura je „[...] zápletka [...] syntézou: spojuje složky natolik různorodé, jako jsou okolnosti, s nimiž se střetáváme, byť je nemůžeme přímo nahlédnout, činitele dějů i ty, jimž se pasivně dějí, náhodná i očekávaná střetnutí, vzájemná působení mezi aktéry, jež se pohybují na široké škále vztahů od konfliktu po spolupráci; prostředky, více či méně posvěcené účelem, a konečně i nechtěné výsledky; tím, že svážeme všechny tyto činitele do jediného příběhu, se zápletka stane jednotou, jež by se dala nazvat souladnou i nesouladnou (proto tak rád mluvím o nesouladném souladu a souladném nesouladu)“ (Ricoeur 2000, 427). Konkrétní bytost vnímá své životní prostředí jako „horizont či rámec možných percepcí, možných narativních syntéz, jinými slovy jako „aperceptivní horizont“ (Stibral – Dadejík – Peprník 2010, 180). Pod pojmem horizont se zde rozumí možnost vzniku nových vyprávění (vnímáme určité prostředí, ale nevřazujeme jej do předem přepravené narativní formy); jinými slovy, prostředí pro nás představuje jinakost, novost, jež nám pomáhají svou odlišností od nás samých chápat sebe sama v kontextu okolního světa.

Abychom pochopili, jakým způsobem si „uvědomujeme pozadí“ (figuring the ground) a co to pro nás přesně znamená, musíme se nejprve seznámit s klíčovým pojmem, který Dadejík se Zuskou nazvali „fúze horizontu díla a horizontu naší osobní zkušenosti“, přičemž chápou takovou fúzi jako způsob sebe-porozumění, v němž je konečným cílem poznání subjekt, tedy „já“. Metodologicky vycházejí zejména z Ricoeurova *Času a vyprávění*²⁰ a dále se

²⁰ Viz Ricoeur, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2001.

opírají o úvahy Jeana-Françoise Lyotarda, Alfreda Northa Whiteheada a o poznatky současné kognitivní vědy.

Dadejčík se Zuskou otvírají své úvahy o ambientní dimenzi estetického vnímání přírody prohlášením, že chceme-li se zbavit „úhledných kognitivních balíčků“, je nutné nějakým způsobem vstoupit do stavu, kdy poznáváme novým, nezažitým způsobem, v němž se mísí „horizont díla“ s „horizontem naší zkušenosti“. Podle Ricoeura dochází během této fúze k tomu, že čtenář začne nahlížet na svůj vlastní život optikou převzatou z textu a zároveň bude do textu své vlastní zkušenosti promítat. V takovém případě se čtenář otevře novému druhu poznání: sebe-porozumění. Podle Ricoeura je sebe-porozumění specifickým druhem prostředkování, odlišné od prostředkování mezi člověkem a jiným člověkem (komunikace) a člověkem a světem (reference). Chápeme-li vyprávění jako zřetězení zkušeností, v okamžiku fúze obou horizontů (horizontů díla a osobní zkušenosti) se stáváme otevřenými novému způsobu zřetězení. „Limitou možného zde není faktický, každodenní způsob, jímž uchopujeme epizodické elementy našeho života, ani ten druh či případ zřetězení, jenž je k dispozici v narativním uměleckém díle“ (Stibral – Dadejčík – Peprník 2010, 185). V okamžiku fúze se stará, předem připravená matrice, jejíž „mřížkou“ nahlížíme na text i na vlastní život, rozpouští; právě v tomto okamžiku jsme s to být vnímaví simultánně k oběma dimenzím estetické percepce přírody, narativní i ambientní. Podle obou autorů je to dáno tím, že v přírodě jsou přítomné spíše jen fragmenty vyprávění; jevy, s nimiž se v rámci přírody setkáváme, jsou spíše pobídkami k vyprávění, než že by nabízely předem připravený a hotový příběh.

Na rozdíl např. od biologů, jež se snadno nechají pohltit narativní dimenzí a sledovaný přírodní jev okamžitě vřazují do narativního rámce vlastního danému vědeckému diskurzu, vnímáme přírodu „laicky“, a většinou tedy příliš nerozumíme tomu, co se před námi v přírodním prostředí odehrává. Naše navyklé každodenní řetězce zkušeností zde najednou

nenabízejí automatické řešení, příroda se tu jeví jako jiná ve smyslu neobvyklosti, odlišnosti od každodenní reality.

Vyvázání se z každodenních vazeb se netýká jen předmětu narativní syntézy, tedy přírody (potažmo venkovské krajiny v našem případě), ale též subjektu samého. Dadejčík se Zuskou se zde opírají zejména o úvahy Jean-Françoise Lyotarda a upozorňují na to, že i sám vnímající subjekt se v rámci tohoto procesu transformuje. Tím, jak se zbavuje nám známých „úhledných kognitivních balíčků“ a otvírá se fúzi horizontů, tedy novosti, před-konceptuálnímu vnímání přírody, v němž dává příležitost i ambientnímu vnímání, stává se sám subjekt difúzním. Opouští staré vzorce vnímání (či spíše staré vzorce mu v takové chvíli neslouží k ničemu, nemůže se jich zachytit), stejně jako tradiční, prověřený způsob, jakým rozumíme sami sobě. Následně se oba autoři táží po povaze takového „fúzního“, otevřeného subjektu a po způsobu, jakým tento subjekt poznává svět i sám sebe: „Pokud tvrdíme, že i v takový moment cosi poznáváme či nahlížíme, neděje se tak prostřednictvím určité ‘sedimentované’ představy o nás samých – ta je dočasně suspendována –, nýbrž skrze reflexi možnosti nás samých *jako jiných*“ (Stibral – Dadejčík – Peprník 2010, 190, zvýraznění autoři).

V okamžiku, kdy necháváme stranou starou narativní identitu, již jsme si budovali a budujeme postupně celý život řetězením životních zkušeností (včetně zkušenosti s přírodou), a otevíráme se novosti, dostává se subjekt do stavu, v němž zaniká a poté se znovu rodí; stává se subjektem „in statu nascendi“. Připomeňme, že k totožnému závěru dospívá ve svých úvahách o prostoru i Michal Ajvaz. Pro naši práci je podstatný první krok procesu: zánik subjektu. Nebudeme proto operovat pouze s pojmem „subjekt ve stavu zrodu“, ale i „zanikající subjekt“ či „subjekt ve stavu zániku“.

O podobně fúzním stavu, i když ve zcela jiných pojmech, uvažují Gilles Deleuze a Félix Guattari mimo jiné v kapitole „Stávání-se-intenzivním, stávání-se-zvířetem, stávání-se-nepozorovatelným“ z knihy *Tisíc plosšin*. Subjekt pro tyto dva teoretiky nikdy není stabilní, vždy se nachází v procesu stávání-se-jiným. „Stávat se neznamena něco nebo někoho napodobovat,

identifikovat se s ním. Nejde ani o to, uvádět ve vzájemný poměr formální vztahy. Stávání se nevyhovuje žádná z těchto dvou figur analogie, ani nápodoba subjektu, ani poměrnost formy. Stávat se znamená získat z forem, které máme, ze subjektu, jímž jsme, z orgánů, jež nebo z funkcí, které vykonáváme, částice, a nastolit mezi nimi vztahy pohybu a klidu, rychlosti a pomalosti, co *nejbližší* tomu, čím se stáváme a jimiž se stáváme“ (Deleuze – Guattari 2010, 307; zvýraznění autoři). Něco podobného budeme sledovat v našich textech v momentech, kdy subjekt „opouští“ sám sebe a „animalizuje se“.

Nyní je třeba spolu s Dadejíkem a Zuskou konstatovat, že „zbývá samozřejmě otázka, jakým způsobem evidujeme toto poznání [poznání prostřednictvím subjektu ve stavu zániku/zrodu], jestliže určité představy, pojmy a narativní vzorce jsou ovlivněny fúzí se všemi důsledky. Jediným kandidátem na uvědomění si tohoto poznání zůstává *pocit*, jsme-li ovšem ochotní překročit pojetí pocitu jako pasivního emocionálního či tělesného zakoušení. Přiznáme-li ve shodě s Ricoeurem pocitu kognitivní funkci, a tedy i komplexní intencionální strukturu, lze říci, že nahlížet skutečně *nové* souvislosti znamená jako takové je i pocit'ovat“ (Stibral – Dadejík – Peprník 2010, 191, zvýraznění autoři).

2.4 Pocity, smysly a tělesnost v zakoušení krajiny

Dadejík se Zuskou svou odpověď na výše zmiňovanou otázku spíše jen nastínili: subjekt ve stavu zrodu poznává sám sebe skrze ambientní dimenzi estetického prožitku zakoušením *rytmu*; jinak řečeno, zaměřením pozornosti na rytmus obsažený v prostředí se stává citlivými k ambientní dimenzi recepce. Rytmus úzce souvisí s časovostí i prožitkem prostoru, protože s oběma dimenzemi úzce souvisí: probíhá v čase a jeho „materiál“ se musí určitým způsobem organizovat v prostoru tak, aby se dalo o rytmu vůbec hovořit. V této kapitole to bude právě časovost a prostorovost, jež podle nás prostřednictvím našeho těla

zakládají způsob, jakým subjekt ve stavu zrodu/zániku vnímá sám sebe i okolní svět. Pokusíme se ovšem o širší náhled, než jaký představili Dadejík se Zuskou.

Ve fenomenologické tradici se až do chvíle, kdy na scénu vstoupil Maurice Merleau-Ponty se svou fenomenologií tělesnosti, uvažovalo o subjektu jako o něčem abstraktním, autonomním, zcela odděleném od těla.²¹ Merleau-Ponty proti tomuto předpokladu stavěl tvrzení, že kontakt se světem nám umožňuje prostřednictvím smyslů pouze a jedině naše tělo; naše tělesnost sama je oním subjektem, respektive zakoušející „já“ je vždy nutně tělesné; proto místo husserlovského „transcendentálního subjektu“ používal pojem „tělo-subjekt“. Domníváme se, že právě tudy vede cesta k pochopení toho, jakým způsobem se subjekt otvírá ambientní dimenzi prožitku krajiny: právě tělesnost a smysly nám umožňují *pocit'ovat* okolní svět ještě dříve, než jej jsme s to uchopit prostřednictvím jazyka a konceptualizovat jej (akt konceptualizace, jak již bylo řečeno, odpovídá narativní dimenzi podle Fosterové).

V tradici západní filozofie bylo tělo chápáno spíše jako pasivní schrána duše, jako mechanický obal, jenž duši umožňuje pochybovat se v tomto světě. Maurice Merleau-Ponty proti tomuto pojetí stavěl přesně opačnou vizi: naše tělo je tím, co nám umožňuje být ve světě, a nelze jej proto od subjektu oddělovat. Naše bytí podle něj nevyvěrá z jakéhosi netělesného subjektu ukrytého kdesi uvnitř těla – právě naše tělesnost – to, že svět vnímáme zrakem, sluchem, dotyky, chutí a čichem, je podstatou naší existence. Naše bytí se tak neuzavírá samo do sebe, do „bublíny“ netělesného subjektu, ale otevírá se světu, navazuje prostřednictvím smyslů vztah s okolím – opět se zde dostáváme k pojetí, kdy okolí (environment, krajina) nejsou pasivními objekty, které pouze trpně „snáší“ pohled či dotyk, ale autonomní živoucí entity, jež s tělesným subjektem navazují *vztah*, tedy vazbu založenou na reciprocitě.

²¹ Viz Merleau-Ponty, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH 2004 a Merleau-Ponty, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH 2008.

Vnímání, podle Merleau-Pontyho, je přesně touto reciprocitou, tedy neustálou vzájemnou výměnou mezi mým tělem a entitami, které ho obklopují. Je to druh tichého rozhovoru, který vedu s věcmi, nepřerušovaný dialog odvíjející se hluboko pod mým verbálním vědomím – a často dokonce *nezávisle* na něm; jako když například moje ruka pohotově ovládá prostor mezi těmito popsanými stránkami a šálkem kávy na druhé straně stolu, aniž bych na to musel myslet [...] (Abram 2013, 74).

Vzájemnost smyslového vnímání je zřejmě nepřekvapivějším momentem v Merleau-Pontyho myšlení. V běžném uvažování jsme sotva s to představit si, že věci, jež vnímáme smysly, hrají v tomto procesu aktivní roli. Podle Merleau-Pontyho spočívá tato úloha v tom, že nás vybízí, „vábí“ k tomu, abychom je vnímali, jinými slovy, vnímání není akt vycházející čistě z nás, ale je založen na participaci vnímajícího s vnímatelným. Náš zrak se dotýká určité věci díky tomu, že se tato věc nabízí zraku – vidíme, protože okolní svět je viditelný. Aby potrl aktivní roli vnímatelného, vyhýbá se nadto Merleau-Ponty důsledně použití trpného rodu, hovoří-li o vnímatelném. Věci k nám „hovoří“, „vybízí nás“ ke kontaktu. Náš úzký vztah s okolním světem na úrovni smyslového je ještě podtržen tím, že i my sami jsme vnímatelní: slyšíme a zároveň můžeme být sami slyšeni ostatními; vidíme a můžeme být spatřeni, dotýkáme se a svět se může dotýkat nás.

Na před-konceptuální úrovni smyslů se jako lidský druh nijak nevymykáme jiným živým bytostem, stojíme na stejné úrovni; to co v běžném životě chápeme jako „já“, co automaticky považuje za esenci lidství, tedy „lidské já“, odlišné od zvířat či stromů, se náhle odhaluje nikoli v odlišnosti, ale jako bytostně srostlé s více-než-lidskou podstatou. Sedimentovaný, konvenčně pojímaný subjekt se ve chvíli, kdy se zaměří na tělesné, smyslové zakoušení světa, *otvírá* a stává se *subjektem ve stavu zániku*. Zaměřením na smyslovou rovinu našeho bytí se stáváme přístupnými rozměru, jenž zcela odpovídá ambientní dimenzi podle Fosterové: „Popsat oduševnělý život konkrétních věcí představuje zkrátka ten nejpresnější a nejšetrnější způsob, jak věci artikulovat tak, *jak je spontánně zakoušíme*

předtím, než je začneme jakkoli konceptualizovat a definovat.“ (Abram 2013, 77, zvýraznění autor). V tomto *otevření* se okolnímu světu a *ponoření se* do něj se vypravěči a hrdinové soudobé španělské prózy s tematikou venkova navzájem podobají: citliví ke světu, jenž utváří jejich bezprostřední zkušenost, jež se jich hluboce dotýká, představují tiché svědky způsobu vnímání světa, který je neodvratně odsouzen k zániku. Vnímají a cítí, že jsou vnímáni. Tak jako vypravěč románu *Luna de lobos*, jenž si v jednom vypjatém okamžiku uvědomuje, že dramatu jeho života přihlíží i déšť: „Ticho je tak napjaté, že dokonce i déšť oněměl, očekáváje rozuzlení“ (Llamazares 2009, 91).

Zanikající subjekt je tedy prostřednictvím zostřené smyslovosti maximálně otevřen vnějšímu, více-než-lidskému světu, jež jej pohlcuje. V tomto procesu ztrácí svou lidskost a s ní i vlastní identitu.

2.5. Závěr

Na předchozích stránkách jsme se pokusili metodologicky uchopit fenomény, jež podle nás konstituují svět venkova. Neustále jsme přitom měli na zřeteli, že autoři nepracují s jejich funkční podobou: tematizují ztrátu paměti a kontinuity, narušení identity subjektu, ztrátu rovnováhy mezi kulturní a přírodní složkou venkovského světa atd. Venkov pro ně není idylickou utopií, právě naopak: tím, že jej zobrazují v okamžiku, kdy se blíží jeho neodvratný zánik, konstruují dystopii svého druhu. Dystopii zasazenou nikoli do daleké budoucnosti, jak bývá obvyklé, ale do nedávné minulosti.

Julio Llamazares je autor pevně spjatý s krajem Leónu. Narodil v roce 1955 v dnes zaniklé vesničce Vegamián a po jejím zatopení přehradou se s rodinou přestěhoval do nedaleké hornické vesnice Olleros de Sabero. Dětství v Leónu tohoto dnes v Madridu žijícího autora hluboce ovlivnilo a zaniklý svět španělského venkova je téma, jež se prolíná celou jeho tvorbou. Sám však odmítá být označován za ruralistu, protože takovou nálepkou považuje za svažující. Téma venkova pro něj není cílem tvorby, ale východiskem k tomu, aby mohl klást hlubší otázky týkající se lidské existence jako takové.

Llamazares debutoval jako básník sbírkami Pomalost volů (La lentitud de los bueyes, 1979) a Paměť sněhu (Memoria de la nieve, 1982) a jeho básnické dílo do značné míry předznamenává zvláštní rytmický styl jeho próz. První z nich byl román Vlčí měsíc (Luna de lobos, 1985), věnovaný osudu tzv. maquis, republikánských partyzánů, kteří se po španělské občanské válce skrývali v nepřístupných horách; v obecnější rovině Llamazares už ve své prvotině nastoluje téma, které se mu stane celoživotním: zápas člověka se zapomněním. Llamazares s nadsázkou říká, že píše celý život jeden román (E País 16. 5. 2013) a skutečností je, že motivy paměti, zapomnění, toku času a pomíjivosti lidského života se vracejí i v následujících titulech: Žlutý déšť (La lluvia amarilla, 1988), Scény z němého filmu (Escenas del cine mudo, 1994) i v nejnovějších románech Slzy svatého Vavřince (Lágrimas de San Lorenzo, 2013) a Různé způsoby, jak se dívat na vodu (Distintas formas de mirar el agua, 2015). Kromě toho je zajímaví venkovský svět protagonistou řady cestopisných próz, namátkou uvedme knihy Řeka zapomnění (El río de olvido, 1990), Trás-os-Montes (Trás-os-Montes, 1998) či Zápisky od Duera (Cuadernos de Duero, 1999).

Llamazares podává velmi osobitý pohled na zaniklý svět španělského venkova, podbarvený vlastními vzpomínkami, jež dodávají jeho dílům až autobiografický nádech.²² Důvody, jež Llamazarese vedly k této „memoárové“ či „autobiografické“ stylizaci, můžeme poodhalit mezi řádky textů samotných. Ústřední síla, jež

²² Zvlášť výrazně je to patrné v románu *Scény z němého filmu*, jež mnozí kritici mylně četli doslovně, jako vzpomínky na autorovo vlastní dětství.

v nich drží drolicí se (venkovský) svět pobromadě, je lidská paměť. Jen paměť udržuje tuto kulturu – a lidský život obecně – živoucí a významuplnou. Llamazares se znovu a znovu vrací k zlomovým okamžikům v lidském životě, kdy paměť – osobní i kolektivní – dohasíná jako padající hvězda, ústřední motiv jeho předposledního románu.

3.1 Úvod: Role paměti v Llamazaresových dílech

V centru našeho zájmu bude pět Llamazaresových románů, jež se celé či z větší části odehrávají na venkově, či jednoduše mimo městský prostor (vyprávění *Slzy svatého Vavřince* je rámcově zasazeno na útes nad mořem na ostrově Ibiza, tedy spíše do přírody, venkov jako prostor dětství zde ovšem zaujímá významnou plochu). Obecně lze mezi těmito díly vytyčit určitou dělicí linii, která staví na jednu stranu romány *Vlčí měsíc*, *Žlutý déšť*, na stranu druhou pak *Scény z němého filmu*, *Slzy svatého Vavřince* a *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*, román, jež lze chápat jako určitou syntézu všech předchozích.

Můžeme říci, že první dva romány se zaměřují primárně na zánik venkovského společenství jako takového (doprovázený ztrátou kolektivní paměti, ztrátou lidství, marginalizací hlavní postavy a její „fúzí“ s přírodním světem). V druhé skupině venkov splývá s prostorem dětství a stává se tedy součástí individuální, rodinné a genealogické paměti jedince. Jako rozkladný činitel narušující svět hlavní postavy zde nefunguje zánik venkovské komunity, nýbrž nevratná ztráta dětství a blížící se smrt. V prvním případě lze prohlásit, že se autor zaměřuje na kolektivní paměť jakožto konstitutivní princip venkovského světa, a tudíž obecně na venkov jako takový. V případě druhém je zkušenost venkova v dětství pouze krátkým, i když klíčovým úsekem vypravěčova života a venkov je redukován spíše na jakousi kulisu. V posledním románu se částečně prolínají oba přístupy.

3.2 Vlčí měsíc a Žlutý déšť: kolektivní paměť a krajina

Romány *Vlčí měsíc* a *Žlutý déšť*, Llamazaresovy dvě první prózy, vznikly relativně rychle po sobě (1985, respektive 1988) a mají mnoho společných rysů. Oba zobrazují hlavní postavu v životní situaci, v níž náhle přestávají fungovat zažitě mechanismy světa, jenž jim byl do té doby vlastní. Oba dva se ocitají sami, opuštění, vydědění společenstvím, jehož byli donedávna součástí.

V knize *Vlčí měsíc* je to Ángel, mladý učitel, levicový intelektuál, jenž se po španělské občanské válce stává ilegálním uprchlíkem. Spolu se třemi spolubojovníky se před pronásledováním a jistou smrtí ukryje do hor, které obklopují jeho rodnou vesnici na severu provincie Kastilie a León. Román je příběhem devět let trvajících boje o přežití, během něhož Ángel postupně přichází o všechny své druhy i o podporu venkovské komunity a je vystaven stále větší samotě a stupňujícímu se tlaku pronásledovatelů i drsného horského podnebí. Julio Llamazares byl od dětství fascinován příběhy republikánských uprchlíků, jež se v odlehlých horách Leónu či ukrytí v tajných skrýších pod podlahou u příbuzných dokázali skrývat celá léta. Jejich příběhy mezi lidmi z horských vesnic nabyly postupně legendárního, mytického nádechu. Llamazares o své prozaické prvotině ostatně říká:

Mým záměrem bylo napsat povídku na základě jednoho z příběhů, které mi vyprávěli v dětství o lidech z hor, jak se v našem kraji říkalo válečným uprchlíkům. Proč? Nevím, určitě proto, že se každý spisovatel – jak říká E. M. Foster – pokouší ve svém prvním románu převyprávět pohádky, které jako malý slýchal před usnutím²³ (Muñoz 2011).

²³ Miguel Ángel Muñoz. „Julio Llamazares: Toda novela encierra un viaje“. Entrevista, <http://www.elcoloiquidelosperros.net>. 1. 6. 2011.

Mytický, nadlidský, či spíše mimolidský nádech má i hlavní postava románu *Žlutý déšť*, stařec Andrés, který po tom, co jeho vesnici potkal osud mnoha dalších odlehlých obcí, tedy úplné vyliďnění, žije dlouhých deset let v úplné samotě. Ostatními obyvateli přilehlých vesnic je proto považován za blázna a je vyděděn z jejich společenství (během jedné obzvláště tuhé zimy je mu odepřena pomoc). Sám Andrés se v bezútěšné samotě propadá do stavu, v němž není s to rozlišit, zda je ještě živý, nebo už je duchem, stínem mezi dalšími stíny, jež nyní zalidňují vesnici.

Julio Llamazares v obou zmiňovaných dílech vytváří zvláštní napětí mezi reálným podkladem, z něž knihy vyrůstají, a stylem, jímž jsou vyprávěny. Reálné ukotvení příběhu o „maquis“ z prostředí astursko-leónských hor i Andrésův boj o přežití odehrávající se ve skutečně existující vesnici Ainielle v aragonských Pyrenejích kontrastují s vysokým stupněm lyrizace, který je pro Llamazaresovo vyprávění typický. Ztracený venkovský svět se stává mýtem – to, co bylo ještě během autorova dětství skutečné, je nyní už jen vzpomínkou, příběhem, legendou. Časově a geograficky ukotvené se proměňuje v nadčasové, univerzální. Úvodní slova knihy *Žlutý déšť* tuto ambivalenci velmi dobře vystihují: „Ainielle existe. V roce 1970 zůstalo úplně opuštěné, ale jeho domy stále odolávají, tiše zahnívají zahaleny zapomněním a sněhem vysoko v Pyrenejích Huesky, v kraji zvaném Průsmyky. Všechny postavy této knihy jsou však čistě autorovou fantazií, ačkoli by (aniž by to sám autor tušil) mohly být stejně dobře skutečné“²⁴ (Llamazares 2006, 8).

Julio Llamazares ve svých textech pracuje s krajinou, která je zároveň skutečná i mytická. Provázanost konkrétních míst a kolektivní paměti funguje na principu, o němž jsme hovořili v úvodní kapitole věnované paměti: principu provázanosti jazyka a místa. Reálie spjaté

²⁴ Ainielle existe. En el año 1970 quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto. Todos los personajes de este libro, sin embargo, son pura fantasía de su autor, aunque (sin él saberlo) bien pudieran ser los verdaderos.

s Leónem či s krajem Sobrepuestos tedy neustále upomínají na skutečnost, že pro venkovské společenství je spjatost s konkrétním místem klíčová a že autorovým záměrem není jen vystavět modelový, univerzální venkovský svět, ale i evokovat a svým způsobem znovu vytvořit prostor zcela konkrétní.

Ve své prvotině Llamazares mísí reálná toponyma s těmi smyšlenými či vypůjčenými odjinud. Přesto je čtenáři zcela zřejmé umístění do prostoru leónských hor: kromě reálně existujících toponym je v textu přímo uveden i původ hlavního hrdiny: „Ángel Suárez Reyero, původem z la Llánavy, obecní úřad Cereceda, provincie León“²⁵ (Llamazares 2009, 128). Všichni protagonisté se ukrývají v horách blízko Ángelovy rodné vesnice, takže není pochyb, že je dějiště spjato s Leónem. Kromě toho je v textu užito značné množství leonismů.²⁶

V následujícím románu *Žlutý déšť* je Ainielle nikoli reálným předobrazem pro dějiště příběhu, ale jakousi paralelou k němu – autor už měl dokončenu polovinu knihy, když se mu podařilo najít vesnici, jež přesně odpovídala jeho představám: „Dostal jsem se sem náhodou v březnu 1987, když jsem hledal místa, kam zasadit svůj příběh. Potom, co jsem mluvil se zaragozskou spisovatelkou Anou Marií Navales, která mi doporučila oblast la Gargüery, mě zvědavost zavedla do Huesky, provincie, kde je více než tři sta vyliďněných vesnic.“ Po různých peripetiích narazil na Ainielle: „Dispozice jednotlivých domů a obecně celé vesnice dokonale odpovídaly mému příběhu, takže jsem se rozhodl zasadit ho právě tam.“²⁷ Všimněme si zvláštní potřeby najít skutečné místo, kam fikční příběh zasadit, tedy provázat jej s realitou. Zároveň však u Llamazarese nikdy nejde o otrocké kopírování reálně předlohy, ale o snahu

²⁵ Ángel Suárez Reyero. Natural de La Llánava, ayuntamiento de Cereceda, provincia de León.

²⁶ Na lexikální úrovni např. *cuelmo* – snopek slámy užívaný jako střešní krytina, *feje* – otýpka dubového kletí; na úrovni morfosyntaktické např. vynechávání zájmena „se“ u vzratných sloves: „Salvé yo unicamente“ místo „Me salvé yo únicamente“; tzv. leísmo – nahrazování osobních zájmen „lo“ a „la“ v přímém předmětu zájmenem „le“ apod.

²⁷ „Llamazares regresa a Ainielle“. Dostupné z

http://www.heraldo.es/noticias/cultura/llamazares_regresa_ainielle.html Citováno 10–11–2012.

propojit žitá místa a vyprávěný příběh. Mytický, univerzální rozměr příběhu odkazující ke kolektivní paměti venkovského společenství je vždy provázán s v realitě zakotveným rozměrem žitého místa.

Jak jsme několikrát zdůraznili, paměť a zapomenutí tvoří osu, kolem níž se otáčí vyprávění, životy hrdinů i zobrazovaná krajina – všechny tyto tři elementy jsou v úzkém propojení. V úvodu této práce jsme nastínili, že paměť tvoří podstatu venkovského světa – uchovávání vzpomínek na lidi a místa zakládá kontinuitu venkovského společenství. Llamazares tuto skutečnost podtrhuje v několika rovinách.

Za prvé celkové ladění vyprávění evokuje vzpomínku, téměř až mytické, legendární vyprávění – ve všech jeho knihách se důsledně setkáváme s vypravěčem v ich-formě, který usnadňuje čtenáři identifikovat se s příběhem. Vypravěč v románu *Vlčí měsíc* ještě vypráví v přítomném čase, což odpovídá rychlému běhu dramatických událostí, spojených s pronásledováním hlavních hrdinů. Rytmus vyprávění je ovšem zpomalován lyrickým zabarvením popisů a sám vypravěč se na některých místech odpojuje od hlavního hrdiny a zbavuje tak děj naléhavé bezprostřednosti a posouvá jej blíže vzpomínce:

S náhlou silou se spustí déšť a v něm se před mým domem dává do pohybu pohřební vůz, vleče za sebou stružku deštníků spolu s legendou o onom neviditelném, nepolapitelném muži, který se včera znovu vysmál ostrážitosti četníků a který je teď bezpochyby odněkud pozoruje. Onen muž, ožívající za nocí v teple světnic a chlévů, nesmrtelný jako jeho vlastní stín, vzdálený jako vítr, statečný, vychytralý, inteligentní. Onen muž, kterému však zrcadlo deště v horách vrací vzpomínku na to, čím vždycky byl – pronásledovaný a osamělý člověk. Člověk zahnaný do kouta strachem a pomstou, hladem

a zimou. Člověk, jemuž je dokonce odepřeno právo pohřbít vzpomínku na své blízké²⁸ (Llamazares 2009, 196).

Ángel v této scéně sleduje dalekohledem pohřeb svého otce. Povšimněme si zmíněného rozpojení vypravěče a hlavní postavy – vypravěč v ich-formě náhle o sobě mluví ve třetí osobě, jako by se přenesl do perspektivy četníků („bezpochyby je odněkud pozoruje“). Zároveň tato pasáž ilustruje „mytický“ charakter hlavního hrdiny, jenž se změnil z živého člověka v předmět vyprávění v teple u ohně, stal se legendou. V souladu s tím, jak se život hlavního hrdiny přetavuje v mýtus, přestává být součástí společnosti, už není vnímán jako živoucí člověk, participující na kolektivní paměti (je mu odepřeno „právo pohřbít vzpomínku na své blízké“) – z aktivního nositele kolektivní paměti je redukován do pasivní role jejího obsahu. Jak si ukážeme v části věnované vztahu paměti (kultury) a přírody, ruku v ruce se ztrátou aktivní role ve venkovském společenství jde „zpřírodnění“ lidských hrdinů, připodobňují se zvířatům a obecně přírodním jevům (stínům, kamenům, mlze apod.) Hlavní hrdinové tak balancují na hraně mezi venkovskou komunitou (pamětí) a přírodou (zapomněním, či spíše nepamětí).

K podobnému „rozdvojení“ vypravěče a hlavní postavy, jež jinak po většinu textu splývají, dochází i v úvodu knihy *Žlutý déšť*, kdy vypravěč anticipuje smrt hlavního hrdiny:

²⁸ Brota la lluvia con fuerza repentina mientras el carro con el féretro se pone en movimiento delante de mi casa arrastrando tras de sí un reguero de paraguas y la leyenda de ese hombre indómito e invisible que anoche, una vez más, volvió a burlar la vigilancia de los guardias y que, sin duda, ahora les estará observando desde alguna parte. Ese hombre imaginado tantas noches, al calor de las cuadras y las cocinas, inmortal como su sombra, lejano como el viento, valiente, astuto, inteligente.

Ese hombre al que el espejo de la lluvia, en la montaña, devuelve sin embargo la memoria de lo que siempre ha sido: un hombre perseguido y solitario. Un hombre acorralado por el miedo y la venganza, por el hambre y el frío. Un hombre al que incluso se le niega el derecho de enterrar el recuerdo de los suyos.

Protože až se první z nich vydá po schodech nahoru, budou už všichni naprosto jistě vědět, co tady na ně už tak dlouho čeká. Upozorní je na to náhlý nevysvětlitelný závan chladu. Upozorní je na to tlukot černých křídel. Proto nikdo nevykřikne úlekem. Proto se nikdo nepokřičuje ani se neodtáhne odporem, až mě nakonec za těmi dveřmi světlo luceren odhalí, jak ležím na posteli, ještě stále oblečený a upírám na ně zrak, rozežraný mechem a rozklovaný ptáky²⁹ (Llamazares 2006, 17).

V této knize je jako přítomný vylíčen pouze rámcový moment v úvodu a závěru románu, v němž hlavní hrdina ležící na posteli očekává svou smrt. Zbytek textu je tvořen vyprávěním v minulém čase. Zatímco ve *Vlčím měsíci* bylo ještě řazení příběhu lineární, ve *Žlutém dešti* už je zcela podřízeno „vzpomínkovému“ stylu – jde o volně zřetězené vzpomínky; epizody se z jedné kapitoly přelévají do druhé pomocí volné asociace motivů, kdy motiv užitý v závěru jedné kapitoly otevírá kapitolu následující; mnohdy přechází do nové kapitoly přímo jedna konkrétní věta. Celé vyprávění je koncipováno jako záznam paměti hlavního hrdiny. Paměť a její ztráta je tu neustále tematizovány, Andrés si je vědom, že je posledním nositelem kolektivní paměti Ainielle, a ta s jeho smrtí definitivně zanikne. Paměť je také to jediné, co jej ještě drží při životě a co jej činí lidským:

Od toho dne se paměť stala jedinou krajinou mého života a jediným důvodem k němu. Zapomenutý v koutě, čas se zastavil a jako když otočí přesýpací hodiny, začal plynout ve směru obráceném k tomu, jímž doposud ubíhal³⁰ (Llamazares 2006, 45).

²⁹ Porque, cuando el primero de ellos comience a subir las escaleras, todos sabrán ya seguramente lo que, aquí, les esperaba desde hacía mucho tiempo. Un frío repentino e inexplicable se lo anticipará. Un ruido de alas negras batirá las paredes advirtiéndoselo. Por eso, nadie gritará aterrado. Por eso, nadie iniciará el gesto de la cruz o de la repugnancia cuando, tras esa puerta, las linternas me descubran al fin encima de la cama, vestido todavía, mirándoles de frente, devorado por el musgo y por los pájaros.

³⁰ A partir de ese día, la memoria es ya la única razón y el único paisaje de mi vida. Abandonado en un rincón, el tiempo se detuvo y, como un reloj de arena cuando se le da la vuelta, comenzó a discurrir en sentido contrario al que, hasta entonces, había mantenido.

Andrés se jako poslední obyvatel své vesnice stává konečným článkem řetězce, už nemá paměť s kým sdílet ani komu ji předat, ze zapomnění jej vysvobozuje pouze smyslová zkušenost, nikoli jazyk:

Občas si člověk myslí, že už všechno zapomněl, že rez a prach ubíhajících let definitivně pohltily to, co jsme kdysi obětovali jejich nenasytným tlamám. Ale stačí jediný zvuk, vůně, náhlý, nečekaný dotyk a bez varování nás smete nemilosrdná povodeň času a paměť se osvětlí jasem a zběsilostí blesku³¹ (Llamazares 2006, 32).

V úvodní kapitole věnované paměti jsme zmínili, že vypravěči reflektují křehkost orálně přenášené paměti tím, že zpochybňují schopnost reprodukovat věrně vlastní vzpomínky. Andrés ze *Žlutého deště* je přesně takovým částečně nespolehlivým vypravěčem:

A co jiného je paměť než jedna velká lež? [...] Nezdálo se mi to všechno či jsem si to snad vybájl, abych zaplnil smyšlenými sny a vzpomínkami opuštěný a prázdný čas³² (Llamazares 2006, 43)?

Vzniká tu paradox – vypravěč se uchyluje k vzpomínkám jako poslednímu útočišti, jež mu pomáhá uchovat si vlastní lidství, zároveň si ale uvědomuje, jak nejisté a křehké toto útočiště je. Nutně se musíme ptát, jak autor traktuje odvrácenou tvář paměti, tedy zapomnění

³¹ A veces, uno cree que todo lo ha olvidado, que el óxido y el polvo de los años han destruido ya completamente lo que, a su voracidad, un día confiamos. Pero basta un sonido, un olor, un tacto repentino e inesperado, para que, de repente, el aluvión del tiempo caiga sin compasión sobre nosotros y la memoria se ilumine con el brillo y la rabia de un relámpago.

³² ¿Y qué es, acaso, la memoria, sino una gran mentira? [...] ¿No lo habré quizá soñado o imaginado todo para llenar con sueños y recuerdos inventados un tiempo abandonado y vacío?

3.2.1 Zapomnění – pád do entropie

[...] úplně sám, zapomenutý všemi, odsouzený ohlodávat svou paměť a své kosti jako vzteklý pes, k němuž se lidé bojí přiblížit³³ (Llamazares 2006, 12).

Úvodní citát nám ukazuje, že ztráta kolektivního rozměru paměti (samota, nemožnost sdílet paměť a předávat ji dál) a s ní související narušení identity posouvají vypravěče mimo centrum lidského společenství. Zapomnění je na mnoha místech uvedeno do souvislosti s pádem do chaosu, entropie. Llamazares zde klade dělicí čáru mezi kulturu, představující řád, a přírodu, jež patří do říše entropie. Všimněme si, jakým způsobem je zapomnění explicitně propojeno se sférou čehosi mimo-lidského, co proměňuje vypravěče ve zvíře (ohlodávat kosti; vzteklý pes). U tohoto zcizujícího fenoménu se nyní zastavíme.

Jak jsme si ukázali výše, v obou románech je posílen mytický rozměr postav – jednak tím, že v klíčových momentech dochází k jejich odpojení od vypravěče: ich-formový vypravěč se na sebe náhle dívá z odstupů, jednak i v rovině vyprávěného tím, že se nějakým způsobem vymykají zavedenému způsobu života a v ostatních venkovanech budí strach.

Ángel z románu *Vlčí měsíc* je vyloučen ze společnosti už jen kvůli tomu, že je součástí proti-frankistického odboje, potíraného neúnavně represivními složkami.³⁴ Kromě toho se jeho schopnost uniknout téměř zázračně pronásledovatelům a přežít v drsné horské přírodě stává objektem lidové představivosti, z živoucího člověka se rodí legenda. Ángel se v očích lidí mění v mytickou bytost, člověka-zvíře:

³³ [...] completamente sólo, olvidado por todos, condenado a roer mi memoria y mis huesos igual que un perro loco al que todos tienen miedo de acercarse.

³⁴ Poslední „maquis“, José Castro Veiga, byl zastřelen v roce 1965, po dvacetiletém pronásledování, během něhož se dokázal skrývat v galicijských horách.

Dřevorubci rozbili poblíž přístřešek: pár plachet napnutých na kůlech. Každý den ho staví a rozebírají podle toho, kam je zavede jejich práce. Říkají, že jsme první, koho potkali od té doby, co sem přišli. „Koho?“ Předák na nás pohlédne s údivem: „vás“. Ramiro mu věnuje výhrušný úsměv. „Nás nepotkává nikdo“, říká. „Nikdo. Je to jasné?“ Předák pochopil. Přikývne hlavou. Obklopuje ho hluboké mlčení ostatních mužů. Ticho, které se výhrušně prodlužuje, dokud nás nevidí konečně zmizet mezi stromy. Ještě zblízka zaslechneme dětský hlásek, jak se ptá: „To jsou oni, že? Ti z lesa.“ Říká to napůl šťastně a napůl vyděšeně. Jako by kolem něj prošla smečka vlků a neublížila mu³⁵ (Llamazares 2009, 119–120).

Vlk ostatně figuruje i v názvu románu – vlk (stejně jako měsíc, na nějž vyje, viz dále) má hluboce symbolický význam: chytré, plaché zvíře, pronásledované po staletí venkovany, obávané a nenáviděné, odkazuje k osudu hlavního hrdiny, který je stále na útěku a musí se mít na pozoru před cizími lidmi i svými nejbližšími:

Tam ještě loví vlky jako za dávných časů: obklíčí je. Když nějakého uvidí, zatroubí na roh a všichni – muži, ženy i děti – se účastní lovu. Jednou jsem to viděl. Nikdo nesmí mít zbraň, jen klacky a plechovky. Taktika spočívá v tom, že vlka stopují a postupně ho zaženou do strže. Na jejím konci je vlčí jáma – hluboká díra zakrytá větvemi. Když tam vlk nakonec vběhne, muži za ním utíkají, křičí a mávají klacky. Ženy a děti zase vyskakují zpoza stromů a dělají veliký randál plechovkami. Vlk vyděšeně

³⁵ Los leñadores tienen la tienda cerca: unas mantas sujetas con palos. La montan y desmontan cada día según la ruta que les marque el trabajo. Dicen que somos los primeros que encuentran desde que llegaron.

— ¿Quiénes?

El capataz nos mira con sorpresa.

— Ustedes.

Ramiro le dedica una sonrisa amenazante.

— A nosotros no nos ve nadie, dice. — Nadie. ¿Está claro?

El capataz ha comprendido. Asiente con la cabeza en medio del profundo silencio de sus compañeros. Un silencio que se alarga, temeroso, hasta que nos ven desaparecer definitivamente entre los árboles. Aunque, todavía cerca, oígamos la voz del niño preguntando.

— Son ellos, ¿verdad? Los del monte.

Lo ha dicho entre feliz y asustado. Como si una manada de lobos hubiera pasado a su lado sin hacerle daño.

utíká dál a spadne do pasti. Chytí ho a živého ho několik dní vozí od vesnice k vesnici, aby mu lidé mohli spílat a plivat na něj, než ho zabijí³⁶ (Llamazares 2009, 173).

Ángel a jeho druhové se ocitají v situaci podobné vlkům – pronásledování státními represivními složkami se stupňuje, represe se dotýká stále víc i jejich nejbližších a obecně všech vesničanů, kteří jim pomáhají, Ángel přichází postupně o všechny spolubojovníky a ocitá se v naprosté izolaci. Z jeho vzpomínek i žité reality můžeme postupně vysledovat pohyb z centra společnosti směrem na jeho okraj až k úplnému vyloučení. Před válkou byl učitelem, tedy tradičně jednou z nejváženějších postav venkovské komunity, měl rodiče, sestru, milou. Po válce je psancem, ale stále má kolem sebe své druhy a síť spolupracovníků, je zde dokonce naděje na spojení s další partyzánskou buňkou. Soustavný tlak autorit jej však postupně izoluje od přátel, kteří s ním sdílejí stejný osud, i od rodiny, která stále hůře snáší výslechy a teror. Okamžik, kdy se Ángel už nachází mimo společnost a ocitá se na samé hranici mezi lidským a ne-lidským, je výborně podán ve scéně, kdy se přichází rozloučit s umírajícím otcem. Četníci samozřejmě hlídají kolem domu a zdá se nemožné do něj nepozorovaně proniknout. Ángel se ovšem v mezní situaci odhodlá k zoufalému činu – vstoupí do domu předním vchodem, protože ten četníci nehlídají, jelikož vůbec nepředpokládají, že by se k něčemu takovému odvážil:

³⁶ Allí cazan los lobos todavía como los hombres primitivos: acorralándoles. Tocan un cuerno cuando le ven y todos, hombres, mujeres y niños, acuden a participar en la batida. Yo lo vi una vez. Nadie puede llevar armas, sólo palos y latas. La estrategia consiste en acechar al lobo y empujarle poco a poco hasta un barranco en cuyo extremo está lo que llaman el charco: una fosa profunda y oculta con ramas. Cuando el lobo, al fin, ha entrado en el barranco, los hombres comienzan a correr detrás de él dando gritos y agitando los palos y las mujeres y los niños salen de detrás de los árboles haciendo un gran estruendo con las latas. El lobo huye, asustado, hacia adelante y cae en la trampa. Lo cogen vivo y, durante varios días, le llevan por los pueblos, para que la gente le insulte y le escupa antes de matarle.

Všichni se ke mně vyděšeně otočili. Tlumený zvuk hovoru a modliteb ustal, jako když utne. Ticho a strach udeřily jako náhlý poryv vánice na zdi tohoto pokoje, v němž už slyšitelně probublává bahno smrti. Všichni se ke mně otočili, jako by se za mými zády zjevila právě ona – smrt.

Hlaveň kulometu spuštěnou k zemi, rychlým pohledem přejedu celou místnost: mlčenlivé, vyděšené obličejy žen, které lemují jako černé oltářní sochy okraje postele; hořce nazelenalou zář petrolejky, zastřené pohledy mužů, stojících u okna; opar s vůní šalvěje; oči mé sestry, která stojí na druhé straně, u hlavy postele, tam kde ledový odlesk světla krvácí na granátové podušky a osvětluje hluboký, přerývaný dech mého otce. Už je daleko od těch, kteří ho obklopují. Už je celý ponořen do té podzemní řeky, jež mu stoupá ústy a pažemi.

Ani nepoznávám ty, kdo mi tiše ustupují, abych mohl projít. Lehký opar zamlžuje obličej okolo mě, ale ten otcův tam na konci ostře vystupuje z rámu a zvětšuje se do obludných rozměrů, smrtelně bledý na bledém podkladu podušek.

„Otče.“

Beru ho za ruku a jako by můj jazyk proklál jiný, celý z ledu.

„To jsem já, Ángel. Přišel jsem.“

„Už tě nevnímá, Ángeli.“

To je hlas mé sestry. Stojí u mě, oblečená v černém, oči spálené slzami.

Ale jsem to já, kdo už nevnímá. Jsem to já, kdo už nechápe konečný smysl jejích slov a kdo dál bolestivě tiskne otcovu ruku:

„Otče. Jsem tady. Přišel jsem. Neslyšíte mě? To jsem já, Ángel.“

„Běž pryč, Ángeli! Pro lásku boží, běž pryč! Nech ho na pokoji!“

Juanin hlas se náhle zlomí v zavytí bez obsahu, ve výkřik, jenž otrásá zdmi a vyděšenými obličejí, ale nemůže probudit z bílého spánku otcovy oči.

„Co vlastně chceš? Zabít ho?“³⁷ (Llamazares 2009, 194–195).

³⁷ Se han vuelto todos hacia mí, sobresaltados.

Bruscamente ha cesado el murmullo de las conversaciones y los rezos en voz baja y, como una ráfaga de nieve repentina, el silencio y el miedo han batido las paredes de este cuarto donde se escucha ya el rumor de limos de la muerte.

Se han vuelto todos hacia mí como si ésta acabara de hacer su aparición a mis espaldas.

V prvním odstavci výše citované scény je jasně vymezeno Ángelovo postavení mimo lidské společenství – hovor a modlitby ustanou, to znamená, že na místo komunikace nastupuje po Ángelově náhlém vpádu mezi sousedy *mlčení* a *ticho*. Ticho je v Llamazaresových knihách motivem úzce spojeným se zapomněním: tam, kde mizí dialog a vyprávění jako nositelé kolektivní paměti, nastupuje ticho – zapomnění, vždy hrozivé a nezvratitelné.

Ángel už pro ostatní není člověk, je živý-mrtvý, proto se (na více místech knihy) objevuje paralela Ángel – smrt. Hlavní hrdina není považován za živého a není považován ani za člověka.

Skutečnost, že ztrácí svou lidskost, je v knize neustále zpřítomňována v několika rovinách: vypravěčův jazyk je stále střídmější, věty se zkracují a ve vypjatých scénách autor

Desde la puerta, la metralleta baja, recorro la habitación de una ojeada: los rostros silenciosos, asustados, de las mujeres que rodean como un retablo en negro el espacio de la cama: el resplandor amargo y verde del aceite de las lámparas: las miradas lejanas de los hombres, de pie junto a la ventana: el vaho del espliego: los ojos de mi hermana, al otro lado, junto a la cabecera donde una llama helada se desangra sobre el granate de las mantas iluminando la respiración profunda, entrecortada, de mi padre. Definitivamente hundido en ese río subterráneo que avanza por su boca y por sus brazos.

Ni siquiera reconozco a las personas que se apartan en silencio para dejarme paso. El vaho va borrando sus rostros a mi lado mientras, al fondo, el de mi padre se enmarca y agiganta, blanco de muerte sobre la superficie blanca de la almohada.

–Padre.

Cojo su mano y una lengua de hielo atraviesa la mía.

–Soy yo: Ángel. He bajado.

–No puede oírte, Ángel.

Es la voz de mi hermana. Está junto a mí, vestida ya de negro, con los ojos abrasados por las lágrimas.

Pero yo soy el que ya no puede oír. Yo soy el que no puede entender el sentido final de sus palabras y el que insiste una y otra vez apretando hasta el dolor la mano de mi padre:

–Padre. Estoy aquí. He venido. ¿No me oye? Soy Ángel.

–Vete, Ángel! ¡Por el amor de Dios, vete de aquí! ¡Déjale en paz!

De pronto, la voz de Juana se ha quebrado en un aullido incontenible, en un grito que sacude las paredes y los rostros aterrados, pero no consigue despertar de su sueño blanco los ojos de mi padre.

– ¡¿Qué quieres?! ¡¿Acabar de matarle?!

záměrně vypouští z popisů slovesa³⁸, konstruuje obrazy, jež se odvíjejí od substantivního jádra – „mlčenlivé, vyděšené obličejce žen, které lemují jako černé oltářní sochy okraje postele; hořce nazelenalá záře petrolejky, zastřené pohledy mužů, stojících u okna; opar s vůní šalvěje; oči mé sestry, která stojí na druhé straně“. Prosté zřetězení s absencí sloves popisu dodává hutnost a dynamiku, evokující pohled pozorného vlka.

Hlavní hrdina už stojí mimo společenství – je mu znemožněno doprovodit svého umírajícího otce, musí do domu proniknout lstí, plížit se ke vchodu jako divoké zvíře. Ángel představuje pro ostatní hrozbu (němý strach přítomných vesničanů) a celá scéna je naplněna neporozuměním: Ángelův otec už jej nevnímá, Ángel zase nevnímá svou sestru; nakonec je vyhnán. Všimněme si, že v aktu, kdy jej Juana odhání pryč, a odmítá tedy, aby se podílel na bytostném projevu lidského soužití – rozloučení s umírajícím otcem – se i ona animalizuje a odděluje od ostatních: „Juanin hlas se náhle zlomí v zavytí bez obsahu, ve výkřik, jenž otrásá zdmi a vyděšenými obličejci, ale nemůže probudit z bílého spánku otcovy oči.“

Lidé přichází o svou integritu, rozmývaj se („lehký opar zamlžuje obličejce okolo mě“), připodobňují se věcem (ženy – oltářní sochy), animalizují se (Juanino vytí) či se stávají nelidskými jako sám Ángel – smrt: „Všichni se ke mně otočili, jako by se za mými zády zjevila právě ona – smrt.“ Hlavní hrdina se ocitá na hranici, odkud už se lidé nejeví jako lidé – dalším prostředkem, jež tuto skutečnost podtrhuje, je omezení ostatních postav na pouhé části a také na prosté vjemy, zachytitelné smysly: ženy jsou redukovány na „obličejce“, muži na „pohledy“, Ángelova sestra Juana na „oči“, „hlas“ a „výkřik“, otec na „dech“ a „oči“. Postavení na hranici je tedy zřejmé z obou perspektiv: z pohledu venkovanů, kteří představují jádro rurálního světa, už Ángel není člověkem, nepatří k nim. I perspektiva, z jaké se nahlíží hlavní hrdina, mu jasně odhaluje, že už stojí mimo kruh venkovského společenství – není s to se lidmi dorozumět,

³⁸ Ačkoli se v překladu neslovesný charakter mnoha popisů snažíme co nejvíc uchovat, ne vždy je v češtině možné adekvátně převést sevřený tvar nominálních syntagmat. Sevřenost výpovědi je ve španělštině ještě posílena tím, že je možné větu „zahustit“ pomocí gerundijních a infinitivních vazeb.

vnímá je jako nezachytitelné, rozmyté, postrádající celistvost (proto ony „tváře“, „oči“, nikdy ne člověk jako komplexní bytost se jménem a příběhem).

Nejen hlavní hrdina, ale i jeho ostatní spolubojovníci se postupně dostávají stále více mimo lidský svět. Na tomto místě se nabízí otázka, co se na jeho hranici nachází, jaký prostor se otvírá vně lidského společenství. Na základě Llamazaresových textů i jeho vlastních komentářů k nim se lze domnívat, že tímto prostorem „vně“ je *příroda*.³⁹ Příroda je chápána jako ne-lidský, avšak živoucí fenomén. Venkované ji tradičně vnímají jako něco nepřátelského (viz scéna s lovem vlků) – musí se přírodním jevům přizpůsobovat, žijí s nimi takzvaně „v souladu“, nejde ale v žádném případě o soužití harmonické.

Llamazares v pojetí přírody navazuje na tradici španělského romantismu, jež vnímá přírodu jako tajemný a nepřátelský živel, nekonečný sebe-obnovující fenomén, jenž stojí v protikladu ke konečnému, smrtelnému člověku – vzpomeňme si obraz tajemné, nepřátelské přírody v Bécquerových legendách. Příroda je chápána jako cyklická, věčná, tudíž bez příběhu, bez paměti. Jen člověk ve své konečnosti vytváří příběhy a tká z nich paměť.

Sám Llamazares k tomu říká: „Myslím, že jsem romantický spisovatel, nakolik dnes to slovo ztratilo hodnotu. Romantický v původním smyslu, který spočívá ve vědomí trhliny mezi člověkem a přírodou, ve vědomí ztráty pomyslného zlatého věku, fiktivního, protože nikdy neexistoval“ (Delgado Batista 1999). Toto „vědomí trhliny“ je ve světě Llamazaresových románů neustále přítomné a určuje postavení hrdinů – jejich vyloučení z kruhu lidí je posouvá na hranici, za níž je propast – příroda v konečném důsledku znamená zánik, chaos, pád do entropie, nepaměti.

Mnoho studií si všímá nápadné animalizace hlavních postav (namátkou Orsini-Saillet 1998, Andres-Suárez 1998; Liikanen 2003, Tomás-Valiente 2009), ačkoli ne vždy ji popisují

³⁹ Viz např. citát z rozhovoru, který s ním vedla Yolanda Delgado Batista, uvedený níže.

přímo tímto názvem. Kromě výše zmíněné paralely s vlkem je celý román protkán metaforami, jež přirovnávají pronásledované postavy ke zvířatům:

Proti mléčně šedému nebi za soumraku se ve dveřním otvoru rýsuje jeho silueta jako obrys nějakého nehybného zvířete, snad mrtvého⁴⁰ (Llamazares 2009, 59).

Mezi křovisky se objeví Gildo, po pás ve vodě. „Honem, Ángeli, podej košík.“ V ruce svírá pstruha. Zuby mu utrhne hlavu a odhodí jej na břeh, na trávu⁴¹ (Llamazares 2009, 117).

„Víš co? Málem jsem si tě spletl.“ „S kým?“ „Se sýčkem. Dovedeš už houkat stejně dobře jako on.“ „Ano, jistě“ – říkám a vyčerpaně se opírám o zídku – „a běhám jako kamzík, mám sluch jako zajíc a útočím se lstivostí vlka. V těchto lesích už jsem nejlepší zvíře“⁴² (Llamazares 2009, 169).

Pár vteřin zůstanu úplně nehybný, jako užovka [...] ⁴³ (Llamazares 2009, 181).

Celý den jsem sledoval, jak sousedé bez ustání vcházeli a vycházeli, příkrčený jako krtek u vchodu do jeskyně [...] ⁴⁴ (Llamazares 2009, 192).

⁴⁰ Al contraluz lechoso y gris del cielo que atardece, su silueta se recorta en la apertura de la puerta como el perfil de un animal inmóvil, quizá muerto.

⁴¹ Gildo, metido en el agua hasta la cintura, aparece entre la maleza.

— Vamos, Ángel. Acerca la cesta.

Trae una trucha en la mano. Le arranca la cabeza con los dientes y la arroja a la orilla, sobre la hierba.

⁴² — ¿Sabes? Estuve a punto de confundirte.

— ¿Con quién?

— Con el búho. Cantas ya tan bien como él.

— Sí, claro — le digo, recostándome agotado contra la tapia.

— Y corro como el rebeco, y oigo como la liebre, y ataco con astucia de lobo. Soy ya el mejor animal de todos estos montes.

⁴³ Me quedo inmóvil unos segundos, como una culebra [...].

⁴⁴ [...] agazapado como un topo en la boca de la cueva [...] he rastreado las continuas entradas y salidas de vecinos [...].

Někdy je animalizace rozšířena do té míry, že dochází k jakémusi „zpřirodňení“ postav: „[...] odplazím se k nejbližšímu kmeni a přitisknu se k němu, jako bych se stal mechem“⁴⁵ (Llamazares 2009, 168). Přirovnání lidských postav ke zvířatům je nicméně častější.

Všimněme si, že společným rysem všech zmíněných výskytů je určitá hrozba skrytá v „přírodní“ metafoře. Zvířecí chování je vynuceno mezní situací, v níž se hrdinové nacházejí, a dané metafory se pro zesílení často vyskytují v okamžicích nejvyššího napětí – ať už během pronásledování či na opačném bodě škály – v momentech napjaté nehybnosti. A nejsou-li v přímé vazbě s nějakou hrozbou, nesou ji v sobě samy, jako obraz Gilda trhající pstruhovi hlavu pomocí zubů. Tyto negativní konotace přírodních motivů a metafor jednoznačně ukazují, že animalizace postav je vnímána negativně, že se hlavní hrdinové svého lidství zřikají jen obtížně. To je podle našeho názoru dáno tím, že útok mimo kruh lidského společenství znamená pro představitele ne-li smrt, tedy alespoň nebytí: „Pud sebezáchovy otevírá uprchlíkům jedinou cestu, která jim umožní v horách přežít: zezvířectění. Nicméně, tím, že se změní ve vlky, krtky, kamzíky či zajíce, mohou pouze vydržet, přežít, nikoli žít. Nemohou znovu žít jako lidské bytosti. Jejich heroismus – v původním smyslu, jaký mělo toto slovo v antické kultuře – se nerodí ze střetávání (či pouze ze střetávání) se smrtí, ale právě z boje proti tomuto zezvířectění, jež je součástí jejich tragického osudu, z touhy nejen být považován za člověka, ale moci se jako lidská bytost i chovat“ (Tomás-Valiente in Llamazares 2009, 37).

Uprchlíci jsou do své animality vrženi, donuceni stát se zvířeti-podobnými, nelidskostí lidí a do poslední chvíle se tomu brání. Je přitom příznačné, že puzení k této marginalizaci vychází ze samého středu venkovské komunity: Ángel a jeho společníci jsou zrazeni a zapuzeni např. venkovským knězem (který udá Juana, nejmladšího ze skupiny, a Juanův bratr jej pak

⁴⁵ [...] deslízarme hasta el tronco más cercano y aplastarme contra él como si fuera musgo.

donutí pomodlit se nad jeho hrobem). V závěru samotné knihy vychází rozhodující impulz, jenž Ángela dožene k rozhodnutí riskovat vše a pokusit se o definitivní útěk, od jeho sestry:

Don Manuel stojí vedle nás bez hlesu. „Klekněte si“, nařídí mu Ramiro. Nečekaným pohybem utrhne větev hlohu a zapíchne ji do země, jako by to byl kříž. Don Manuel váhá poslechnout. Určitě se bojí, že uvidíme-li ho v takové pozici, bezbranného a na kolenou, splníme svou hrozbu a dáme mu ránu z milosti. „Klekněte si!“, zakřičí Ramiro. „Klekní si a modli se, ty zkurvysynu! Tady je pohřbený člověk, ne nějaký pes!“⁴⁶ (Llamazares 1999, 153).

„Musíš odsud odejít.“ [...] „Kam, Juano, kam?“ Stojíme teď čelem k sobě, odděleni zející prázdnotou díry a vlhým polostínem chléva. Juana je nehybná a vzdálená, jako další stín mezi stíny koz a já jsem v jejích očích smrtelně bledý proti kalně šedavému světlu okna. Stojíme teď čelem k sobě, vzdálení, jeden na druhého ani nepohlédne, ani nepromluví, jako bychom už nebyli sourozenci. Dokud se něco v Juaně náhle nezlomí, a ona – zalykajíc se vztekem a slzami – neuteče, neuteče přede mnou a před svými slovy přes osamělý a zasněžený dvůr⁴⁷ (Llamazares 1999, 211).

V posledně citované scéně stojí za povšimnutí, jak opět v okamžiku, kdy Juana svého bratra odmítá a vyhání ho pryč („jako bychom už nebyli sourozenci“), přichází o svou lidskou

⁴⁶ Don Manuel permanece en silencio junto a nosotros.

— Arrodílese —, le dice Ramiro. Ha arrancado, en un gesto inesperado, una rama de espino y la ha clavado en el suelo como si fuera una cruz. Don Manuel se resiste a obedecer. Teme seguramente que en esa postura, de rodillas, indefenso, cumplamos nuestra amenaza y le demos el tiro de gracia.

— ¡Arrodílese! — grita Ramiro.

— ¡Arrodílese y rece, hijo de puta! Aquí hay un hombre enterrado, no un perro!

⁴⁷ — Tienes que marcharte de aquí. [...]

— ¿Adónde, Juana? ¿A dónde?

Los dos estamos ahora frente a frente, separados por el hueco de la fosa y la tibia penumbra de la corte, Juana inmóvil y distante, como una sombra más entre las sombras de las cabras, y yo, a sus ojos, blanco de muerte al contraluz pálido y gris de la ventana. Los dos estamos ahora frente a frente, distantes, sin mirarnos, sin hablarnos, como si ya no fuéramos hermanos. Hasta que Juana, de pronto derrumbada, de pronto ahogada por la rabia y por las lágrimas, huye corriendo, huye de mí y de sus palabras por el corral solitario y nevado.

podobu a mění se v „další stín mezi stíny koz“. Odcizení a nepřekonatelná propast jsou zdůrazněny obrazem díry (kobky vyhloubené v podlaze chléva, v níž se v závěru své anabáze Ángel ukrývá), která se ocitá mezi oběma lidmi.

Julio Llamazares ve svých textech podkopává naši zažitou představu o vesnici jakožto komunitě lidí, kteří jsou navzájem úzce svázáni v hranicích jasně daného a srozumitelného světa. Mircea Eliade hovoří v rámci svého pojetí archaického myšlení⁴⁸ o tom, že prostor tradičních kultur má vždy jasně daný střed, jímž prochází *axis mundi*, a na opačné straně pevně dané hranice, jejichž překračování je vždy nějakým způsobem tabuizované a ritualizované. Llamazares touto populární představou venkova záměrně otrásá, když zobrazuje své hrdiny v situacích, kdy je jejich vlastní komunita zamítla, odsunula na okraj a tím ukázala, že i ona sama pozbyla jasná kritéria, podle kterých svůj svět chápat a členit, protože vyhnání jedinci se neprovinili ničím přímo proti ostatním venkovanům, ale jejich vyhnanství je vynuceno vnějšími okolnostmi.

Hlavní postavy stojící na okraji, na hranici tak vlastně ukazují, že venkov tak, jak jej Llamazares reflektuje, už žádný pevný střed nemá. Narušené životy hlavních hrdinů předznamenávají narušení venkovského světa jako celku.

Ještě citelněji je tento proces patrný v próze *Žlutý déšť*. Venkovský svět je zde představen ve zlomovém okamžiku zániku, kdy ve vesnici vysoko v Pyrenejích zůstává po manželčině sebevraždě poslední žijící obyvatel – stařec Andrés. I on je vnějšími okolnostmi (tentokrát nikoli občanskou válkou, ale důsledkem nevyhnutelného vyliďňování španělského venkova) postaven na okraj lidské společnosti – odmítá se podvolit jako zbytek jeho sousedů a přestěhovat se dolů do nížiny za snadnějším životem. Tímto pro ostatní nepochopitelným vzdorem se stává vyhnancem ve světě, jež je mu zároveň jediným blízkým – ve vsi, kde prožil

⁴⁸ Viz Eliade 2006, 18–47.

celý život. Zatímco prostorové umístění postav románu *Vlčí měsíc* odráželo jejich postavení v rámci společnosti – Ángel a jeho druhové se pohybovali na okraji, v horách nad vesnicí (a vesnice tvořila pro ně nedosažitelný střed) – v případě hlavního hrdiny *Žlutého deště* je sama opuštěná vesnice jakýmsi zborceným středem, ne-místem, obývaným někým, kdo už není člověkem. V případě Ainielle pozbývá smyslu mluvit o středu a hranici, protože prostor se zde hroutí sám do sebe, jako by jej pohlcovala černá díra:

V dálce naproti nim, na opačném svahu hor, utopené mezi skalisky a terasami, se ainielleské střechy a stromy budou pomalu rozpouštět v prvních stínech noci, která tady, na západní straně hor, přichází mnohem dříve. Z hřebene se zdá, že Ainielle visí nad propastí jako lavina zmučených dlaždic a břidlicových tašek a jen z domů ležících nejnižší – z těch, které se sesuly přitahovány vlhkostí a závratí řeky – dokáže slunce vykresat poslední záblesky okenních tabulek a břidlice. Jinak bude úplné ticho a klid. Žádný zvuk, ani proužek dýmu, ani stopy po něčí přítomnosti, ani stín se nemihne v ulicích⁴⁹ (Llamazares 2006, 10).

Ve zmiňované ukázce je Ainielle poprvé představeno čtenáři a už zde jsou patrné dvě věci – jednak to, už není vesnicí: ponořeno v tichu („žádný zvuk, ani proužek dýmu, ani stopy po něčí přítomnosti“), a také to, že přestalo být pevně vymezeným prostorem s jasnými hranicemi a rozpouští se v přírodě (ainiellské střechy „utopené mezi skalisky a stromy“, rozpouštějící se „mezi prvními stíny noci“, Ainielle „visí nad propastí jako lavina“). Namísto pevně stanoveného řádu vládne chaos a entropie.

⁴⁹ A lo lejos, frente a ellos, en la ladera opuesta de la montaña, los tejados y los árboles de Ainielle, ahogados entre peñas y bancales, comenzarán ya entonces a fundirse con las primeras sombras de una noche que, aquí, contra el poniente, llega siempre mucho antes. Visto desde la loma, Ainielle se cuelga sobre el barranco, como un alud de losas y pizarras torturadas, y sólo en las casa más bajas – aquellas que rodaron atraídas por la humedad y el vértigo del río – el sol alcanzará a arrancar aún algún último destello al cristal y a las pizarras. Fuera de eso, el silencio y la quietud serán totales.

Tak, jak scéna dále pokračuje, stává se zřetelnou antagone mezi Andrésem a ostatními lidmi (jde o skupinku mužů ze sousední vesnice, kteří přicházejí, aby jej pohřbili). Už od počátku je celá scéna jejich příchodu do vsi plná napětí: k Ainielle se blíží z *protilehlého* svahu, váhavě a neochotně: „Až budou přecházet přes starou lávku ze dřeva a udusané hlíny, jejich srdce zalije mumlání řeky. Možná že jeden z nich se na okamžik zatouží otočit a vydat se po vlastních stopách zpátky. Ale už bude pozdě“⁵⁰ (Llamazares 2006, 11). Andrés, o němž nemají úplnou jistotu, zda je skutečně mrtvý, v nich vzbuzuje bázeň a nepochopení: „Jen blázen, pomyslí si někdo z nich, by dokázal tolik let čelit úplně sám takové smrti a bezútěšnosti“⁵¹ (Llamazares 2006, 12).

Andrés si svou samotu vybral dobrovolně tím, že se odmítl odstěhovat a svým někdejšími sousedům nedokáže odpustit jejich „zradu“: opakovaně se opakuje motiv mlčení a míjení:

Bylo to už dva měsíce, co odešli ti z Juliova domu. Počkali, až dozraje žito, prodali ho v Biescasu spolu s ovce a několika kusy starého nábytku a jednoho říjnového rána před rozedněním naložili na klisnu všechno, co mohli, a odešli lesem směrem k silnici. Také tu noc jsem se utekl schovat do mlýna. Dělal jsem to tak vždycky, když někdo odcházel, abych se nemusel loučit, aby nikdo neviděl lítost, která mě zaplavovala pokaždé, když zůstal v Ainielle zamčený další dům⁵² (Llamazares 2006, 19).

⁵⁰ El borbotón del río llenará sus corazones cuando vadeen la corriente por la vieja pontona de maderos y tierra apelmazada. Quizás, en este instante, alguno piense en dar la vuelta y regresar sobre sus pasos. Pero será ya tarde.

⁵¹ Nadie, sino algún loco – pensará más de uno en ese instante – puede haber resistido completamente solo tanto muerte, tanta desolación durante tantos años.

⁵² Hacía ya dos meses que los de Casa Julio se habían ido. Esperaron a que el centeno madurara, lo vendieron en Biescas junto con las ovejas y algunos muebles viejos y, una mañana de octubre, antes de ser de día, cargaron la en la yegua las cosas que pudieron y se alejaron por el monte hacia la carretera. También aquella noche corrí a esconderme en el molino. Lo hacía siempre que alguien se marchaba para no tener que despedirme, para que nadie viera la pena que me ahogaba cada vez que, en Ainielle, otra casa se cerraba.

Andrés se odmítá loučit s odchozími (dokonce i se svým synem, když se také on rozhodne odejít do města⁵³), v době, kdy zůstane v Ainielle sám, dokonce zahání příchozí puškou⁵⁴, a když jedinkrát sestoupí do spodní vesnice, aby si v zimě vyprosil trochu zásob, je odmítnut⁵⁵, až nakonec mezi ním a ostatními vyroste nepřekonatelná bariéra:

Za tu dobu, co jsem tady byl, nikdo nenašel odvahu přijít do Ainielle, aby si mohl odvézt věci, které tu nechali sousedé. Po té události s Aureliem se dokonce ani nikdo neodvážil překročit onu hranici, která existovala – jak dobře věděli – mezi nimi a mnou. Občas jsem někoho zahlédl, jak se potuluje po stezkách v okolí nebo jak zdáli mezi stromy pozoruje ves, ale všichni utekli, jakmile mě spatřili⁵⁶ (Llamazares 2006, 146).

Jak je z předchozí ukázky patrné, oproti románu *Vlčí měsíc* je vztah mezi hlavním hrdinou a ostatními venkovany převrácený: zatímco tam byla venkovská komunita středem a hlavní hrdina stál na jejím okraji, nyní je tomu právě naopak. Venkovské společenství zaniklo, stáhlo se za okraje Andrésova světa a on stojí v jeho zborceném středu zcela sám. Již jsme zmínili, že Ainielle je ne-místem, jeho smysl se vyprázdnil. Andrés se nějaký čas pokouší udržet vesnici „při životě“, vzdorovat času tím, že opravuje zborcené zídky a vytrhává plevel, v určitém okamžiku si však uvědomí, že jeho boj je marný a vzdá se:

Skutečnost je taková, že přes veškerou mou snahu udržet jeho zdi při životě, Ainielle už je dlouhou dobu po smrti. Bylo po smrti, už když jsme se Sabinou zůstali ve vsi sami dva, snad dokonce

⁵³ Llamazares 2006, 57.

⁵⁴ Llamazares 2006, 108.

⁵⁵ Llamazares 2006, 115.

⁵⁶ Mientras yo he estado aquí, nadie tuvo valor de venir a Ainielle a llevarse las cosas que habían abandonado los vecinos. Después de lo de Aurelio, nadie se atrevió siquiera ya a cruzar la frontera que, entre ellos y yo, sabían que existía. Alguna vez vi a alguno rondar por los caminos o vigilar el pueblo desde lejos, entre los árboles, pero todos huían en cuanto me veían.

ještě dříve, když umírali nebo odcházeli naši poslední sousedé. Po celé tyto roky jsem si to nechtěl – nebo neuměl – uvědomit. Celé tyto roky jsem odmítal přijmout to, co mi ticho a ruiny tak jasně ukazovaly. Ale teď vím, že v okamžiku mé smrti se mnou zahynou pouze poslední zbytky mršiny, která je stále živá už jen v mých vzpomínkách⁵⁷ (Llamazares 2006, 83).

Andrés je v tomto ne-místě vyhnanecem ještě silněji než Ángel z románu *Vlčí měsíc* – nejen, že je zapuzen ostatními lidmi, ale tím, že se ocitá sám v jakémsi prázdňém středu, vyprazdňuje se i jeho vlastní existence. Tam, kde si Ángel z *Vlčího měsíce* uchovává své lidství v posledním zoufalém gestu, kdy pro záchranu své sestry opouští rodný kraj, Andrésovi nezbyvá z lidské existence zcela nic:

Od té doby jsem žil zády sám k sobě. Celé ty roky jsem to nebyl já, kdo sedával u ohně či se procházel nazdařbůh vsí jako opuštěný, osamělý pes. Nebyl jsem to já, kdo se ukládal k spánku do této postele a mlčky naslouchal dešti až do svítání. Celé ty roky to byly mé vzpomínky, jež bloumaly po vsi a sedávaly u ohně; byl to můj vlastní stín, kdo každou noc uléhal do této postele a naslouchal dešti a mému dechu⁵⁸ (Llamazares 2006, 46).

V románu *Žlutý déšť* je tak marginalizace hlavního hrdiny dovedena do extrému. Andrés je cizí (ne-lidský) nejen ostatním lidem, ale i sám sobě, a jediným záchytným bodem (o němž

⁵⁷ En realidad, y pese a mis esfuerzos por mantener vivas sus piedras, Ainielle está ya muerto desde hace mucho tiempo. Lo estaba ya cuando Sabina y yo quedamos solos en el pueblo y antes, incluso, de que murieran o se fueran nuestros últimos vecinos. Durante todos estos años no quise – o no podía – darme cuenta. Durante todos estos años, me resistí a aceptar lo que el silencio y las ruinas me mostraban claramente. Pero, ahora, sé que, con mi muerte, ya sólo morirán los últimos despojos de un cadáver que sólo sigue vivo en mi recuerdo.

⁵⁸ Desde entonces, he vivido de espaldas a mí mismo. Durante todos estos años, no he sido yo el que se sentaba junto al fuego o el que vagaba por el pueblo como un perro abandonado y solitario. No he sido yo el que cada noche se acostaba en esta cama y se quedaba en silencio, escuchando la lluvia, hasta el amanecer. Durante todos estos años ha sido mi recuerdo el que vagaba por el pueblo y se sentaba junto al fuego; era mi propia sombra la que venía a acostarse cada noche en esta cama y se quedaba en silencio escuchando la lluvia y mi respiración.

si ovšem uvědomuje, že ani on není pevný), jenž ještě určitým způsobem uchovává jeho existenci, jsou jeho vzpomínky. I ony se ovšem v kontaktu s destruktivní silou přírody rozpadají.

3.3 Příroda v prostoru za hranicí: animalizace

V předchozí kapitole jsme naznačili, že posun postav směrem k okraji venkovského společenství je animalizuje a mytizuje – přestávají být lidmi a tím, že se vytratila každodenní zkušenost soužití s ostatními, mění se v očích vesničanů z živých lidí v přeludy, postavy z legend. Zároveň jsme ukázali, že hlavní hrdinové jsou si této proměny vědomí, a toto vědomí je pro ně bolestné a snaží se proti této animalizaci bojovat, uchovat si vlastní lidství do poslední chvíle.

U kořene tohoto pojetí stojí Llamazaresova hluboká identifikace s romantickým pojetím člověka, jež považuje člověka za bytost k přírodě maximálně vnímavou, avšak zároveň chápající samu sebe jako „ztraceného syna“, který byl z lůna přírodního světa vytržen. Llamazares má blízko také k dalšímu rysu, který je typicky romantický⁵⁹: k chápání přírody ne jako pouhé hmoty v pohybu, mechanického stroje, který lze rozložit na části a využívat k produkci, nýbrž jako organismu, živoucí bytosti. Příroda je ovšem chápána jako bytost hrozivá, ničivá, plná animálních sil.

Kromě toho platí, že příroda v mnoha scénách zcela v souladu s romantickým pojetím odráží lidské emoce, tak jako v následující ukázce, kde se strach z pronásledování a ze smrti odráží v rozbourané krajině:

⁵⁹ Romantismus v tomto ohledu je jen literární obdobou odpovědí na převládající vědecké paradigma, viz Oelschlaeger 1991, 97–132.

Dva dny a dvě noci trvala ta bouře. Dva dny a dvě noci jsem utíkal horami, oslepen větrem, aniž bych jedl či spal, aniž bych věděl, kde se ukrýt či kam jít, neměl jsem jinou víru ve vlastní síly než svou vlastní nekonečnou a nepřemožitelnou beznadě;⁶⁰ (Llamazares 2009, 203).

Romantický náhled lze ostatně spatřit i v tom, jak se hrdinové vzpírají animalizaci, jak se brání tomu, aby je „Matka země“ zcela pohltila, protože příroda nutně znamená zánik všeho lidského v nich a v konečném důsledku i smrt. „Země už není tím, co dává život, ale místo, kam se navrácí těla, aby se rozpadla: je to, jako bychom byli mrtví“, říká Ramiro v dole; v jeskyni se cítí „pohřbeni v vlhké díře“; a v jámě Ángel přemýšlí takto: „nemohu tady zůstat věčně, vleže na zádech jako mrtvý, bez světla, bez naděje“ (Orsini-Saillet in Andres-Suárez, 1998, 94).

Přesto by konstatování, že příroda hraje pouze roli pozadí, jež dokresluje duševní stav hrdinů a jejich boj se smrtí, bylo omezující. Přírodní prvky představují prostor za hranicí lidského společenství, a tím, jak se toto společenství trhá, zaplavují střed, z něž byly původně vyloučeny. Lidství slábne, hranice venkovského světa se bortí a přírodní svět vnějšku nabývá stále aktivnější roli, „ožívá“. Příroda je v Llamazaresových knihách aktivní, živoucí fenomén, k němuž jsou ale vnímavé pouze hlavní postavy, protože právě ony jsou jí ve svém postavení na okraji pohlcovány jako první.

María Paz López-Breaová v dnes už klasické studii věnované skrytému dialogu v románu *Žlutý déšť* (López-Brea 1989) vytyčuje tři druhy situací, v nichž získávají postavy a fenomény „další dimenzi“.⁶¹ Nás zajímá třetí kategorie postav, „neživé fenomény“, které náhle

⁶⁰ Dos días y dos noches duró la tormenta. Dos días y dos noches huyendo por los montes, cegado por el viento, sin comer ni dormir, sin saber dónde esconderme, adonde ir, sin otra fe en mis fuerzas que mi propia, infinita, inexpugnable desesperación.

⁶¹ a) Živí lidé dostávají další rozměr, když jsou přirovnáváni k neživým přírodním fenoménům a ke zvířatům: „uprostřed ticha a sněhu Sabina bloudila po vsi jako duch či neskutečný mlžný opar“ (Llamazares 2006, 26). Už výše jsme uvedli mnoho příkladů, z nichž je patrné, jak se hrdinové pod tlakem okolností stále více animalizují. V románu *Žlutý déšť* příroda ve vztahu k člověku nedemonstruje ani tak známé rčení „člověk člověku vlkem“,

nabývají podobu zvířat. Při bližším zkoumání musíme tuto kategorii rozšířit: v Llamazaresových románech se neanimalizují jen prvky neživé přírody, jako je severák, ale i živé, nezvířecí přírodní prvky. Pro tento jev, kdy se prvky neživé i živé přírody ožívují, přechází jeden v druhý, budeme používat pojem **osmóza**. Uchylujeme se k tomuto termínu proto, že jej chceme jednoznačně odlišit od personifikace, kdy jsou přírodní jevy „polidšťovány“, zároveň však nejde vždy čistě o animalizaci, „zezvířectění“ (mnohdy dochází k opačnému jevu – zvíře je přirovnáno ke stromu apod.). Llamazares zde zachází ještě dál, než Deleuze s Guattarim, když animalizaci, stávání-se-zvířetem,

Co se týče neživých věcí, které se takto osmoticky stávají součástí živé přírody, nejzřetelněji lze tento jev doložit na románu *Žlutý déšť*: zde se takto „osmoticky“ přetváří samotné dějiště, vesnice Ainielle. V jejím případě můžeme hovořit o animalizaci, stávání-se-zvířetem: všechny metafory odkazují ke zvířecí říši. Hovoří se zde například o tom, že celé domy „padly na přední jako dobytek“; kostelní věž se „tyčí nad ruinami kostela jako kamenný strom“, nábytek čeká na návrat svých někdejších majitelů jako „věrný pes“. Domy a celá ves často nabývají podoby domácích zvířat (dobytek, věrný pes, stádo ovcí choulících se k sobě).

jako spíš totální destrukci všeho lidského, pád do entropie. Nejsilněji je tento fakt ilustrován v okamžiku, kdy žlutá barva podzimu (a také zániku a rozkladu) pohltí postupně domy i okolí Ainielle, fencin stín a nakonec se žlutě zabarví i stín samotného Andrése.

b) další skupinou postav, kterou López-Breavá vyčleňuje, jsou lidé, kteří už jsou mrtví a „žijí“ jen v Andrésových vzpomínkách. V druhé polovině knihy se však znovu objevují na scéně, když se do Ainielle vrací a ani Andrés si není jist, zda jde o přelud, sen či „vpád“ zasněží do umírající vesnice. I tento typ postav dokládá, že řád, jenž jasně strukturoval svět Ainielle na centrum a periferii s určitými hranicemi, přestává existovat – mrtví se vracejí do ulic a do domů a je příznačné, že i oni jsou „zpřírodnění“: Andrés si jejich hlasy za noci, kdy se poprvé objeví, splete se zvukem šustícího listí a jejich přítomnost je součástí vpádu přírody, jenž ohlašuje zánik:

[...] nebe a střechy plály splývající v jediném zářivém světle, vítr tloukl do oken a dveří domů a uprostřed noci, v nekonečném vytí listí a dveří, se celou vsí nesl nárek bez konce. Nebylo nutné, abych se vracel po svých stopách zpátky. Věděl jsem, že do každé kuchyně se vrátili její mrtví (Llamazares 2006, 100).

c) A konečně jako třetí přichází třetí skupina „postav“, neživé přírodní fenomény, které nabývají charakteru živých bytostí. S tím, jak život člověka (lidského společenství) vyprchává, začínají přírodní fenomény nabývat na síle, na aktivitě, žijí vlastním životem: „severák pod námi bičuje vřesy a ticho. Naplňuje noc svým vytím“ (Llamazares 2009, 60).

Naopak jediné skutečně živé zvíře, které provází vypravěče celým románem, totiž jeho fenka, bývá představována „zvěčněné“ (vypadá jako pohozený hadr, jako stín mezi stíny stromů). Hranice mezi živým a neživým se rozpouští, neživé ožívá a živé ztrácí živost.

Příroda je zcela v romantickém duchu chápána jako organismus, aktivní živá bytost, a zároveň je provázána s osudem vypravěče: je ozvěnou jeho duševní rozpoložení i hrozeb, jež na hlavní hrdiny číhají: „Už od dětství [...] jsem se i já cítil přitahován horami. Oheň, vítr i řeky jsou živoucí, pořád v pohybu. Naopak hory, stále stejné, nehybné a mlčenlivé, vypadají jako mrtvá zvířata“⁶² (Llamazares 2009, 138). Pro hlavního hrdinu představují hory hrozbu, neustálé pronásledování, smrtelné nebezpečí – proto jsou „mrtvými zvířaty“, něčím, co je přímo spojeno se smrtí. Motiv mrtvého zvířete je extrémním případem „osmózy“ přírodních prvků – určitý přírodní element je nejprve animalizován, oživen (hory – zvíře) a následně (jakožto předzvěst toho, co se má stát hlavnímu hrdinovi) je života zbaven (mrtvé zvíře): „nebe se náhle změnilo v obrovské napajedlo pro mrtvá zvířata“; „slunce visí jako podříznuté zvíře“.

U některých motivů se objevuje ustálené užití určitého typu animalizace a šířeji osmózy. **Vítr** na sebe bere podobu psa či vlka, stává se divokou zuřivou bytostí, nositelem zkázy: „[Vítr] se za zuřivého vyt řítí dolů lesem a stromy shýbají hlavy jako posvátná zvířata, která se uklání před procházejícím božstvem“⁶³ (Llamazares 2009, 101). Všimněme si, že Llamazaresovo pojetí přírody zde má rysy panteismu.

Dalším „obživlým“ osmotickým elementem je **ticho**, které paradoxně přebírá úlohu mluvčího tam, kde vypravěč oněmí, protože podlehne odlidštění, zániku:

⁶² Siempre. desde niño [...] yo he sentido también la atracción de las montañas. El fuego, el viento, los ríos están vivos, están siempre en movimiento. Las montañas, en cambio, siempre iguales, siempre quitas y en silencio, parecen animales muertos.

⁶³ Desciende por el monte con un aullido doblando las cabezas de los árboles como animales sagrados que se inclinan ante el dios que pasa.

Teprve ticho, ono vazké ticho, které obaluje každou místnost a každou komůrku jako černý sliz, je dovede nejdřív k podezření a posléze k jistotě, že stojí před stejnými dveřmi, z jakých někteří z nich vynášeli rakev se Sabininým tělem, když už v Ainielle nezbyl nikdo, kdo by mi ji pomohl donést na hřbitov⁶⁴ (Llamazares 2006, 14–15).

Také ticho je představováno jako živá, zvířecí bytost (mnohokrát se objevuje spojení „zavytí ticha“). Osmóza, prostupnost mezi jednotlivými živými a neživými přírodními prvky, může být zesílena tak, že „oživené“ fenomény se ještě mísí mezi sebou, jako v následujícím případě ticho a sních: „naslouchal jsem z dále zmateným jazykům ticha a sněhu“ (Llamazares 2006, 28).

Sních je motiv, který představuje ve své animální, „obživlé“ podobě hrozbu, nehybnost, osamění, zapomnění či smrt. Jeho neporušený povrch, který zahlazuje veškeré struktury („neviditelná ruka sněhu“), je symbolem entropie, do níž se propadá někdejší řád: „[...] za dveřmi ležel dál sních, nehybný, zledovatělý, nezničitelný, jako by už nikdy neměl roztát“ (Llamazares 2006, 110). María Paz López-Breaová si všímá, že se motiv sněhu (podobně jako další přírodní motivy) často v textu na jednom místě vyskytuje jak v základní podobě meteorologického fenoménu, tak v podobě, kdy nabývá nějakého rozšířeného, symbolického významu. Dokládá to na větě „A tak, když přišel sních, byla už naše vlastní srdce dávno předtím zasněžená“ (Llamazares 2006, 22), kde se v originále vyskytuje slovo sních dvakrát v těsném sousedství, oddělené čárkou („Y, así, cuando llegó la nieve, la nieve estaba ya, desde hacía mucho tiempo, en nuestros propios corazones“). López-Breaová upozorňuje, že „způsob, jakým Llamazares uspořádal slova (opakování syntagmatu „sních“, přičemž obě slova jsou oddělena čárkou), vytváří zvláštní stylistický efekt: jako by autor mluvil o dvou odlišných

⁶⁴ Será el silencio – este silencio espeso que inunda cada pieza y cada cuarto como una baba negra – el que lleve a los hombres, primero, la sospecha y, luego, la certeza de que se encuentran ya ante la misma puerta por la que algunos sacaron la caja con el cuerpo de Sabina cuando en Ainielle no quedaba nadie ya que pudiera ayudarme a trasladarla al cementerio.

skutečnostech (přesto, že se pro obě používá stejné slovo): venkovní sníh v první části citátu (meteorologický fenomén) a proti tomu sníh vnitřní, jinak řečeno, samota“ (López-Brea 1989, 149).

Jindy sníh ve svém prvotním významu téměř okamžitě nabývá přidatného významu symbolického, jako v následující ukázce, kde je patrné, že se pojí s nehybností, hrozbou („bílá kletba“, „pohřbívá střechy“), minulostí, která je také strnulá, protože se už nemůže vrátit („sníh dětství“), se samotou a snovou atmosférou.

Byl to sníh, padal na Ainielle jako dávná bílá kletba a znovu začínal neprodyšně pohřbívát střechy a ulice. Vítr se utišil, po vesnici se rozprostíral hluboký klid a naplňoval ji osaměním a tichem. Chvíli, zatím, co se mě znovu zmocňoval spánek, mi v očích tál sníh dětství – jako by pohled na okno a sníh padající na ves byly součástí oné vzpomínky – a zanechával za noci brázdu nocí jiných, vytrhával ze zapomnění mou první samotou a přetavoval onen pohled a spánek ve vzpomínku⁶⁵ (Llamazares 2006, 24).

Velmi podobně pracuje Llamazares s motivem *mlhy*, která – stejně jako sníh – představuje hrozbu a zapomnění, zakoušené jako cosi živoucího: „Jenomže já jsem ten den neměl jiné svědky svého nálezu než fenku a ocelové záupění mlhy“ (Llamazares 2006, 19); „Přestalo sněžit, ale nejbližší stromy a střechy zahalovala neproniknutelná mlha, zhoustlá hrozbami“ (Llamazares 2006, 24); „Na ulici se po zdech plazila mlha a mrazivá vlhkost jinovatky už zahladila všechny čerstvé stopy. Celou ves naplňovalo obrovské ticho, strkalo svůj

⁶⁵ Era la nieve, que caía ya como una maldición antigua y blanca sobre Ainielle y que empezaba a sepultar enteramente una vez más los tejados y las calles. La ventizca había aminado y una calma profunda se extendía ahora por el pueblo llenándolo de desamparo y de silencio. Durante algunos instantes, mientras el sueño volvía a apoderarse neuvamente de mis ojos, la nieve de la infancia comenzó a fundirse en ellos – como si la visión de la ventana y la nieve que caía sobre el pueblo formaran también parte de recuerdo –, añadiendo a la noche la estela de otras noches, arrancando al olvido la Soledad primera, transformando en memoria la mirada y el sueño.

dlouhý špinavý jazyk do přítmi domů a šátralo ve rzi zapomnění a v prachu, jenž tam roky navršily“ (Llamazares 2006, 25).

Poslední motiv, u něž se zastavíme, je *ohněň*. I on se stává živou bytostí a i on s sebou nese jistou – opět negativní – konotaci: bolest a barbarství.

Rudé, karmínové, nažloutlé plameny požírají se rtuťovitou zuřivostí ploché kameny a břidlici, přeskakují na okolní stromy a zvedají se nad střechu, měnice klenbu nebes v jedinou obrovitou tavící pec. Hustý sloup dýmu se slévá s nocí a bezcitnému barbarskému božstvu předkládá děsivé bučení zaživa upalovaných krav⁶⁶ (Llamazares 2009, 182).

V úleku jsem odvrátil pohled směrem do ohně. Polena bolestně praskala [...] ⁶⁷ (Llamazares 2006, 37).

Tento podrobný motivický rozbor zde uvádíme jako doklad, že autorův „osmotický rejstřík“ je skutečně bohatý a je patrné, že zdaleka nejvíce převažuje animalizace jednotlivých fenoménů. Proč tomu tak je? Hlavní hrdina, prostor, jež obývá (Ainielle) i vše, co jej zaplňuje, jsou pohlčováni živou přírodou, která nabývá na síle s tím, jak slábne vitalita lidského společenství. Tradiční dělicí čára, jež existuje mezi lidskou a přírodní sférou, je narušena, elementy jednotlivých sfér se prolínají a přetavují se v procesu animalizace.

⁶⁶ Llamas rojas, violetas, amarillas, muerden con rabia de mercurio las lábanas de piedra y las pizarras, se extienden a los árboles cercanos, se alzan por encima del tejado convirtiéndolo la bóveda del cielo en un gigantesca fundición. Y una densa columna de humo negro se funde con la noche ofreciendo a un dios bárbaro e impasible el bramido brutal de las vacas abrasadas.

⁶⁷ Sobresaltado, desvié la mirada hacia la lumbre. Los troncos crepitaban doloridos [...]

3.3.1 Percepce přírody v prostoru za hranicí: tělesnost a smyslovost

Ukázali jsme, že příroda je v Llamazaresově pojetí venkova velmi důležitá a také velmi mocná: živoucí, aktivní, měnící tvary, přelévající se z jedné formy ve druhou a také mimo své hranice, směrem k člověku na jedné straně a neživým předmětům na straně druhé. Nesmíme však zapomenout, že úběžníkem všech přírodních fenoménů zůstává člověk. Člověk, byť je jeho integrita přírodou porušena, nahlodána a jeho lidství slábne pod náporom animalizace. Člověk stojící na hranici, marginalizovaný, ale stále ještě lidská bytost. Příroda je tedy filtrována prostřednictvím lidské percepce.

Zvláštní postavení vypravěče na okraji lidské společnosti a v mezní situaci přitom ovlivňuje způsob, jakým k vnímání přírody dochází. V úvodu naší práce jsme zmínili Fosterové termín *ambientní* rozměr estetické percepce krajiny (tedy takový typ percepce, při němž se vnímající vzdává předem připravených konceptuálních rámců) a pokusili jsme se v hrubých obrysech načrtnout podmínky, jež umožňují vnímajícímu stát se citlivým k ambientnímu pólu zkušenosti, otevřít se mu. Upozornili jsme v této souvislosti na Merleau-Pontyho pojetí tělesnosti jakožto participativní vzájemnosti, kdy vnímané „vybízí“ vnímajícího, aby jej zakoušel. Smysly, tělesnost a smyslovost jsou jednou z podmínek, která umožňuje našemu „já“ překročit vlastní hranice a otevřít se světu. Z hlediska našeho vztahu k přírodě se na této ambientní, před-konceptuální úrovni smyslů jakožto lidský druh nijak nevymykáme jiným živým bytostem, stojíme na stejné úrovni; to co v běžném životě chápeme jako „já“, co automaticky považuje za esenci lidství, tedy „lidské já“, odlišné od zvířat či stromů, se náhle odhaluje nikoli v odlišnosti, ale jako bytostně srostlé s více-než-lidskou podstatou. Jak jsme již poznamenali, sedimentovaný subjekt v zajetí konvencí se ve chvíli, kdy se zaměří na tělesné, smyslové zakoušení světa, otvírá a obrozuje, stává se *subjektem ve stavu zániku/zrodu*.

Můžeme říci, že vypravěči v Llamazaresových románech se takovému stavu v mnoha momentech velmi blíží. Jejich otevřenost přírodnímu světu je dvousečná – pozitivní stránka spočívá v tom, že je skrze ně zachycena mytická, ancestrální povaha přírodního světa, který je vnímán nikoli jako mechanický stroj, jenž může být nanejvýš objektem vědeckého zkoumání, ale jako živoucí organismus, který je **žit, zakoušen**. Odvrácenou stranu procesu, kdy se vypravěč stává zanikajícím subjektem, kdy se v přírodním světě rozpouští, je bolestně vnímaná ztráta (lidské) identity, paměti, kulturního nánosu – tedy všeho, co naopak člověka činí člověkem a odlišuje jej od ostatního živého i neživého světa:

Samota teď byla všude, vzlínala stěnami a vzduchem kolem mě a jen u řeky, mezi lískami a olšemi na břehu, jsem nacházel útěchu od všeho toho klidu. Nikdy jsem dobře nepochopil proč. Možná to bylo mumláním listů na vodě. Možná za to mohly samy stíny stromů, které se proplétaly a mátly tak mou paměť a můj zrak. Ale společnost olší mě uklidňovala. Stejně jako v Eratské doubravě nebo v borovém lese u Basaránu, mezi stromy u řeky jsem měl vždycky pocit, že nejsem sám, že se mezi stíny skrývá ještě někdo⁶⁸ (Llamazares 2006, 118).

Zvuky řeky a stíny stromů zahání vypravěčovu samotu, jsou **přítomné** jakožto bytosti („mezi stíny se skrývá ještě někdo“), nejen jako pouhé pozadí, poskytující rozptýlení. Vypravěč v nich získává společnost, zároveň se ale splynutím s přírodou připravuje o své lidství („a mátly tak mou paměť a můj zrak“). Všimněme si, jak zcela v souladu s úvahami Merleau-Pontyho je to příroda, tedy vnímané, co aktivně vybízí k tomu, aby bylo vnímáno. U Llamazarese je použití činného rodu v souvislosti s přírodními fenomény a naopak trpného rodu ve spojení s lidmi

⁶⁸ Ahora la soledad estaba en todas partes, impregnaba las casas y el aire en torno a mí, y sólo junto al río, entre los avellanos y los chopos de la orilla, hallaba ya consuelo a tanta paz. Nunca logré entender muy bien por qué. Quizá era el murmullo de las hojas sobre el agua. Quizá las propias sombras de los troncos que, al juntarse, confundían mi memoria y mi mirada. Pero la compañía de los chopos me calmaba. Como en los robledales del Erata o en el pinar de Basarán, entre los árboles del río tenía siempre la impresión de no estar solo, de que había entre las sombras alguien más.

příznakové. Vnímání barev, zvuků a pachů prostřednictvím těla a smyslů je způsob, jenž hlavního hrdinu otevírá přírodě (a v rozhovoru s ní se oslabuje jeho existenciální úzkost), zároveň jej tato tělesnost animalizuje (viz výše).

Již jsme několikrát ukázali, jak se hrdinové brání animalizaci. Nyní se zastavíme u fenoménu, kterým se Llamazares blíží něčemu, co bychom mohli chápat jako literární zpracování prožitku rozpadu identity.

Když zapomenou na barvu a texturu světla, když se měsíc stane sluncem a slunce vzpomínkou, zrak spíš podléhá diktátu vůní než tvarů, oči se nechávají vést větrem, než by se spolehly samy na sebe. Když noc vše pohltí, trvale a bez konce, a prosákne zemí i nebem, zaplaví srdce, čas i paměť, jen instinkt dokáže najít cestu, projít stíny a dát jim jméno, rozluštit jazyky vůní a zvuků⁶⁹ (Llamazares 2009, 82).

Ukázka z románu *Vlčí měsíc* vykazuje všechny rysy takové situace. Předně, vypravěč se nachází mimo obvyklé struktury a mantinely své existence, v mezní situaci: je pronásledován, nucen vést aktivní život přes noc, spát ve dne („měsíc se stal sluncem a slunce vzpomínkou“). Běžný kognitivní rámec je náhle nefunkční („noc zaplaví srdce, čas i paměť“): emoce, vjem času i paměť se rozpouštějí v noci, v entropii, což je ještě umocněno použitím slovesa „zaplavit“, obvykle spojovaného s vodou. Percepce vnějšího světa probíhá mimo veškeré předem dané koncepty, intelekt a předchozí zkušenosti ustupují totální novosti, ještě nespoutané do žádného poznatku („jen instinkt dokáže najít cestu“ – všimněme si pro Llamazaresovy texty obvyklého

⁶⁹ Cuando se olvidan el color y la textura de luz, cuando la luna se convierte en sol y el sol en un recuerdo, la vista sigue más el dictado de los olores que las formas, los ojos obedecen al viento antes que a sí mismos. Cuando la noche lo envuelve todo, permanente e indefinidamente, empapando la tierra y el cielo, anegando el corazón y el tiempo y la memoria, sólo el instinto puede descubrir los caminos, atravesar las sombras y nombrarlas, descifrar los lenguajes del olor y del sonido.

odosobnění postav, kdy nikoli člověk, ale instinkt „dokáže najít cestu“). Noc pohlcující „trvale a bez konce“ všechno je symbolem entropie, chaosu, prvotní temnoty, kde k orientaci nemůže sloužit mysl, ale **smysly** (v ukázce se hovoří o zraku, očích, vůních, instinktu obecně).

Noc a pohlcení chaosem zde má zřejmé negativní zabarvení, což souvisí s vnější situací, v níž se postavy nacházejí (pronásledování), a hlouběji s jejich existenciální úzkostí z této situace (ztráta lidství). Přesto (nebo spíše právě proto) se zde otvírá prostor pro **komunikaci** s přírodním světem za hranicí. V úvodu jsme s Davidem Abramem řekli, že smysly jsou branou pro vstup do skryté, nesamozřejmé dimenze přírodního světa (v níž je krajina zakoušena celostně, nejen jako prostor, ale i jako čas a subjekt vnímá sama sebe jako její **součást**). V citovaném textu se hovoří o tom, že jen „**instinkt** dokáže najít cestu, projít stíny a dát jim jméno, rozluštit **jazyky** vůní a zvuků“ (zdůrazněno námi). Intuitivní rozumění světu je umožněno prostřednictvím smyslů a vnímané (vůně a zvuky) je nadáno aktivní rolí (hovoří vlastním „jazykem“). Vnímané zde postavy „vybízí“ k vnímání, zcela v souladu s tím, jak Merleau-Ponty chápe pojem percepce. Člověk se tím, že bylo oslabeno jeho lidství, jeho pevná podstata, tím, že se zbavuje „úhledných kognitivních balíčků“, stává otevřeným mimo-lidskému, a to k němu promlouvá.

Se zdůrazněním tělesnosti a smyslových vjemů souvisí také zvláštní použití metafor v Llamazaresových textech. Ve spojení se smysly totiž velmi často používá **synestézie**, kdy se jednotlivé smysly kříží a prolínají. Toto rozpouštění jasně ohraničených vjemů je na jiné rovině obdobou rozpouštění hranici mezi lidským a přírodním. Je zajímavé, že David Abram se ve své knize *Kouzlo smyslů* věnuje fenoménu synestézie velmi podrobně a tvrdí, že „zakoušející tělo [...] není do sebe uzavřeným objektem, nýbrž otevřenou, neukončenou entitou. Tato otevřenost je patrná z uspořádání našich smyslů: k setkání se světem a k jeho prozkoumávání se mi nabízí hned několik možností – slyšení ušima, dotýkání pokožkou, vidění očima, ochutnávání jazykem, čichání nosem – a všechny tyto rozmanité schopnosti nebo způsoby jsou neustále otevřeny z vnímajícího těla směrem ven [...]“ (Abram 2013, 157). Provázanost

smyslů nám podle něj tedy umožňuje vykročit mimo vlastní hranice, otevřít se tomu, čím nejsme, setkat se s jinakostí a cítit vnější svět jako živoucí, smysluplnou entitu. Zároveň jde o inherentní vlastnost naší percepce, podle Abrama **vždy** zakoušíme sami sebe i své okolí do jisté míry synesteticky. V moderním světě sice byl tento typ vnímání primárně přesunut do aktu čtení (čteme zrakem a zároveň slyšíme svůj vnitřní hlas, tedy vnitřní sluchovou realizaci čteného), a tím ztratil bezprostřední napojení na vnější svět, nicméně stále existuje.

V Llamazaresových textech v souladu s výše řečeným synestézie dokresluje bytostně animistické vnímání vnějšího světa, a tedy původní bezprostřední spojení člověka s okolním životním prostředím. Vypravěč jej **cítí, zakouší** svými smysly a zároveň s tím, jak se otevírá přírodnímu světu a rozpouští se v něm, otevírají se a přetavují i jednotlivé smyslové vjemy. Rozmývání hranic, ústup řádu ve prospěch entropie a organického chaosu jsou tak ještě podtrženy.

Bytostně synestetický charakter má konečně i **žlutý déšť** z titulu druhého románu. Déšť, spojený spíše se sluchovým vjemem či pocitem vlhka, zde nabývá silně vizuálního charakteru: v primárním užití jde o déšť podzimního listí, metafora se však brzy osamostatňuje a žlutý déšť na sebe bere podobu vše pohlcujícího rozkladného prvku:

Hodiny pomalu plynou a žlutý déšť postupně rozmývá stín Bescósovy střechy a nekonečný kruh měsíce. Je to stejný déšť jako každý podzim. Stejný déšť, jenž pohřbívá domy a hroby. Ten, jenž činí lidi staršími. Ten, jenž postupně ničí jejich tváře, dopisy a fotografie. Ten, jenž jedné noci vstoupil do mé duše a už mě nikdy neopustil. Skutečně, den po dni, od oné noci u řeky, déšť zaplavuje mou paměť a barví můj pohled do žluta. Nejen můj pohled. Také hory. A domy. A nebe. A vzpomínky, jež se od nich tu a tam ještě odvíjí. Zpočátku pomalu a poté už tak, jak ubíhaly dny mého života, se všechno

kolem mně postupně zabarvovalo do žluta, jako by můj zrak nebyl ničím jiným než pamětí krajiny a krajina pouhým zrcadlem mne samého⁷⁰ (Llamazares 2006, 135).

Všimněme si, jak déšť, spojující v sobě zvukový, hmatový i vizuální vjem, navíc jako by v ukázce měnil i skupenství („pohřbívá domy a hroby“ – jako by šlo o hlínu). Déšť postupně z doslovného významu přechází do metafory zapomnění a rozkladného zániku a entropie zachvacuje i samotný subjekt vypravěče. Ten si není jistý vlastními hranicemi, neví, zda on je součástí krajiny nebo krajina odrazem jeho duše. Julio Llamazares zde překračuje proklamované oddělení člověka a přírody, poplatné romantizmu, zároveň však rozhodně nejde o idealizaci: veškeré splnutí s přírodními fenomény a komunikace s nimi má negativní, tragický nádech.

Chceme-li být v popisu vztahu člověka a přírody přesní, je třeba na závěr poznamenat, že negativně je vnímána pouze ztráta lidství, pohlcení člověka přírodou, nikoli příroda jako taková. Ta je nahlížena bez zášti, s hlubokou empatií. Když například v jedné scéně Andrése z románu *Žlutý déšť* uštkne zmije, necítí k ní žádnou zášť, jediná emoce, jež jej ovládá, když bojuje o život, je strach o fenku, která zůstala zavřená s ním v domě: „Jak podivné a neskutečné po těch letech! Byl jsem – stejně jako teď – na pokraji smrti, a přesto to jediné, co mi opravdu

⁷⁰ Lentamente, las horas van pasando y la lluvia amarilla va borrando la sombra del tejado de Bescós y el círculo infinito de la luna. Es la misma de todos los otoños. La misma que sepulta las casas y las tumbas. La que envejece a los hombres. La que destruye poco a poco sus rostros y sus cartas y sus fotografías. La misma que una noche, junto al río, entró en mi alma para no volver ya nunca a abandonarme el resto de los días de mi vida. Día a día, en efecto, a partir de aquella noche junto al río, la lluvia ha ido anegando mi memoria y tiñendo mi mirada de amarillo. No sólo mi mirada. Las montañas también. Y las casas. Y el cielo. Y los recuerdos, que de ellos, aún siguen suspendidos. Lentamente, al principio, y, luego ya, al ritmo en que los días pasaban por mi vida, todo a mi alrededor se ha ido tiñendo de amarillo como si la mirada no fuera más que la memoria del paisaje y el paisaje un simple espejo de mí mismo.

dělalo starosti, byla skutečnost, že zemřou-li, zemře i fenka, uvězněná bez pomoci v domě⁷¹ (Llamazares 2006, 70).

I v tomto případě je empatie se zvířaty výsledkem vypravěčovy „fúze“ s přírodou a ztráty lidství. Je to jeho postavení na hranici mezi lidským a přírodním, co jej otevírá komunikaci a porozumění přírodě. Rozhodně tedy nejde o idealizovaný pohled na venkovana žijícího v harmonickém souladu s domácími zvířaty a okolní přírodou. Naopak, v Llamazaresových románech se na mnoha místech tematizuje lidská krutost ke zvířatům. V románu *Vlčí měsíc* jde například o již zmiňovaný lov na vlky, nebo o taktéž citovanou scénu, kdy četníci obklíčí seník, v němž se skrývá jeden z pronásledovaných hrdinů, a zapálí jej i s kravami uvnitř. Ángel a jeho druzi v jiné scéně zastřelí zraněného psa, jehož jeho pán ponechal v horách svému osudu. V románu *Žlutý déšť* se zase zmiňuje zvyk topit v řece čerstvě narozená štěňata.

Vztah obyčejných venkovanů ke zvířatům (a přírodě obecně) je tedy vykreslen spíše negativně, antagonisticky. Jsou to naopak hlavní hrdinové, odsunuti na okraj lidské komunity, kdo se přírodě otevírají a navazují s ní kontakt. Tento jev je provázen jejich stávání-se-zvířetem a prolnutím s přírodním světem. Dalším charakteristickým aspektem tohoto procesu je fakt, že se pro ně jejich zkušenost stává stále hůře popsatelnou slovy, že ztrácí možnost sdílet ji s ostatními. Pozbývají schopnost vztahovat se ke světu prostřednictvím lidského jazyka, místo toho používají stále více vlastní smysly, což je způsob, jež přibližuje všem živým bytostem a stírá rozdíly mezi lidmi a ostatní přírodou.

Shrneme-li hlavní rysy venkova tak, jak jej Llamazares traktuje ve svých prvních dvou románech, je zřejmé, že v centru jeho zájmu stojí narušený vztah jedince a majoritního

⁷¹ ¡Qué extraño y qué irreal al cabo de los años! Yo estaba – como ahora – a punto de morirme en esta cama y, sin embargo, lo único que entonces me preocupaba de verdad era saber que, si moría, también la perra moriría, atrapada sin remedio dentro de la casa.

venkovského společenství. Posun hranice mezi centrem a periferií venkovského světa je provázen vpádem přírodních fenoménů, jinakosti. Původně antagonistické postavení přírody ve vztahu k lidské komunitě je nyní naleptáno a příroda prostupuje i oblasti, v nichž původně hrála podřadnou roli. Příčina jejího destruktivního účinku na venkovskou komunitu však neleží v ní samotné. Viníkem jsou lidé sami, poněvadž opouštějí principy, které venkovský svět zakládaly: kolektivní paměť je narušena válkou a vylidněním vesnic, tedy zcela vnějšími tlaky. Venkovský svět jim podléhá a jeho centrum se vyprazdňuje a rozpadá, stejně jako kolektivní paměť jeho obyvatel.

3.4 Venkov jako součást individuální a rodinné paměti

Následujících tři romány, jejichž dějiště je zasazeno (alespoň částečně) do venkovského světa, jsou *Scény z němého filmu* (*Escenas del cine mudo*, 1994), *Slzy svatého Vavřince* (*Las lágrimas de San Lorenzo*, 2013) a *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015). I když první a druhé dva dělí téměř deset let, mají mnoho společného. Především je spojuje téma – individuální a rodinná paměť, prchavost osobních vzpomínek a strach ze smrti. Poslední román charakterizuje přesah k paměti kolektivní, jako by se v něm autor obloukem vracel k počátkům tvorby, proto se mu širěji budeme věnovat v samostatné kapitole.

Pro všechny tři nicméně platí, že jde o vzpomínkovou prózu s autobiografickými prvky, rámcově zasazenou do jednoho konkrétního okamžiku. V prvním z nich, románu *Scény z němého filmu*, tvoří rámec vyprávění nález svazku starých rodinných fotografií. Ich-formový vypravěč na jejich základě evokuje jednotlivé momenty, v nichž vznikly, a přemýšlí nad tím, jak se paměť utváří a jakým způsobem uchovává vzpomínky. Všechny události, zachycené na fotografiích, se odehrály mezi jeho šestým až dvanáctým rokem v rozvíjející se hornické osadě. Dětství zde tvoří nedotknutelné hájemství minulosti, kam už není se možné vrátit. Rámcový moment – prohlížení hrsti fotografií – tuto propast mezi přítomným okamžikem jen

umocňuje. Zatímco *Vlčí měsíc* byl ještě vystavěn lineárně, a čas událostí se tedy shodoval s časem vyprávění (kromě několika digresí), ve *Žlutém dešti* se čas vyprávění střídavě odpojoval a vracel k času událostí, až se nakonec v závěru znovu spojily v jedno, zde je rámcový moment zřetelně oddělen od zbytku vyprávění, a zdůrazňuje tak nemožnost vrátit se do minulosti.

I v románu *Slzy svatého Vavřince* je rámcový okamžik, kdy vypravěč leží na útesu a spolu se synem pozoruje padající hvězdy, zcela oddělen od vzpomínek, jež mu přitom běží hlavou. V rovině vyprávění je tato ostrá hranice ještě zdůrazněna skutečností, že všechny vzpomínky probíhají téměř zcela formou vnitřního monologu, přesto, že je celou dobu přítomna další postava – vypravěčův syn, a dialog se zde tedy úplně nabízí. Vypravěč si přesto ponechává své vzpomínky „v hlavě“.

Poslední sledovaný román, *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*, je multi-perspektivní vyprávění: každému vypravěči patří jedna kapitola. Rámcový moment (rodina přichází na břeh přehrady, pod níž leží zaniklá obec, z níž pochází, aby zde rozptýlila popel zakladatele rodu) je tak „rozprostřen“ do jednotlivých kapitol: každý z vypravěčů z něj ve svém monologu vychází a neustále se k němu vrací.

Ústředním tématem prvních dvou románů je čas a prchavost lidského života a individuálního osudu tváří v tvář smrti a věčnosti. Je zde vedena jasná dělicí linie mezi pamětí – nespolehlivým, vrtkavým procesem náchylným k zapomínání – a vzpomínkou, která je výsekem paměti, jež se „zázračně“ uchoval. Irene Andres-Suárezová ve své studii věnované Llamazaresově próze upozorňuje na dva klíčové motivy úzce spjaté s pamětí a zapomněním ve *Scénách z němého filmu*: motiv dolu (a hlubiny obecně) a motiv filmu. „Doly musí mít nějakou paměť. Nebo lépe: paměť je skrytý důl našeho mozku“⁷² (Llamazares 2009, 50), uvádí vypravěč románu. Paměť je chápána jako temná hlubina, z níž občas „vytěžíme“ určitou nespojitou vzpomínku. „Vypravěč *Scén z němého filmu* srovnává tato zapomnění či mezery

⁷² Las minas deben de tener memoria. O, mejor: la memoria es una mina oculta en nuestro cerebro.

v paměti (svým způsobem smrt) se stříhy ve filmech, na které chodil do venkovského kina; s cenzorskými zásahy, jež vedly k tomu, že na sebe scény nenavazovaly a film byl nesrozumitelný“ (Andres-Suárez 1998, 481).

Autor chápe paměť jako temný „zásobník“, z něž se občas vynoří jasná vzpomínka, a vnímá ji tedy spíše v její negativní podobě, jako zapomínání. Proces paměti/zapomínání je traktován jako nespolehlivý. V úvodní kapitole věnované paměti jsme zmínili, že se autoři často uchylují k částečně nespolehlivému vypravěči, aby zdůraznili nedůvěru jedince k paměti, jež vychází z orality. Jakým způsobem je konstruován vypravěč *Scén*? V kapitole, která celou knihu otevírá a tvoří její rámcový moment (nález svazku fotografií), nazvané „Zatímco běží úvodní titulky“, vypravěč na několika místech oslabuje hodnověrnost svého líčení: „[...] poklidná horská vesnička, kterou Olleros určitě kdysi muselo být a kterou teď pomýleně vyvolávají z mé paměti některé z těchto fotografií“⁷³ (Llamazares 2011, 3). Slovo „pomýleně“ („erróneamente“) je klíčové: znejist’uje platnost vypravěčovy vzpomínky. V závěru kapitoly je nedůvěra ve vlastní vyprávění vyjádřena ještě explicitněji: „Obraz [...] havířů vracejících se před rozedněním z práce, [...] u nichž jsem si nikdy nebyl jist, jestli jsou to lidé nebo přízraky. Dnes přemýšlím stejně, jen s tím rozdílem, že i o sobě, když znovu vidím tyto fotografie, jež mi osud vrací, abych si připomněl – či snad znovu vymyslel – ta léta“⁷⁴ (Llamazares 2011, 7). Vypravěč vnímající sama sebe jako přízrak minulosti připomíná knihu *Žlutý déšť*. Přesto je to jeden podstatný rozdíl: mimo úvodní kapitolu, od okamžiku, kdy se předpokládá, že vypravěč zapisuje poznámky k jednotlivým fotografiím, už své vzpomínky nezpochybňuje:

⁷³ [...] la pacífica aldea de montaña que Olleros, ciertamente, debía de haber sido en algún tiempo y que ahora, erróneamente, evocan en mi memoria algunas de estas fotografías.

⁷⁴ La imagen [...] de los mineros que volvían del trabajo antes de amanecer, [...] sin saber nunca muy bien si eran hombres o fantasmas. Que es lo mismo que ahora pienso, sólo que también de mí, al ver de nuevo estas fotos que el destino me devuelve para hacerme recordar - ¿o inventar? aquellos años.

Způsob, jakým se paměť projasňuje a odhaluje, je zvláštní. Když jsem začal psát tyto poznámky (na spodní okraj rodinných fotografií v tomto zapomenutém albu, se záběry z mých let v Olleros), nevěřil jsem, že si rozpomenou na víc než pár jmen či nějaký vzdálený obraz, který zázrakem unikl hltavému chřtánu času. Ale čím déle si je prohlížím – a hlavně, čím déle pátrám po jejich pozadí – tím více se mi jasní zrak a fotografie se pohybují a ožívají jako ty plakáty, které jsem vídal ve vitríně kina *Mínero*⁷⁵ (Llamazares 2011, 7).

Z výše uvedené citace je zřejmé, že vzpomínky, jež se „zachránily“ díky písemnému záznamu, už vypravěč považuje za věrohodné. Na mnoha místech románu se objevuje variace na tento odstavec, spojená s přívlastky jako „jasný“, „zřetelný“, „projasňovat se“ atd. Odlišnost mezi orálně a písemně přenášenou pamětí je zřejmá.

Ich-formový vypravěč *Slez svatého Vavřince*, následujícího románu, který se určitým způsobem vztahuje k venkovskému světu, je taktéž zřetelně částečně nespolehlivý. Svě vzpomínky nepřenáší na papír, pouze je nechává probíhat myslí ve vnitřním „dialogu“ s vlastním synem. Neustále se přitom táže po spolehlivosti vlastní paměti: „Opravdu jsem skutečně zažil všechno, na co teď vzpomínám, nebo je to jen snění nějakého božstva, jehož jediným jazykem je čas?“⁷⁶ (Llamazares 2013, 60). Čas se zde jeví nikoli jako řeka plynoucí ve vzájemné provázanosti s proudem kolektivní paměti venkovského společenství, ale jako odděleně existující záchytný bod, jehož se mohou přidržet osamělí jedinci, a dát tak svému životu smysl.

⁷⁵ Es extraña la forma en que la memoria se ilumina y manifiesta. Cuando empecé a escribir estas notas (pies de foto personales para este álbum perdido de mis años en Olleros), no creía recordar más que algún nombre y alguna imagen lejana milagrosamente salvada del paso voraz del tiempo. Pero, a medida que las contemplo —y, sobre todo, a medida que busco detrás de ellas—, los ojos se me iluminan y las fotografías se mueven y cobran vida como aquellas carteleras que veía en la vitrina del *Mínero*.

⁷⁶ Porque ¿de verdad existo? ¿De verdad todo lo que ahora recuerdo lo viví en la realidad, o es la ensoñación de un dios cuyo único idioma es el tiempo?

Jaký je tedy jejich vztah k venkovu? Ich-formoví vypravěči *Scén němého filmu* a *Slz svatého Vavřince* nejsou nedobrovolnými vyhnanci ze světa, kam stále touží patřit, jako tomu bylo v předchozích dvou románech. Nejsou představiteli tradičního venkovského světa, naopak sami sebe v čase situují do naší doby a ničím se jí nevymykají – osamělí mezi lidmi, pátrající po smyslu života, plní strachu ze smrti, bloudící z místa na místo. Venkov je pro oba vypravěče prostorem dětství – v první knize tvoří uzavřený svět malé hornické osady jediné dějiště románu (s výjimkou několika mimořádných cest za jeho hranice), pro dětského hrdinu je středem celého vesmíru:

Za otcovou rukou, v lese u Sotillos, tam, kde se silnice loučila s údolím a nořila se do světa (světa, který mi tady zespodu připadal nezměrný), se zatřpytil proti nebi modrý záblesk. Byl to linkový autobus a odlesk jeho oken – a očí cestujících – když dosáhli obzoru a ocitli se na hranici mezi nocí a dnem, která procházela zrovna tím místem, zrovna tudy v tu chvíli. Trvalo to jen pár vteřin a autobus znovu zmizel (tentokrát navždy), ale vrylo se mi to do paměti tak, že jsem na to dodnes nezapomněl. Snad proto jsem si potom nějaký čas myslel, že svět musí být modrý jako ten záblesk [...] ⁷⁷ (Llamazares 2011, 62).

Venkov je jasně vymezen hranicemi, za nimiž je neznámý „svět“, kam hrdina podnikne jen několik málo výprav. Na jiném místě románu se chlapec ztratí otci v katedrále a uvědomí si, že „se už nikdy nechce odloučit od tatínka, ani odjet z Olleros, aby se už nikdy necítil jako

⁷⁷ Tras la mano de mi padre, en el monte de Sotillos, por el que la carretera se despedía del valle y penetraba en el mundo (un mundo que, desde abajo, a mí se me antojaba inmenso), un relámpago azul restallaba contra el cielo. Era el autobús de línea, el resplandor de sus ventanillas – y de los ojos de los viajeros – al ganar el horizonte y rebasar la frontera entre la noche y el día, que debía de estar allí, justo allí, en aquel momento. Duró sólo unos segundos – hasta que el autobús desapareció de nuevo (esta vez ya para siempre) –, pero se me grabó tan hondo que todavía hoy lo recuerdo. Quizá por eso, durante un tiempo, pensé que el mundo debía de ser azul como aquel relámpago [...].

sirotek⁷⁸ (Llamazares 2010, 93). Celý román svým názvem a strukturou (co kapitola to fiktivní fotografie) odkazuje na svět minulosti. Venkov v prvních dvou Llamazaresových románech byl světem sice zobrazeným v hraniční situaci, ale plným dynamiky. Nyní je naopak neustále zdůrazňováno, že jde o individuální vzpomínky, zkrácené a narušené nedokonalou osobní pamětí, navždy zmrazené v toku času. A zatímco čas neúprosně strhává člověka ke smrti, fotografie a dětství na nich zobrazené jsou to jediné, co času odolává, „protože fotografie jsou jako hvězdy: dál roky září, i když už zanikly před staletími“⁷⁹ (Llamazares 2011, 93).

Stejně je tomu v románu *Slyš svatého Vavřince*, kde venkov opět tvoří jediný pevný bod, do něž se vypravěč, kosmopolitní tulák, který se celý život přesouval z místa na místo, snaží znovu vrátit, či spíše jej znovu vyvolat, když synovi ukazuje krásu letní noci, tak jako ji jemu kdysi odhalil na venkově jeho otec (všimněme si, jak je otec v obou ukázkách jakýmsi průvodcem, jehož význam podtrhuje symbol ruky, ukazující cestu):

Vzpomínám si na to, jako by to bylo dnes. Ležel jsem stejně jako dnešní noc na uschlé trávě louky (vždycky byla v srpnu suchá) a ruka mého otce mě vedla k té, o které právě mluvil. Sledoval jsem ji, jako by to byl maják, dokud jsem onu hvězdu nenašel. A tak jednu po druhé (Velký a Malý vůz, Kassiopeia...), zatímco se všeho zmocňovala vůně chmele, dokud nezměnila nebe v oslnivou chmelnici. Na chmelnici hvězd, jež se podobaly hlávkám, které tou dobou začínaly dozrávat⁸⁰ (Llamazares 2013, 7).

⁷⁸ [...] nunca volvería a separarme de mi padre, ni a alejarme de Olleros, para no volverme a sentir huérfano jamás.

⁷⁹ Porque las fotografías son como las estrellas: siguen brillando durante años, aunque haga siglos que ya se han muerto.

⁸⁰ Lo recuerdo como si fuera hoy. Yo estaba tumbado igual que esta noche sobre la hierba seca de la era (siempre lo estaba en el mes de agosto) y, a mi lado, la mano de mi padre me conducía entre las estrellas hacia la que me decía. La seguí como si fuera un faro hasta que la descubrí. Y, así, una detrás de otra (la Osa Mayor, la Menor, Casiopea...), mientras el olor del lúpulo lo iba dominando todo hasta convertir el cielo en una fabulosa plantación. Una plantación de estrellas, que eran como las motas con las que en esos días aquél estaba dando su fruto.

Na výše uvedené ukázce je dobře patrné, že popis venkova se stále do značné míry opírá o smyslové vjemy a tělesnost („ležel jsem na uschlé trávě louky“, „vůně chmele“). Tento postup zde ovšem neslouží k zobrazení zjitřeného vnímání postavy v hraniční situaci. Přírodní rámeček je použit k nastolení stavu, v němž vypravěč reflektuje své vzpomínky a fenomén času. Jde ale stále pouze o rámeček: zatímco v prvních dvou románech se venkovský svět a příroda v něm proplétaly celým textem jako jeho aktivní složka, ve *Scénách z němebo filmu* jsou pozadím, na němž se odvíjí rozpořhybované vzpomínky na jednotlivé *lidi*. V *Slzách svatého Vavřince* je tímto rámečkem pohled na hvězdné nebe, jež otevírá proud vzpomínek na vypravěčovo dětství na venkově v Leónu a na další místa jeho života. Venkov je v obou knihách prostorem dětství, místo, kde vládne bezčasí, protože pro dětský pohled neexistuje minulost ani budoucnost:

Dřív [...] pro mě byl život jen řadou pohlednic, které leží jedna přes druhou a nemají nic společného, netvoří žádný děj. A té od chvíle, kdy mi bylo devět, začal čas plynout a můj život se začal dít, tedy odvíjet se podle rytmu času a kolotoče obrazů, který se začal roztáčet⁸¹ (Llamazares 2011, 88).

Když je člověk mladý a žije vzdálen realitě, když se roční období střídají bez velkých změn a převratů, jako by to byly mraky v bezvětrí, když štěstí spočívá v tom, že se necháme unášet smysly, vnímáme jen přítomnost, a minulost a budoucnost ustupují do pozadí, pokud nevyumizí úplně. Je to jako na širém moři, kde neexistuje nic jiného než vodní pláň⁸² (Llamazares 2013, 40).

⁸¹ Antes, hasta ese año, la vida era para mí una serie de postales yuxtapuestas, sin ningún punto en común y sin ningún argumento. Pero, a partir de ese año, que fue cuando cumplí nueve, el tiempo empezó a fluir y mi vida a suceder, es decir, a sucederse, siguiendo el ritmo del tiempo y de la noria de las imágenes, que ya empezaba a dar vueltas.

⁸² Cuando uno es joven y vive ajeno a la realidad, cuando las estaciones pasan sin grandes cambios ni alteraciones, como si fueran nubes en día sin viento, cuando la felicidad consiste en dejarse arrastrar por los sentidos, uno percibe sólo el presente, y el futuro y el pasado pasan a un segundo plano, cuando no desaparecen por completo. Es como en medio del mar, donde sólo existe éste.

Z výše uvedených ukázek jasně vyplývá, že vypravěčovo dětství a mládí jsou považovány za bezčasí, vytržené z „děje“ života, a tomu odpovídá i statické zobrazení venkova v obou textech. V prvním z nich je staticnost podtržena neustálým odkazováním na fotografie, „zmrazené“ okamžiky minulosti. V obou textech je statická i rámcová situace (vypravěč se probírá starými fotografiemi, vypravěč leží na skále a pozoruje noční nebe).⁸³

Percepce venkovského světa si tedy zachovává určité rysy společné s oběma prvními romány, ale tím, že byla redukována role venkova jako aktivního „spolu-vypravěče“, s nímž hlavní postava komunikuje, získává venkov zcela odlišný smysl. Je do značné míry ztraceným rájem (ačkoliv v obou nalezneme akcenty sociální kritiky, která tomuto ráji dodává punc věrohodnosti). Není již v centru pozornosti, je kulisou, na jejímž pozadí se mohou odvíjet úvahy o paměti (individuální, nikoli kolektivní) a plynutí času (opět zdrcujícím pro jedince, jemuž přináší smrt).

3.5 Venkov kaleidoskopický – Různé způsoby, jak se dívat na vodu

Poslední román Julia Llamazarese z roku 2015 v sobě svým způsobem shrnuje veškerou předchozí autorovu tvorbu věnovanou venkovu. Tak jako ve všech svých románech vychází částečně z vlastního života⁸⁴ a v centru jeho pozornosti stojí paměť ve všech svých podobách: paměť individuální, rodinná, rodová i historická; a s ní i zapomnění a ne-paměť.

⁸³ Vzpomeňme si na rámcovou situaci románu *Žlutý déšť* – tady sice stařec-vypravěč leží na smrtelné posteli, přesahuje však svou situaci nejen retrospektivně, ale i směrem do *budoucnosti*, když si představuje, jaké to bude, až jej najdou mrtvého.

⁸⁴ O vztahu svých románů k autobiografii se Julio Llamazares vyjadřuje v rozhovoru pro deník *El País*: „Všechny vaše knihy mají poetický nádech autobiografie. Spočívá v tomto duch vaší tvorby?“ – „Paměť, nikoli události. Romány jsou autobiografické, protože odrážejí duši autora, nikoli proto, že by vyprávěly jeho život. Například kniha *Vlčí měsíc* (1985), která vypráví o válečných uprchlících, je autobiografická, i když jsem tu dobu nezažil; odráží však mou osobnost. Stejně se to má i se *Žlutým deštěm*, přesto, že jsem nikdy nežil v odlehle vesnici v Pyrenejích a nejsem bláznivý stařec...alespoň prozatím.“ (Llamazares in Cruz, Juan: „Julio Llamazares: Las novelas son vidas que no vivimos y que pudimos vivir“, *El País*, 16. 4. 2013).

Opět se setkáváme s dystopií, jež je plodem ztráty kontinuity a kořenů. *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* (*Distintas formas de mirar el agua*, 2015) je zároveň dílem se silným sociálním a ekologickým nábojem: dává hlas rodinám, jež byly násilně a necitlivě vystěhovány ve jménu pokroku během výstavby velkých vodních děl.

Děj soustředí na osudy jedné rodiny, jež byla v padesátých letech vystěhována z leónských hor do roviny, protože jejich vesnice musela ustoupit stavbě přehrady. Paralela s autorovým životem je zřejmá: Llamazares se narodil ve Vegamiánu, jedné z obcí, jež musely ustoupit přehradě Embalse de Porma. Stejně jako v ostatních případech jde spíše než o román s autobiografickými prvky o jakousi „pseudo-biografii“ (viz pozn. 65), protože Llamazares ve Vegamiánu žil pouhé první dva roky života, než se rodina venkovského učitele přestěhovala do blízkého Olleros. Skutečnost, že jeho rodná obec leží pod hladinou přehrady, si autor uvědomil až v roce 1983, kdy se do oblasti vrátil a měl možnost navštívit její ruiny.⁸⁵

S částečně autobiografickými rysy souvisí zasazení románu do reálných kulis: Ferreras, Palencia, León jsou skutečná toponyma, a i když se nové bydliště rodiny v románu zmiňuje vždy jen jako „laguna“ (s cílem odkázat na vykořeněnost, umělost nového místa), je zřejmé, že jde o Cascón, uměle vytvořenou vesnici, kterou vystavěli pro vystěhované rodiny na místě vysušeného mokřadu v rovině u Palencie.⁸⁶ V souvislosti s předchozími díly jsme hovořili o tom, že skutečná krajina je pro autora odrazem žité skutečnosti venkovských lidí, substrátem, z něž vyrůstá mytický rozměr románů. I zde Llamazares rozehrává napětí mezi konkrétním a obecným, skutečným a mytickým či snovým.

Všimněme si, jak je časoprostorově situován rámcový moment, přízračný pro téměř všechny romány: vždy je nějakým způsobem postaven mimo čas a prostor, oddělen od zbytku vyprávění: ve *Žlutém dešti* leží vypravěč na smrtelné posteli v podivném stavu vědomí mezi

⁸⁵ Blíže viz Llamazares, Julio: „Un lugar en la ficción“. *El País*, 11. 2. 2015. Dostupné on-line: http://elpais.com/elpais/2015/02/10/eps/1423570330_873988.html Citováno 17–4–2014.

⁸⁶ Autor sám to potvrzuje v článku citovaném v předchozí poznámce.

životem a smrtí; v románu *Scény z němého filmu* se vyprávění odvíjí jako reflexe nalezených fotografií (vyprávění se opírá o vizuální, ne-literární substrát a celá kniha k němu zároveň směřuje: myšlenka vzpomínek jako rozhýbaných fotografií, viz název knihy); *Slzy svatého Vavřince* jsou sice zasazeny do jedné noci na útes nad mořem, nepoměrně větší plocha je však věnována vzpomínkám, jež se odehrávají na různých místech, a vše je koncipováno jako vnitřní monolog; *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*, jsou vnitřními monology různých postav, které na jednom konkrétním místě vzpomínají na události, jež se odehrály jinde. Všechny romány odhalují distanci mezi vyprávěním (přítomnost) a vyprávěným, jež patří do sféry minulosti. Přítomnost a minulost jako by mezi sebou poutala jen úzká vazba, jež visí na tenkém vlásku vypravěčovy křehké paměti.

V souvislosti s vypravěčem jsme několikrát uvedli, že Llamazares pracuje s dichotomií nejistá orální paměť versus trvalejší písemná paměť, přičemž si uvědomuje, že osobní a rodinná historie mívá málokdy oporu v písemných záznamech, a je tedy více otevřená interpretaci a zkreslení. Zmínili jsme také, že autor tuto skutečnost podtrhuje volbou částečně nespolehlivého vypravěče. Ve svém nejnovějším románu zašel ještě dál: nepsal vyprávění hlasu jednoho vypravěče, byť částečně nespolehlivého, ale hned několika vypravěčům. Tomáš Kubíček k multi-perspektivnímu vyprávění uvádí, že má „zvláštní schopnost znejistit identitu fikčního světa tím, že poukáže na jeho individuální platnost“ (Kubíček 2007, 136). Dále ve své práci mez jinými hovoří o typu multi-perspektivního vyprávění, které se vzdává „sjednocující významové dominanty“ a je ponecháno bez jakékoli možnosti rozhodnout se ve prospěch té či oné perspektivy (Kubíček tento typ ilustruje na příkladu Čapkova *Povětroně*; Kubíček 2007, 136–144).

Domníváme se, že v případě románu *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*, jde právě o tento typ multi-perspektivního vyprávění. Cílem zvolené textové strategie je – jak ostatně napovídá sám název románu – předložit čtenáři různé možnosti, jak se vztahovat k podobnému zásahu do krajiny a života lidí, jakým je stavba přehrady.

Vypravěči zároveň ve svém vyprávění konstruují jedinou postavu, jež v románu nemá vlastní hlas – dědečka Dominga, jehož posledním přáním bylo, aby jeho popel rozptýlili co nejbližší místu, kde stávalo Ferreras. Všechny vypravěčské party mají společných několik úběžníků, na nichž zakládají své vyprávění: vztah k Domingovi a vzpomínky na něj, vztah k osudu jeho rodné obce a k nucenému odsunu rodiny a vztah k tradičnímu venkovskému způsobu života. Žádný z hlasů přitom není upřednostněn, ať už pro životní postoj mrtvého nachází více či méně pochopení.

Jediný, byť nepřímý, náznak hierarchizace se snad dá nalézt ve způsobu, jakým jsou jednotliví vypravěči řazeni. První kapitola patří Virginii, vdově – „matce rodu“, pak následuje její dcera, zeť a jejich dvě dcery, další sekvenci zahajuje Virginin syn José Antonio, jeho manželka a synové, poté následuje nejmladší dcera, její bývalý manžel a jejich děti; a konečně závěrečné party patří nejmladšímu synovi, neznámému automobilistovi a konečně citaci z románu Juana Beneta. Za každým z potomků ústřední dvojice, zesnulého venkovana Dominga a jeho ženy Virginie, následují jejich rodinní příslušníci podle věku. Vypravěči v závěru románu se vymykají: nejmladší syn Agustín je považován za slaboduchého, ukazuje se nicméně, že měl k mrtvému nejužší vztah, jež nenarušila ani smrt. Řidič projíždějícího automobilu mylně identifikuje rodinu jako turisty; o Benetově citaci se zmíníme později. V souhrnu lze říci, že řazení jednotlivých vypravěčů na jedné straně respektuje rodinnou hierarchii, na straně druhé odráží míru vazby na události, jež tak výrazně zasáhly do osudů rodiny. To nás přivádí opět k tématu *paměti a žité zkušenosti*.

Způsob, jakým se jednotliví vypravěči „dívají na vodu“, tedy na přehradu ukryvající v hlubinách jejich kořeny, se výrazně liší. Závisí především na tom, zda jsou tragické události spjaté s vysídlením rodiny součástí vypravěčovy životní zkušenosti, či nikoli. Nejvýrazněji je s původní obcí pochopitelně spjatá Virginia, protože zde prožila nejdelší kus života. Takto hovoří o svém vztahu k paměti:

Domingo chtěl raději minulost zapomenout, a proto bylo podle něj nejlépe o ní nikdy nemluvit. Na rozdíl ode mě – i když bych to byla raději udělala jako on: vymazat zlé chvíle z paměti a žít, jako by nikdy neexistovaly – já to nikdy nedokázala; naopak, čím víc jsem se snažila zapomenout, tím víc se vzpomínky vracely a bolely. Stalo se mi to s Valentínem, z jehož předčasné smrti jsem se nikdy nevzpamatovala, a stalo se mi to, když jsem byla nucena zanechat ho ve Ferreras, kde zůstal, jako většina ostatních, na hřbitově zalitém vrstvou betonu (povinné opatření, které mělo zabránit, aby voda narušila hroby a vynesla na povrch kosti mrtvých). Někdo své mrtvé vyzdvihl a vzal si je s sebou na nové místo, ale my s Domingem, když nám to navrhli, jsme se rozhodli nechat ty naše na svém místě, i Valentína [...] A podobně jako s mým synem se to má i s mou minulostí. Stejně jako on zůstalo pod vodou přehradu pohřbeno i těch čtyřicet let, které jsem tam do té doby prožila, všechny ve stejném domě, kde jsem se narodila a vyrostla, tak jako má matka a má babička Andrea; čtyřicet let, pokud ne úplně šťastných (Valentínova smrt a předčasná smrt mého otce zkalily mé štěstí), tak alespoň velmi klidných a nerušených, protože náš život se ubíral ve stejných kolejích, po stejných cestách jako životy našich předků, těch mužů a žen, kteří pro nás vybudovali všechno, co jsme měli⁸⁷ (Llamazares 2015, e-kniha).

Z citace je zřejmé, že vykořenění pro Virginii znamená ztrátu rodové kontinuity, kterou už není možné navázat na novém místě (v románu se několikrát opakuje skutečnost, že po Domingovi už není nikdo, kdo by mohl v zemědělské tradici pokračovat). Virginia se navždy

⁸⁷ Domingo prefería olvidarse del pasado y para eso lo mejor, pensaba, era no nombrarlo. Yo, en cambio, aunque me habría gustado hacer como él: borrar los momentos malos de mi memoria y vivir como si nunca hubieran existido, jamás lo pude lograr; al contrario mientras más hacía por olvidar, más recordaba y me dolía el recuerdo. Me pasó con Valentín, de cuya temprana muerte nunca me recuperé, y me pasó con su abandono forzoso al dejar Ferreras, en cuyo cementerio sellado por una capa de hormigón (una medida obligada a fin de evitar que el agua erosionara la tierra de las sepulturas y sacara los huesos de los muertos a la luz) quedó, como la mayoría. Hubo quien sacó a los suyos y se los llevó a otro sitio, pero Domingo y yo, cuando nos lo plantearon, decidimos dejar los nuestros en su lugar, incluido Valentín [...]. Y como con mi hijo me pasó con mi pasado. Sepultados bajo el agua del pantano como aquél, aquí quedaron los casi cuarenta años que había vivido hasta ese momento, todos en la misma casa en la que nací y crecí, igual que mi madre y que mi abuela Andrea; cuarenta años si no felices del todo (la muerte de Valentín y de mi padre todavía joven vinieron a disipar mi felicidad), sí al menos muy tranquilos y apacibles, pues nuestra vida estaba ya encarrilada por los mismos caminos que las de nuestros antepasados, aquellos hombres y mujeres que levantaron para nosotros todo lo que ahora teníamos.

uzavřela v minulosti, ve vzpomínkách, celá její bytost směřuje pouze zpět. Ona, Domingo a také nejstarší dcera Teresa se ke svému zatopenému horskému domovu vztahují jako ke ztracenému ráji a nová, uměle vystavěná obec v rovině je pro ně ne-místem, jež nejsou s to obsáhnout žitou zkušeností. Virginia to dokládá na příkladu orientace v novém prostředí: „Vzpomínám, jak se Domingo zlobíval, když jsme se po dlouhém bloudění zmateně zastavili uprostřed pláně, neschopní určit, kde se přesně nachází naše pole. Jak snadné bylo, naopak, nalézt směr tady! Dokonce i dnes, když je celé údolí zatopené, bych dokázala ukázat na každou vesnici [...], ale i silnice a cesty“⁸⁸ (Llamazares 2015, e-kniha).

Virginia je i ve svědectví ostatních vypravěčů popsána jako někdo, kdo zůstal nehybně vězet v jistém časovém okamžiku: Maria Rosaria, vypravěčka, jež projevuje jen omezenou míru pochopení pro nejstarší členy rodiny (je mladá a cizinka), přirovnává Virginii k „solnému sloupu“, „Lotově ženě“ (Llamazares 2015, e-kniha). Stará žena se v očích cizinky s odlišnou životní zkušeností do určité míry mytologizuje, stává se součástí legendární minulosti, s níž se mladší vypravěči nemohou ztotožnit. Podobně to vnímá Susana, Virginiina vnučka: „[Vzdálenost], která od sebe dělí stařenu, jejíž život se navždy zastavil v minulosti od ženy, jako jsem já, pro niž život – alespoň doposud – začíná každý den znovu“⁸⁹ (Llamazares 2015, e-kniha). Ještě výraznější je „mytologizace“ rodinné paměti patrná u Jesúse, devatenáctiletého vnuka ústřední dvojice. Ten v myšlenkách konstruuje utopickou vizi, v níž se údolí vrací do původní podoby:

⁸⁸ Recuerdo que Domingo se enfadaba cuando, después de dar muchas vueltas, nos deteníamos desorientados en medio de la llanura incapaces de saber la localización exacta de los nuestros. Y, sin embargo, aquí ¡qué fácil era orientarse! Incluso todavía hoy, con todo el valle ya sumergido, podría señalar la situación no sólo de cada aldea [...], sino de la carretera y de los caminos.

⁸⁹ La [distancia] que separa a una anciana cuya vida se detuvo en el pasado para siempre de una mujer como yo, que piensa que aquélla comienza todos los días, al menos hasta este momento.

Jako na polích na laguně, která obdělával, či jeho v jeho rodné vsi dřívě, jeho popel jsou teď semínka, která vyklíčí jednoho dne, až přehrada vyschne, což se určitě jednou stane, a údolí se znovu vynoří a zaplní se stromy a silnicemi, které budou spojovat jednu vesnici s druhou, protože i ty znovu do údolí vrátí. Jsem si jistý, že tak, jak o tom babička s dědečkem snili, se někdejší krajina mezi horami opět vynoří⁹⁰ (Llamazares 2015, e-kniha).

Na základě výše uvedeného můžeme vyvodit, že v závislosti na perspektivě (na tom, zda vypravěč mluví sám o sobě, z vlastní zkušenosti s vyhnáním, či o jiné postavě a o skutečnostech, které sám nezažil) se způsob, jakým budou vnímání nejstarší členové rodiny a jejich osud posouvat po *ose osobní prožitek – legenda – mýtus*. Domingo, Virginia a jejich děti Teresa, José Antonio a Virginia mladší jsou jedinými přímými účastníky tragických událostí (nejmladšímu synovi Agustínovi se budeme věnovat samostatně). Jejich spojení s žitou zkušeností je odlišuje a odpojuje od ostatních vypravěčů – provázanost s tradicí, jejíž kontinuita byla násilím přerušena a s místem, které tuto tradici zakládalo a garantovalo, je staví v očích ostatních vypravěčů na okraj.

Opět se zde setkáváme s fenoménem marginalizace. Tak jako výše citovaná Susana, i další vypravěči, kteří násilný odsun nezažili, na mnoha místech poukazují na vzdálenost, která je dělí od přímých účastníků, jako například vnučka Raquel: „Můj otec říká, že dědeček byl rázovitý člověk. Já si myslím, že byl víc než jen to. Myslím, že patřil k jiné kultuře a předal to také svým dětem. Protože i má matka k ní patří. Možná, že i já bych byla ráda její součástí, ale

⁹⁰ Como en las fincas de la laguna que trabajaba o en las de su pueblo antes, sus cenizas son ahora las semillas que germinarán un día cuando el pantano sea desecado, cosa que ocurrirá una vez, y el valle vuelva a surgir y a llenarse de árboles y carreteras que llevarán de una aldea a otra, pues también éstas ocuparán nuevamente el valle. Como en los sueños de mis abuelos, estoy seguro de que el paisaje que aquí hubo en tiempos volverá a surgir entre las monañas [...].

to bych jí musela porozumět. A to není snadné [...]“⁹¹ (Llamazares 2015, e-kniha). Tito vypravěči sdílí přesvědčení, že i při nejlepší vůli nemohou životním postojům Virginie a Dominga porozumět. Tam, kde se děti cítí odcizené svým rodičům, dochází k narušení kontinuity rodinné paměti a odsuzuje příslušníky venkovské kultury k postavení na okraji, k zakonzervování v minulosti.⁹² Příмым důsledkem ztráty rodinné paměti je tedy *marginalizace* představitelů venkovského světa.

Vedle mytizace a marginalizace starších vypravěčů v očích mladší generace se narušení rodinných vztahů promítá ještě na jedné tematické rovině. Několikrát jsme se v průběhu této práce zmínili o tom, že osobní a rodinná paměť bývá v rámci venkovského světa úzce spojena s *oralitou*, s ústním přenosem vzpomínek, příběhů a legend. V tomto románu je tato provázanost explicitně zmíněna například v následující pasáži, v níž promlouvá vnučka Raquel:

Vzpomínám si, že když jsem byla malá a jezdila jsem na lagunu na prázdniny, uspávala mě [...] pohádkami, které mě fascinovaly. Byly to velmi staré příběhy, protože je vyprávěli už jí, když byla stejně stará, jako tenkrát já. V pološeru pokoje s pootevřenými dveřmi, jimiž dovnitř pronikal proužek světla, jsem se zachumlala do peřin a vykulenýma očima naslouchala těm příběhům o bludných duších, o zvířatech, která mluví a chovají se jako lidé, o mrtvých vstávajících z hrobů a dožadujících se svého majetku, o pokladech a začarovaných studánkách, v nichž přebývají víly a jiné fantastické bytosti. V mých očích se všechny ty příběhy odehrávaly tady, v tomto odlehlém údolí zarostlém hustými lesy, v němž podle babičky všechno bylo zázračné a které jsem si každou noc představovala jinak, protože jsem ho ještě neznala: někdy zelené a zalidněné, jindy pusté, skoro bez života. Ze všech těch příběhů si

⁹¹ Mi padre dice que el abuelo era un hombre peculiar. Yo pienso que más que eso. Pienso que era de otra cultura y que eso se lo transmitió a sus hijos. Porque mi madre también lo es. Y a mí me gustaría serlo tal vez, pero para ello necesitaría entenderla. Y eso no es fácil.

⁹² Ještě zřetelnější je to v případě zesnulého Dominga, který jako jediný nemá vlastní hlas. Ostatní vypravěči jej na několika místech metaforicky provazují s krajinou, jež je jeho neoddělitelným souputníkem: „Ale, tak jako nyní můj otec, krajina je úplně němá“ (dcera Teresa, Llamazares 2015, e-kniha); „Je znát, že tato krajina se v něm otiskla a že se stal tvrdým a mlčenlivým jako tyto hory“ (vnučka Susana, Llamazares 2015, e-kniha).

vybavuju jako nejstrašidelnější (skoro všechny byly strašidelné, i ten nejnevinnější) jeden, který vyprávěl o dvojici, která se ztratila v horách ve vánici. Po dlouhém bloudění se oba dva proměnili v blok ledu a zůstali už navždy tak: dva chodci, jež se nepohnou z místa. Nevím, proč mi tahle legenda vždycky připomínala mé prarodiče, i když jsem jim to nikdy neřekla⁹³ (Llamazares 2015, e-kniha).

Raquel zde vzpomíná na pohádky a legendy, které jí babička vyprávěla, zmiňuje provázanost tradice („které vyprávěli už jí, když byla malá“) a také spjatost legend s místem, která je pro orální kultura tak typická („všechny ty příběhy se odehrávaly tady“). Provázanost s konkrétním místem je v textu zpřítomněna použitím deiktického zájmena „tady“, i když vypravěčka jedním dechem dodává, že jej v té době ještě neznala a musela si jej představovat. Opět je zde patrný posun od žité zkušenosti k mýtu – zatímco babička Virginia znala skutečná dějiště příběhů, Raquel si je musí představovat a jsou pro ni součástí legendy. V závěru citace pozorujeme, že legendární, mytický nádech získávají i samotní prarodiče (příklad s chodci uvězněnými v ledu) – ztrácejí jakoukoli návaznost na přítomnost a budoucnost, jsou vězni minulosti a vypravěčka si je vědoma, že ji od svých prarodičů dělí nekonečná propast. Na jiném místě se přerušení tradice tematizuje ústy Virginie mladší, která si vyčítá, že nedokázala předat tuto tradici svým dětem (Llamazares 2015, e-kniha) a že ani ona sama k ní nebyla dostatečně

⁹³ Recuerdo que, cuando yo era niña, me dormía, cuando iba a la laguna en vacaciones, contándome cuentos que me fascinaban. Eran cuentos muy antiguos, pues se los habían contado a ella también cuando era niña como yo entonces. En la penumbra de la habitación, con la puerta entreabierta para que entrara un poco de luz del pasillo, yo me envolvía en las sábanas y, con los ojos inmensamente abiertos, escuchaba aquellas historias de hombres errantes, de animales que hablaban y actuaban como los humanos, de muertos que regresaban desde sus tumbas para reclamar sus bienes, de tesoros y de fuentes encantadas en las que habitaban hadas y personajes de fantasía. Para mí aquellas historias, en aquel tiempo, pasaban todas en este lugar, en este valle remoto y lleno de grandes bosques en el que, según mi abuela, todo era fabuloso y que, como yo no lo conocía aún, imaginaba cada noche de una manera distinta: a veces verde y lleno de gente y otras desértico y casi sin vida. De todos aquellos cuentos, el que recuerdo con más pavor (la mayoría de ellos eran de miedo, incluso los más inocentes) era uno que hablaba de una pareja que se perdía en una montaña en medio de una ventisca y que, al no encontrar el camino de vuelta, se convertía en un bloque de hielo y se quedaba para siempre así: caminando sin moverse de ese sitio. No sé por qué aquella historia me recordó siempre a mis abuelos, aunque jamás se lo comenté.

vnímavá: „Vinu na tom neseme všichni. Například, když jsem já byla v jejich věku, také jsem svou babičku neposlouchala, když mi vyprávěla rodinné historky. [...] když jsem už bydlela na laguně, snažila jsem si na ty příběhy rozpomenout, ale většina se mi vybavovala v útržcích, bez konce či začátku či s bílými místy, vinou mé tehdejší nepozornosti“⁹⁴ (Llamazares 2015, e-kniha).

Vedle nefunkční či zanikající rodinné a genealogické paměti se autor věnuje i jinému typu paměti – *paměti historické*. Doposud se ve svých dílech tomuto typu paměti vyhýbal – nejvíce se mu přiblížil v románu *Vlčí měsíc*, který je připomínkou osudu pronásledovaných republikánských partizánů, jde ovšem o zpracování, jež se důsledně vyhýbá explicitní obžalobě. V románu *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* se někteří vypravěči vztahují k historické paměti mnohem explicitněji. Llamazares je v rozhovoru s pro španělský deník *El País* konfrontován s následujícím dotazem: „Pro některé vaše postavy je paměť zničující; pro jiné klíčová. Jedna z postav, Alex, upozorňuje na cosi, co se velice blíží historické paměti. Sdílette s ním jeho názor?“ Llamazares se v odpovědi vyhýbá příliš omezujícímu pojetí historické paměti: „Vědomí, že Španělsko je po Kambodže zemí s největším počtem masových hrobů, by mělo nutit k zamyšlení. Historická paměť je nadbytečný pojem. Historickou pamětí naší země je její literatura a umění. Omezila se na Občanskou válku, ale součástí historické paměti jsou i přehrady, vyhnání židů...Být proti paměti je stejné jako postavit se proti myšlení či snění. Mohou nás donutit ke všemu, kromě toho, abychom zapomněli či si vzpomněli. Život je v zásadě boj mezi pamětí a zapomenutím a úkolem spisovatelů je zachránit vše, co se dá, před tíží zapomnění“ (Rodríguez Marcos 2015). Výše uvedené myšlenky v románu tlumočí například Teresa, nejstarší dcera vyhnaného páru: „[...] obraz otce, jak zamyká náš dům ve

⁹⁴ La culpa la tenemos todos. Cuando yo era como ellos, por ejemplo, tampoco solía escuchar a mi abuela, que me contaba historias de la familia [...]. [...] cuando, viviendo ya en la laguna, intenté recordar aquellas historias y la mayoría se me prestaban rotas, sin final o sin principio o fragmentadas por mi desatención de entonces.

Ferreras na klíč a schovává ho v kapse, potom, co jsme všechno naložili na vůz (jako by nevěděl, že dům zakrátko zůstane pohřben pod hladinou) mi přišel na mysl, když jsem četla o tom, že někteří španělští židé přechovávali ve vyhnanství po generace klíče od svých domovů ve Španělsku⁹⁵ (Llamazares 2015, e-kniha). Vypravěčka tu vedle sebe staví dvě tabuizované kapitoly španělské historie: vyhnání židů a nucené vystěhování obyvatel vesnic, jež musely ustoupit stavbám přehrad.

Z mladších vypravěčů uvažuje podobně vnuk Alex: „Dneska se to má tak, že odkazovat na paměť lidí, neřkuli přírody, je pro mnohé známkou jednoduchosti [...]“⁹⁶ (Llamazares 2015, e-kniha). Jiní vypravěči, jako třeba Alexův bratr Daniel, jenž je sám projektantem, chápou obě strany mince: nespravedlnost, jež se udála vyhnáním, ale i nutnost pokroku: „Díky tomu, že vím, co se dědečkovi a mé rodině přihodilo, nedivím se jejich averzi k lidem mé profese, naopak, částečně ji sdílím; obzvláště když vím, jak se tenkrát inženýři často chovali, jistí si ochranou, kterou jím Franco poskytoval, neposluhovali Režimu nadarmo“⁹⁷ (Llamazares 2015, e-kniha). Přesto je podle Daniela výstavba přehrad věcí nutného pokroku (Llamazares 2015, e-kniha). Multi-perspektivní vyprávění tak zachovává vyváženost i ve vztahu k otázce historické paměti: vypravěči vyplňují mezeru, již má na svědomí tabuizace násilných vystěhování, celkově ale text nemá ambice soudit či dožadovat se zadostiučinění.

Jakousi syntézu těchto postojů představuje předposlední vypravěč (a poslední vypravěč – člen rodiny). Je jím Agustín, nejmladší syn, jenž je ostatními považován za poněkud

⁹⁵ [...] la imagen de mi padre cerrando con la llave nuestra casa de Ferreras y guardándola en el bolsillo cuando terminamos de cargarlo todo (como si no supiera que en poco tiempo el agua iba a sepultarla) me volvió a la memoria cuando leí que algunos judíos españoles, cuando tuvieron que irse al exilio, conservaron durante generaciones las llaves de sus casas en España.

⁹⁶ Tal como son hoy día las cosas, reivindicar la memoria de las personas, no digo ya la naturaleza, constituye para muchos una manifestación de simplicidad [...].

⁹⁷ Conociendo lo que a mi abuelo y a mi familia les sucedió, no sólo no me extraña su aversión hacia los de mi profesión, sino que la comparto en cierta manera; sobre todo sabiendo cómo actuaban en aquel tiempo muchos ingenieros, amparados en la protección que Franco les ofrecía, no en vano servían al Régimen.

prostoduchého. Ve vztahu k ostatním postavám je právě on nejvíce na okraji: jako jediný nestudoval, neoženil se, nevydal se do světa a v očích ostatních je prost'áčkem, který zůstal na starost rodičům a starší sestře. Jako jediný zůstal věrný rodinné tradici – zemědělství. V jeho monologu se odhaluje, že právě k němu měl Domingo, jehož ostatní líčí jako uzavřeného člověka, nejužší vztah. Nejen to, Agustínův part se od ostatních vypravěčů liší i tím, že jako jediný obsahuje i prvky zázračného reálna: Agustín vypráví o tom, jak ráno našel svého mrtvého otce sedět na svém oblíbeném místě a jak ho otec ujistil, že bude navždy v jeho blízkosti. Agustín se tomu nijak nediví, přijímá tyto události jako fakt, pouze si je vědom toho, že s ostatními nemůže svou zkušenost sdílet, „aby jej neměli za blázna“⁹⁸ (Llamazares 2015, e-kniha).

Zároveň je jediným vypravěčem, který si zachoval úzkou vazbu na krajinu a přírodu. Pohlédneme-li zpět na ostatní Llamazaresova díla, můžeme sledovat, jak se v průběhu jeho literární trajektorie soustředí stále více na lidskou, kulturní stránku venkovského světa a příroda se postupně stále více redukuje na pasivní kulisy lidských osudů. Tak je tomu i ve velké části tohoto románu, kde vypravěči pronášejí soudy o krajině, jež je obklopuje (připadá jim smutná, děsivá, krásná, vždy v závislosti na vztahu, jaký mají či nemají k zatopenému údolí). Jediný Agustín krajinu nepozoruje, ale komunikuje jejím prostřednictvím:

Jindy [...] jednoho dne, když jsme se procházeli podél zavlažovacího kanálu, mi ukázal, jak je třeba se dívat na vodu. Protože ne všichni se na ni dívají stejně, řekl mi. Někteří v ní vidí jediné vlastní zájem, jestli se hodí k pití či k zavlažování nebo na prodej v lahvích, jak to dělá mnoho podniků, zatímco jiní, když procházejí kolem řeky, studně nebo jezera, se na ni dívají, aniž by jí věnovali pozornost. Ale my, povídal, se na vodu musíme dívat jinak. [...] Od toho dne se dívám na vodu tak, jak mi nakázal: s úctou a pohnutím, protože to dlužím svým předkům. [...] A vím, že s ním můžu počítat a že až ho budu potřebovat, zavolám ho tím, že udělám přesně to, co mi pověděl ono dne, kdy

⁹⁸ [...] para que no me tomen por loco.

mi ukázal, jak se dívat na vodu: hodím do ní kámen, aby mě slyšel, protože všechna voda na celém světě je propojená, od řek přes ledovce v horách až po oceány, zdá se⁹⁹ (Llamazares 2015, e-kniha).

Agustín zůstává v propojení s minulostí (otec, předci) i krajinou. Je jedinou postavou, která není ani uvězněná v minulosti (babička Virginia, Teresa, José Antonio, Virginia mladší), ani se minulosti neuzavírá, protože je pro něj neuchopitelná (mladší vypravěči). Otec pro něj nezemřel a prostřednictvím kamene hozeného do vody (krajiny) se s ním může kdykoliv spojit, protože lidské a přírodní jsou pro něj propojené fenomény. Ač z perspektivy ostatních vypravěčů právě on symbolizuje konec, zánik rodinné tradice (poslední člen žijící v jejich domově na laguně, poslední z rolníků, jenž by nucen zemědělství opustit, protože zůstal sám; bezdětný), Agustín sám sebe vnímá jako součást věčného cyklu života a smrti a vlastní osud jej nijak neznepokojuje. V jeho partu nejvíce vyniká skutečnost, že multi-perspektivní vyprávění přisuzuje velkou váhu čtenářské interpretaci, protože je zcela na čtenáři, ke které z perspektiv bude cítit větší afinitu.

Závěr patří krátké kapitole, v níž skupinu popisuje řidič projíždějícího auta: identifikuje je jako turisty, jež si přišli na břeh vychutnat krásu okolní scenérie. Řidič – anonymní, nezúčastněná postava, představuje většinový pohled na přehradu, jež zůstává „na povrchu“, obdivuje krásu horské krajiny s jezerem, aniž by co tušil o smutných osudech lidí, kteří kdysi údolí obývali a spoluformovali jeho podobu. Tato perspektiva je nicméně stejně

⁹⁹ Otra vez, [...] un día que caminábamos al lado de un canal de riego, me enseñó cómo había que mirar el agua. Porque no todo el mundo la mira de la misma forma, me dijo. Unos lo único que ven de ella es su interés, si les sirve para beber o para regar las tierras, para venderla en garrafas como hacen muchas empresas, mientras que otros la miran sin fijarse en ella, al pasar al lado de un río, de un pozo o de una laguna. Pero nosotros, me dijo él, tenemos que ver el agua de otra manera. [...] Desde aquel día yo miro el agua siempre como él me dijo: con respeto y emoción, pues se lo debo a mis antepasados. [...] Yo sé que cuento con él y, cuando lo necesite, lo llamaré haciendo lo que él me dijo cuando me enseñó aquel día a mirar el agua: arrojando una piedra a ella para que él me oiga, pues toda el agua del mundo está comunicada entre sí, desde los ríos a los neveros de las montañas y desde éstos a los océanos, según parece.

platná jako všechny ostatní. Zůstává otázkou, zda i přes neexistenci jasného, explicitního vodítka, jež by čtenáře vedlo k sympatii k té či oné perspektivě, není řazení vypravěčů klíčem k celkové interpretaci.

Již jsme uvedli, že kapitoly románu jsou řazeny do několika sekvencí „přímý účastník“ – „jeho potomci“ od nejstaršího (a citově více angažovaného) po nejmladšího. Tyto „podcelky“ vždy otvírá promluva jednoho z potomků ústřední dvojice. První a poslední kapitola tuto strukturu jen umocňuje – babička Virginia je jediná, kdo si všechny události vybavuje do nejmenších detailů, protože prožila v údolí velkou část svého života; osud údolí ji hluboce zasáhl a proměnil; projíždějící řidič přináší zcela neutrální sdělení bez jakýchkoli emocí: protiklad těchto dvou vypravěčů je dichotomií mezi žitou zkušeností (venkova, krajiny) a zkušeností zprostředkovanou (vnímání krajiny z automobilu, rychlý a povrchní soud). Zatímco Virginiin part je rozsáhlou kapitolou plnou vzpomínek a emocí, řidičovo svědectví je omezeno na několik odstavců.

Právě nevyrovnaný prostor, jaký autor poskytl úvodnímu a závěrečnému vypravěči, spolu s tím, že mnoho vypravěčů vyjadřuje účast s osudem ústřední dvojice (ačkoli jedním dechem dodávají, že je jim jejich životní postoj cizí) nás přivádí k tomu, že implicitní čtenář je „manipulován“ směrem k hlubšímu pochopení událostí spjatých se stavbou přehrad; k tomu, aby je nevnímal jen jako součást krásné přírodní scenérie, ale aby se na ně naučil dívat „s úctou a pohnutím, protože to dlužím[e] naším předkům“¹⁰⁰ (Llamazares 2015).

Poslední poznámku je nutné věnovat citaci, již autor celý román uzavírá: „Z veškeré; atmosféry toho kraje zbylo jen velmi málo: pás hor v pozadí, klikatá silnice a nízký hřbet v popředí...“¹⁰¹ (Llamazares 2015, e-kniha). Citát patří Juanu Benetovi, spisovateli, jenž svými romány zasazenými do mytického kraje Regiónu výrazně ovlivnil španělskou literaturu a jenž

¹⁰⁰ [...] con respeto y emoción, pues se lo debo a mis antepasados.

¹⁰¹ Todo el aire de esa región queda reducido a bien poco: una sierra al fondo, una carretera tortuosa y un monte bajo en primer plano...

– občanským povoláním inženýr – shodou okolností projektoval přehradu, o níž je v románu řeč.¹⁰² Llamazares v textu o genezi románu hovoří o své polemice s Benetem týkající se nutnosti stavby přehrad (Llamazares 2015b) a závěrečný citát podle našeho názoru ukazuje na to, že z Benetovy perspektivy se zcela vytratili lidé, kteří byli nedílnou součástí horské krajiny a po staletí spoluutvářeli její podobu. Benetův hlas tak představuje absolutní protipól ostatním vypravěčům, jež se vždy nějakým způsobem vztahují k paměti daného místa, protože se omezuje pouze na přírodní složku krajiny.¹⁰³ Jeho perspektiva představuje ne-paměť. Román se tak uzavírá obrazem, jenž se z perspektivy ostatních vypravěčských partů jeví jako velmi bezútešný – mimo „různé způsoby, jak se dívat na vodu“, je tu ještě možnost, že vodu vůbec nevidíme.

3.6 Závěr

Romány spjaté s tematikou venkova provází Julia Llamazarese během celé jeho literární trajektorie. Stejně tak jej provází ústřední téma: paměť v jejích různých podobách (osobní, rodinná, kolektivní, historická) a také zapomnění a ne-paměť. V prvních dvou románech, *Vlčí měsíc* a *Žlutý déšť*, reprezentuje paměť konstitutivní prvek lidského společenství.

To je zobrazeno v okamžiku, kdy je jeho fungování nějakým způsobem narušeno – v prvním románu kvůli důsledkům občanské války, v druhém románu vlivem vyliďnění odlehlých horských osad. Můžeme říci, že i když ji přímo nepojmenovává, dovolává se zde

¹⁰² Dnes přehrada nese jeho jméno. Llamazares byl mnohokrát tázán na svůj vztah Benetovi – jak literární, tak mimoliterární, protože skutečnost, že jeden spisovatel projektuje přehradu, která zatopila rodnou obec druhého, je zcela jistě neobvyklá a přitahuje pozornost. Llamazares v eseji o vzniku románu vzpomíná na to, že sám Benet věřil, že ztráta rodiště jej „vyprovokovala“ k psaní a že se tak „díky němu stal spisovatelem“. Llamazares uvádí tento mýtus na pravou míru tím, že upozorňuje, že ve Vegamiánu prožil pouhých pár prvních měsíců svého života a neměl k němu tedy žádné citové pouto (Llamazares 2015b),

¹⁰³ Projíždějící řidič také neparticipuje na paměti místa, věnuje ovšem pozornost skupině lidí na břehu, neopomíná tedy lidský rozměr krajiny.

autor historické paměti – „velké dějiny“ – mají přímý vliv na osud hlavních hrdinů. Ten je traktován zápas o vlastní lidství, jež je jedinec nucen vést, protože jej vnější okolnosti odsunuly na samý okraj společnosti a v této pozici je marginalizovaný vypravěč-hlavní postava ohrožen přírodní sférou, jež se nachází mimo kulturní rámec. Příroda je chápána v ostrém protikladu ke kultuře a vypravěč je jí pohlcován, „animalizován“, či dokonce „zpřírodňován“. Chápeme-li venkov sémioticky jako svébytnou sémiosféru, pak v jejím centru stojí kultura, představující lidský rozměr, a na okraji a mimo něj se nachází Jinakost, příroda, mimo-lidský svět. V okamžiku, kdy je centrum venkova narušeno, dochází k tomu, že jej „zaplavuje“ jinakost z jeho okrajů a vypravěči se stávají subjekty ve stavu zániku, jejich lidství se vytrácí, paměť zaniká a nahrazuje ji zapomnění a ne-paměť. Příroda přitom není vnímána negativně, škodlivý je pouze stav nerovnováhy, který nastal vlivem vnějších okolností. Můžeme konstatovat, že tyto dva romány právě díky tomu, že chápou přírodu jako aktivního hráče, jež má rozhodující vliv na subjekt vypravěče, zobrazují zánik venkovského světa nejoriginálněji.

Následující dvě knihy, jimž se věnujeme, *Scény z němého filmu* a *Slzy svatého Vavřince*, se dotýkají spíše paměti osobní a rodinné. Venkov zde představuje ztracený ráj dětství, kam je vypravěči zapovězeno vstoupit. Upomínka na tento ráj však zároveň dává smyslu hrdinovu životu, paměť zde funguje jako zbraň proti smrti, neboť jen to, co se zachrání ze zapomnění, přetrvává. V prvním z těchto románů je téma trvání a uchovávání vzpomínek zdůrazněno ještě tím, že vyprávění je stylizováno jako písemné poznámky na okraj rodinných fotografií. Jak písemný, tak vizuální záznam představují pro vypravěče garanci, že vzpomínky budou uchovány, na rozdíl od orálně přenášené paměti. Vypravěč v tomto smyslu odhaluje, že již venkovskému světu nepatří, že je pro něj navždy ztracen – otevřeně se přiznává že oralitu, jeden ze základních mechanismů venkovské kultury, považuje za nespolehlivou. Vypravěč se zde k venkovu vztahuje z pozice městského člověka, který je do venkova oddělen prostorově, časově a především kulturně.

V poslední románu *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*, se autor vrací ke komplexnějšímu obrazu venkova. Udržuje si „svědecký“ styl s autobiografickými prvky, nicméně ich-formový vypravěč je rozložen v multi-perspektivním vyprávění, v němž se postupně vynořuje mnohostranný obraz venkovského světa v ohrožení (opět vinou „velkých dějin“, tentokrát v podobě megalomanství frankistického režimu). Volba tohoto typu vyprávění umožňuje autorovi ponechat hodnocení osudů rodiny z velké míry na čtenáři. Na druhou stranu, řazení jednotlivých vypravěčů a také prostor, který jejich vyprávění autor poskytuje, odhalují určitou tendenci „vést“ implicitního čtenáře k tomu, aby se vžil do zkušenosti „vyhnanců“, soucítil s nimi a odsoudil necitelnost autorit vůči „odsunutým“. Poslední román tak oproti ostatním nese i ekologický nádech.

„Nebojím se noci, to soumrak mě zbavuje vší naděje“

Luis Mateo Díez je španělský autor, jenž velkou část svého díla věnoval svému rodnému kraji – provincii León. Narodil se v roce 1942 ve Villablinu, hornickém horském městečku na severozápadě Leónu, odkud se ve dvanácti letech s rodinou přestěhoval do hlavního města provincie. Leónský venkov i León jako provinční městečko se stanou osou, kolem které se otáčí celé Díezovo dílo. Ve slavnostní řeči při uvedení do Španělské královské akademie Luis Mateo Díez předeštel témata, ke kterým se ve svém díle znovu a znovu vrací: paměť jako základ lidské existence, její provázanost s imaginací, se snem, s fikcí. „Podstatná část zkušenosti, kterou obvykle potřebuji k psaní, se musí vylubovat v paměti, aby mohla žít imaginaci, a tím lubováním se neodvratně změní“¹⁰⁴, říká Luis Mateo Díez o vlastní tvorbě. Součástí jeho paměti je i vzpomínka na tradici „filandónů“ – přástek, kterou se spolu s dalšími leónskými autory, Juanem Pedrem Apariciem, José Maríá Merinem a dalšími pokusil obnovit.

Přesto, že svou literární tvorbu zahájil jako básník, brzy přešel k próze a jako prozaik vstoupil do širšího povědomí povídkovou knihou Památník rostlin (Memorial de hierbas, 1973). Po téměř desetileté proluce následoval první román: Roční období na maloměstě (Estaciones provinciales, 1982). Následovaly desítky knih, z nichž mnohé se dočkaly prestižních ocenění: Pramen mládí (La Fuente de la Edad, 1986) získal cenu Národní cenu za prózu, stejně jako za román Rozvaliny nebe (Ruina del cielo, 2000).

¹⁰⁴ La parte sustancial de la experiencia que habitualmente necesito para escribir tiene que macerarse en la memoria para poder alimentar la imaginación, y al macerarse, se transformará sin remedio. (El País, 21. 5. 2001)

4.1 Úvod - Klíč od Království celamského

Trilogie *Celamské království* (*El reino de Celama*) představuje v tvorbě Luise Matea Díeze ucelený blok, v němž autor stvořil konzistentní fikční svět, mytickou a přitom velmi reálnou krajinu, jež má podle autorových slov sloužit jako „metafora vymizení venkovské kultury a způsobu života, z něž tato kultura vycházela a který patří minulosti a nemá žádnou budoucnost“ (Díez 2001b). Zrekonstruovat obraz venkova na základě celého Díezova díla by s ohledem na jeho rozsah dalece překročilo meze této práce. Proto jsme se rozhodli omezit se právě na tuto trilogii. Rozsáhlý, téměř sedmisetstránkový významově propojený celek se skládá z krátké novely nazvané *Duch pustiny. Vyprávění* (*El Espíritu del Páramo. Un relato*), která vyšla nejprve samostatně v roce 1996. Centrální text, rozsáhlý román *Rozvaliny nebe. Úmrtí oznámení* (*La Ruina del cielo. Un obituario*) byl vydán v roce 1999 a Luis Mateo Díez za něj obdržel prestižní ocenění Premio de la Crítica (Cena kritiky) a Premio Nacional de Narrativa (Národní cena za prózu). Závěrečná delší povídka či novela *Soumrak. Setkání* (*El oscurecer. Un encuentro*) uzavřela trilogii v roce 2002. O rok později vyšly všechny tři texty jako celek pod souhrnným názvem *Celamské království* a autor jej doplnil o krátký dodatek nazvaný *Pohled na Celamu. Dodatek* (*Vista de Celama. Un apéndice*), v němž doplňuje a zpřesňuje geografii Celamy (dodává dokonce ručně kreslenou mapku království).

4.2 Mytické světy: Celama a spřízněná království

V textu trilogie¹⁰⁵ se o Celamě hovoří velmi často také jako o „Páramu“. „Páramo“ je slovo, jemuž v češtině asi nejlépe odpovídá ekvivalent „pustina“, překlad ovšem není zcela přesný. Podle slovníku španělského spisovného jazyka *Diccionario de la Lengua Española* je „páramo“ jednak „pusté, holé a odkryté území“, jednak „velmi chladné a bezútěšné místo“.¹⁰⁶ Tak jsou už v samotném názvu podhaleny základní charakteristiky Díezova fikčního světa: chlad, pustota a prázdno. Páramo ovšem odkazuje i na tradici fikčních literárních světů. Samotný souhrnný titul *Celamské království* signalizuje, že se kniha bude opírat o ucelený fikční svět (království). V hispanoamerické tradici nalezneme literárních spřízněnců faulknerovské Yorknapatawphy celou řadu, počínaje asi nejznámějším Márquezovým Macondem. Díezův text pracující se slovem „páramo“ odkazuje ke slavné knize *Pedro Páramo* Mexičana Juana Rulfa. Sám Díez nezastírá, že má knihu rád a že zde existuje určitá souvislost:

Rulfo vytvořil archetyp tajemné krajiny, která existuje za skutečností, kde žijí vedle sebe živí a mrtví. Vždy jsem měl Rulfa velmi rád. Snažil jsem se od něj odpoutat, ale zcela jistě je možné, že mezi jeho a mým románem funguje nějaká zázračná rezonance. Zejména kvůli těm úmrtním oznámením¹⁰⁷, převyprávění životů zemřelých. Ve skutečnosti má však Celama být metaforou vymizení venkovské kultury a způsobu života, z něž tato kultura vycházela a který patří minulosti a nemá žádnou budoucnost. (Díez 2001b).

¹⁰⁵ Budeme-li se napříště zmiňovat o „textu“ či „knize“, máme na mysli generické označení celku, tedy všechny tři části, které původně vyšly zvlášť. S ohledem na jejich významovou konzistenci a vzájemnou provázanost není nutné jednotlivé části popisovat odděleně, nepůjde-li o nějaký specifický problém.

¹⁰⁶ Terreno yermo, raso y desabrigado. Lugar sumamente frío y desamparado. (DRAE, [Http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=p%E1ramo](http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=p%E1ramo), citováno 5–4–2013).

¹⁰⁷ Ve španělské a hispanoamerické kultuře jsou běžné tzv. obituarios, úmrtní oznámení, která vypadají poněkud jinak, než u nás – jde o oznámení o smrti nějaké osoby s více či méně podrobným převyprávěním jejího života.

Rulfova Comala, mytický svět obydlý dušemi zemřelých, je zobrazena jako smutná, pustá krajina, v níž se stírají rozdíly mezi živým a mrtvým – právě v tom je patrná spřízněnost Díezova textu s tím Rulfovým. Díez o Celamě říká, že to je „území ničeho“ a dodává, že „Celamě chybí legendy, nikdy neměla onu aureolu, jež zahaluje skutečnost legendárním. Má ale své mýty, které v životě i na mapě udržují její původní obraz, prvotní vzpomínku na důvod svého bytí“¹⁰⁸ (Díez 2003, 687). Oním důvodem, jenž ospravedlňuje existenci Celamy, je *paměť*. Paměť se tu tedy úzce propojuje s mýtem a s krajinou. Díez se snaží ve svém „obituariu“, v magickém výčtu mrtvých a jejich příběhů, zachytit otisk zmizelého venkovského světa. Samotná osnova, z níž jsou tento otisk, tato síť lidských osudů, utkány, je tvořena příběhem, vyprávěním, fikcí. Autor nijak nezastírá, že jeho svět je světem fikčním, jeho úmrtní oznámení nemá být objektivním svědectvím, fotografickým dokumentem, ale dalším z mnoha příběhů.

Celama je „kraj imaginace a snění. Naprosto dokonalá rovina, pustina bez hranic napomáhají utvářet ono povědomí o neskutečnosti toho území. Nechci tu přehánět a prohlašovat, že Celama leží na druhé straně zrcadla, chraňbůh, ale tak, jak ji znám, neodvážil bych se tvrdit, že je snadné se jí dotknout rukou, jako je to možné u kterékoli jiné spořádané země“¹⁰⁹ (Díez 2003, 678), svěřuje se vypravěč čtenáři v závěru knihy.

Neskutečné území, kterého se nelze „dotknout rukou“ a z nějž není možné vystoupit, protože za jeho hranicemi už nic není:

¹⁰⁸ Celama no tiene leyenda, no contó con esa aureola con que lo legendario envuelve a lo real, pero tiene sus mitos, los que sostienen, en la vida y en la geografía, su imagen originaria, la memoria primordial de su razón de ser.

¹⁰⁹ [...] una comarca de la imaginación y el sueño. La llanura extrema, el páramo sin límites, ayuda a conformar esa conciencia territorial de irrealidad. No quiero exagerar diciendo que Celama está al otro lado del espejo, Dios me libre, pero conociéndola como la conozco, no me atrevería a asegurar que, como a cualquier otra tierra razonable, se le puede tocar fácilmente con la mano.

Vypráví se, že jeden soused z Ogma, který byl zvědavější, než je zdrávo, využil jednoho jasnějšího jarního dne a pokusil se dohlédnout za onu nejjižnější hranici, avšak oslepl. Neexistuje žádné „dál“ za onou hranicí. Napínáš zrak a riskuješ, že o něj přijdeš, ačkoli to vypadá, že to, co chtěl onen vesničan zahlédnout, nebylo nic jiného než skutečnost, protože už byl příliš sklíčený dlouhým životem uvnitř fikce¹¹⁰ (Díez 2003, 687).

Takto vypadá samotný závěr knihy a fikční povaha Celamského království nemůže být odhalena zřetelněji.

Kromě Rulfovy Comaly existuje ještě jeden fikční „region“, který je Celamě velmi blízký a jemuž Díezovo imaginární království zcela jistě mnohé dluží: Región Juana Beneta. Román *Vrátíš se do Regiónu (Volverás a Región)* vyšel v roce 1967 a stal se jedním z mezníků moderní španělské literatury. Alegorická snová vize španělské občanské války a jejích důsledků je zasazena do symbolického prostoru, který nese prostý název „Región“, tedy „kraj“. Kraj, který symbolizuje izolaci, nehybnost, bezútěšnost španělské reality, v románu, který definitivně a radikálně opustil popisné realistické postupy typické pro valnou většinu knih zabývajících se venkovem, jež byla do té doby publikována.

V úvodu Benetovy knihy je Región představen zvnějšku, očima cestovatele či cestujícího¹¹¹: „Nebylo pochyb, že cesta už nemohla být bezútěšnější: rovina bez kouzla, chudá a vyschlá náhorní plošina, ukrojená ze severu vápencovým hřebenem, ježž bylo možné zdolat jen s pomocí lana; a na východě horoucí vápnitá poušť potřísněná bazaltovými skalami,

¹¹⁰ Se cuenta que un paisano de Ogmo, que era más curioso de lo debido, aprovechó el día más claro de la primavera para avistar el más allá de aquel Sur profundo, y quedó ciego. No hay más allá en ese límite. Fuerzas la vista y corres el riesgo de perderla, aunque lo que, al parecer, quería avistar aquel paisano no era otra cosa que la realidad, porque estaba angustiado de llevar tanto tiempo viviendo en la ficción.

¹¹¹ Benet tak odkazuje na tradici „cestovatelských próz“ založenou už Generací 98, která koncem 19. století „objevila“ pro literaturu španělskou krajinu. Benetův text je ovšem zcela prost jakéhokoli pozitivního vztahování se ke krajině, jež je tolik typické pro autory Generace 98, kteří i v chudé a vyprahlé hledali neotřelou a jedinečnou krásu. Podobně se Benet vymezuje i vůči prózám, které se zaměřovaly na sociální aspekty života na venkově.

rozrušenými do ostrých tvarů, které vypadaly, jako by je tam pohoří bez zájmu roztrousilo“¹¹² (Benet 2004, 9).

Juan Benet ve svém slavném románu poprvé ve španělské literatuře představil model komplexního fikčního světa, vybaveného všemi myslitelnými detaily a informacemi o geologii, topologii, fauně a flóře, zároveň ale světa snového a záhadného. „Jedním z nejúčinnějších postupů, které autor využívá, aby v souvislosti s Regiónem vyvolal pocit tajemství, spočívá v juxtapozici antitetických elementů v evokaci krajiny. Zatímco podrobně popisuje geologické utváření nějaké hory či nějakého údolí, vědecký popis kontrastuje s personifikací. Hory jsou živé, a mohou být proto svědky tragédie, jež se odehrává v jejich klíně. Podobně i řeky, které protékají údolními Regiónu, vykazují charakteristiky živých bytostí“ (Herzberger 2009).

Tento postup využil ve své trilogii i Luis Mateo Díez. I zde najdeme podobné geografické a geologické popisy, či třeba dlouhou pasáž věnovanou přírodovědným poznatkům o mulách, nejtypičtějších zvířatech Celamy. Zároveň je ale veškerá evokace krajiny prodchnuta tajemstvím, temnotou a snovou atmosférou. Krajina i bytosti v ní (muly, psi) jsou živí tvorové, další (v případě krajiny snad dokonce hlavní) protagonisté: „Zima je zrcadlem pustiny, / na němž se sráží opar / jejího dechu/ a spícím zvířetem / které čeká u vchodu na náš návrat“¹¹³ (Díez 2003, 215).

Velmi detailní popis regionální geografie umožňuje ztotožnit ji alespoň částečně se skutečnou španělskou krajinou – i v souvislosti se znalostmi o autorově životě je zřejmé, že inspirací mu byl kraj ležící na pomezí mezi Leónem a Asturií – Juan Benet byl občanským povoláním stavební inženýr a román napsal během pobytu na stavbě přehrady Pantano de Porma, přehrady, která se pod názvem Pantano de Burma stane klíčovou pro proměnu Celamy

¹¹² El viaje no puede ser, sin duda, más desconsolador: una llanura sin encanto, una meseta pobre y seca cortada al norte por el farallón calizo que sólo puede coronarse con la cuerda; y por el este un desierto de ardiente yeso salpicado de rocas basálticas, descompuestas y afiladas, que al parecer la Sierra ha ido soltando con desgana...

¹¹³ El invierno es el espejo del yermo / donde se empaña la niebla / de su respiración, / y el animal dormido / que nos aguarda / antes de entrar en casa.

z pustiny na zavlažovanou úrodnou půdu; přehrady, která zatopila i Vegamián, vesničku, v níž se narodil první z námi sledovaných autorů, Julio Llamazares. Tato zvláštní shoda, zosobněná přehradou, která zničila staré, aby přinesla nové, velmi dobře dokresluje zvláštní prolnutí fikce a reality, tak typické pro tyto autory. Tomuto aspektu se budeme hlouběji věnovat v kapitole o celamské krajině.

V oddíle pojednávajícím o Juliu Llamazaresovi jsme ukázali, že provázanost reality a fikce je zásadní, zároveň ovšem nejde o kopii či snahu o popisnost. Llamazaresovy, Benetovy i Díezovy fikční světy jsou zcela autonomní. Zároveň však platí, že ten Llamazaresův i Díezův slouží jako modely, jež mají zachytit esenci španělského venkova, esenci, jež pomalu, ale jistě vyprchává. Připomeňme, že na rozdíl od Beneta, který vyrostl v Madridu a San Sebastiánu, byli Julio Llamazares i Luis Mateo Díez pevně spjatí s krajem, v němž se narodili, tedy s Leónem. Oba jako děti ještě skutečně zažili venkovskou společnost v její tradiční podobě. Zatímco Benetův *Región* je metaforou historie Španělska ve 20. století, Llamazaresův, Díezův a – jak uvidíme – do jisté míry i Merinův fikční svět mají mnohem spíše co do činění s kolektivní i individuální pamětí, která je ahistorická a tzv. „velké“ dějiny ji zasahují jen okrajově.

Způsob, jakým Díez pracuje s prolínáním reality a fikce, jak buduje svoje imaginární království, je v podstatě velmi tradiční a viděli jsme jej i v románu *Vlčí měsíc* Julia Llamazarese: autor pro svůj fikční svět použije pozměněná reálná toponyma. V případě Celamského království je podobnost se skutečností opravdu velká – dost často jde o přesmyčky či mírné modifikace skutečných názvů. Toponyma jako Páramo (Pustina) či Vega (Niva) jsou skutečná, stejně jako obce Pobladura či Laguna (dokonce jejich poloha v románové mapce odpovídá jejich skutečné poloze ne mapě). Řeky Sela a Urgo, tvořící západní a východní hranici území, mají svůj reálný ekvivalent v řekách Esla a Órbigo. Vzdálené hlavní město provincie, Olencia, má svého dvojníka v reálně existující Valencii, Santa Ula odpovídá reálné Santa Marií del Páramo, přehrada Pantano de Porma je v knize *Pantanem de Burma* atd.

Také chladný a vyprahlý charakter literárního Párama je propojen se skutečnou krajinou – než byla rovina kolem Leónu přeměna na úrodná pole pomocí závlahového systému z přehrad ve vzdálených horách, šlo skutečně o suchou, neúrodnou, kamenitou pláň a oblasti se opravdu říkalo „Páramo“.

Byla to právě ona pustina, předcházející zavlažované půdě, zalidněná chudými lidmi bojujícími o přežití, jež se stala modelem pro Díezův obraz venkovského světa. Jsou to totiž právě lidé, kteří dávají krajině její plný smysl, tím, že ji vnímají a naslouchají jí: „Tyhle Hektary zadržují na svém povrchu osud, jsou něčím víc než jen mírou a krajinou“¹¹⁴ (Díez 2003, 641).

S mechanizací a závlahovým systémem lidé z krajiny mizí, jejich společný příběh zaniká a z polí se stává jen „míra“: „Rovina už není to, co bývala. Povím vám jednu věc, abyste si dokázal představit, nakolik se změnila [...] Dneska si můžete pronajmout Hektary na jednom i na druhém konci nebo přímo tady v Nivě nebo ještě někde dál, máte-li štěstí, že vám je nabídnou. A můžou se o ně starat jen otec se synem, každý někde jinde, stačí auto, motorka a mobil, aby si dali vědět, kde zrovna jsou, já jsem zavlažil tady, já jsem to dodělal jinde, už jedu, kam je potřeba. S mechanizací skončilo utrpení, dobrý traktor má klimatizovanou kabinu a můžeš poslouchat muziku na plný pecky“¹¹⁵ (Díez 2003, 589), vysvětluje starci nové poměry v kraji o dvě generace mladší mladíček. Krajina bez lidí, obdělávaná několika málo „pracovníky“, nikoli venkovany, už autora nezajímá. Stopu toho, čím byl tradiční venkov, po sobě zanechali obyvatelé krajiny, která zde byla před industrializací – chudá a vyschlá, ale pevně provázaná s lidmi, kteří na ní tvrdě pracovali.

Pro Díezovo imaginární království tak platí v podstatě totéž, co pro fikční světy v knihách Julia Llamazarese: je to svět, jehož se nejde „dotknout rukou“, skutečná krajina však tvoří podklad, o nějž se opíráme chodidly. Reálná krajina je důležitá, protože se z ní fikční svět sytí, vyrůstá z ní, ale není její kopií. Díezova krajina není krajina rekonstruovaná, opsaná

¹¹⁴ Esas Hectáreas contienen en la superficie el destino, son algo más que la medida y el paisaje.

¹¹⁵ La Llanura ya no es lo que era. Voy a contarle una cosa para que se dé cuenta de hasta qué punto está cambiada.

z reality či od ní odvozená, je to krajina **sněná a vyprávěná**, „kraj imaginace a snů“ (Díez 2003, 678). Spříznění s Rulfovou Comalou, Benetovým Régionem a zvláštní napětí mezi realitou a fikcí vedlo k tomu, že Celamské království bývá téměř automaticky spojováno s přívlastkem „mytické“. V následující kapitole se pokusíme tento aspekt prozkoumat podrobněji.

4.2.1 Celama jako mytický časoprostor

Všichni badatelé, kteří se nějakým způsobem dotkli tématu mýtu a Díezova *Celamského království*, shodně hovoří o **mytickém prostoru**, protože jde o univerzální fikční svět s pevně danými hranicemi, uzavřený sám v sobě a plný symbolů. Spojení Celamského království s atributem „mytický“ je ale v téměř všech studiích určité a priori, které autoři nevysvětlují, pouze jej nastíní a dále s ním pracují. Nejdále v průzkumu důvodů proč Díezův fikční svět charakterizovat jako mytický zašel ve své dizertační práci nazvané „El espacio mítico en la novela castellano-leonesa contemporánea: La lluvia amarilla de Julio Llamazares, El reino de Celama de Luis Mateo Díez y La soñadora de Gustavo Martín Garzo“ Oscar Bazan Rodriguez.

Bazan vychází ze studie katalánského badatele Josepa Maríi Catalá i Domenecha nazvané *La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo*. Catalá i Domenech definuje mytický prostor poněkud hermeticky jako „ne-místo stvořené z touhy každé z postav a živé přitoky paměti“ (Catalá i Domenech 2000, 57). Bazan ve své práci sleduje celou rysů, které podle něj umožňují chápat Celamu jako dokonale uzavřený prostor. Uzavřenost prostoru je pro něj základní podmínkou, jež ustavuje mytický fikční svět. Druhou podmínkou je pak spjatost s mýty a legendami antického světa (podrobný výčet legend a aluzí na různé antické mýty v celamské trilogii viz Bazan 2010, 175–177).

Jistě neobstojí argument, že je-li text popisující fikční svět zaplněn aluzemi na mýty a legendy, lze mu automaticky přiřadit přívlastek „mytický“. Mnohem podstatnější je podle nás poznámka o určitém charakteru prostoru, jež ustavuje „mytický“ svět, o jeho „uzavřenosti“.

Domníváme se však, že chceme-li stanovit, zda je nějaký text mytický či nikoli, nelze vycházet pouze z charakteristik prostoru, je nutné vzít v úvahu i **kategorii času**. Tomu se Bazan ve své práci nevěnuje, my se ale domníváme, že tento aspekt není možné opominout.

Co se týče vztahu mýtu a času, Mircea Eliade ve své klasické práci *Posvátné a profánní* chápe mýtus jako nástroj, jehož pomocí „primitivní“ člověk posvátný čas zpřítomňuje: „[...] *posvátný čas je svou povahou vratný*, v tom smyslu, že je to vlastně *zpřítomněný mytický pračas*“ (Eliade 2006, 48, zvýraznění autor). Jinak řečeno, staví proti sobě lineární historický čas a cyklický čas mýtu. Ještě podstatnější je pro nás to, že další klasik na poli bádání o mýtu, Jeleazar Meletinskij, upozorňuje na skutečnost, že důsledkem cykličnosti a vratnosti času (kdy čas se neustále vrací k „mytickému“ počátku) je „zamrzlá“, „nehybná“ přítomnost: „Buď jak buď, představa o času jako o jakémsi ‚kolísání‘ mezi póly nebo o přírodním cyklu je ve vlastní prvobytné mytologii podřízena dychotomií tvůrčí vzdálené minulosti a nehybné přítomnosti [...]“ (Meletinskij 1989, 186).

Připomeňme v této souvislosti výše zmiňovaný citát hovořící o tom, že „Celamě chybí legendy, nikdy neměla onu aureolu, jež zahaluje skutečnost legendárním. Má ale své mýty, které v životě i na mapě udržují její původní obraz, prvotní vzpomínku na důvod svého bytí“¹¹⁶ (Díez 2003, 687). Rezonuje v něm jak eliadovské zpřítomňování prvotního času, tak Meletinského dichotomie mezi „tvůrčí vzdálenou minulostí“ („prvotní vzpomínka na důvod svého bytí“) a nehybnou přítomností. Je příznačné, že v Díezově textu je kladen důraz právě na nehybnost přítomnosti – mechanismy archaické kultury, která stojí na pokraji zániku, přestávají fungovat. Motiv nehybného času je zde natolik častý, že si zaslouží podrobnější popis.

¹¹⁶ Celama no tiene leyenda, no contó con esa aureola con que lo legendario envuelve a lo real, pero tiene sus mitos, los que sostienen, en la vida y en la geografía, su imagen originaria, la memoria primordial de su razón de ser.

Motiv zamrzlého času vychází z představy času jako plynoucí řeky, která se nicméně náhle zastavila, zamrzla. V jedné části textu se o Celamě praví, že historické události pouze rámcují „skutečný osud země a jejích obyvatel v tom nekonečném moři času, v němž se nic nového neděje [...]”¹¹⁷ (Díez 2003, 426) a o něco dále, že „čas na Pláních je nehybnější a tišší než kdekoli jinde“¹¹⁸ (Díez 2003, 426). Spojení motivů času, (zamrzlé, nehybné) vody a chladu přitom ukazuje, že čas není pojímán ani jako lineární, ani jako cyklický, což by odpovídalo typickému vnímání světa u archaických (a ve velké míře i rurálních kultur). Cyklický čas předpokládá změnu – změnu ročních dob, zánik umožňující opětovné zrození, pohyb. Čas v Celamě je ovšem nehybný („moře“), je to Meletinského „nehybná přítomnost“ a tvoří komplement hroutícímu se prostoru: „krajina, která byla stále stejná, a přestávala tak existovat, jako ve snech, kde prostor nemá míru, protože nemá identitu“¹¹⁹ (Díez 2003, 24). Na jiném místě dokonce čas a prostor splývají v jedno („prostory času“): „čas na Pláních mění skutečnost v led, nebo život mění v led čas tak, že jak plyne, znovu a znovu se vrací k původnímu klidu, který utváří nehybnost a způsobuje, že se nic nemění. Prostory času, století země, pot a námaha bez konce“¹²⁰ (Díez 2003, 291).

Nehybnost času a odkaz na mystický čas je konečně patrný i v tom, čím je román reminiscencí na Rulfovu Comalu – i zde se vyskytují postavy mrtvých lidí, kteří bloudí krajinou. Budeme se jimi podrobněji zabývat v kapitole věnované typologii postav, ale předešleme, že vedou podobný „život“ jako před smrtí, naplněný banálními rozhovory a šarvátkami. Smrt tedy neznamená předěl, konec, pouze okresluje bezčasí, jež Celamě vládne.

¹¹⁷ [...] el propio destino de la tierra y sus gentes en ese infinito mar de tiempo en el que nada sucede [...].

¹¹⁸ [...] el tiempo en la Llanura es más quieto y silencioso que ninguno [...].

¹¹⁹ [...] un paisaje que al ser siempre el mismo comenzaba a dejar de existir, como en los sueños donde el espacio no tiene medida porque no tiene identidad.

¹²⁰ [...] el tiempo en la Llanura congela la realidad, o la vida congela al tiempo, de modo que su discurrir se reafirma en la quietud que construye la inmovilidad y hace que nada se transforme. Espacios de tiempo, siglos de tierra, cantidades de sudor y esfuerzo.

Můžeme tedy konstatovat, že způsob, jakým tvůrce celamského textu pracuje s kategorií času, umožňuje klasifikovat tento text jako „mytický“, ovšem s vědomím, že autor svůj mytický svět zachycuje v okamžiku, kdy se „vysoce kreativní minulost“ ztrácí v zapomnění a převládá přítomnost bez pohybu, bez vývoje, bez naděje – mechanismy, které umožňovaly kontinuitu cyklické obnovy, již nefungují a Celama je odsouzena k zániku. Luis Mateo Díez svůj mytický svět jedním gestem tvoří i bortí.

Výše uvedené je patrné, také pokud se zaměříme na *kategorii prostoru*. Zmínili jsme již Bazanem navrhovaný předpoklad uzavřenosti jako základního atributu mytického prostoru. Díez svoji Celamu traktuje jako uzavřený prostor už na meta-textové rovině – volbou souhrnného titulu „Celamské království“. Království evokuje prostor s jasně danými hranicemi a jeho „pohádkový“ charakter navozuje představu, že za jeho hranicemi nic neexistuje, protože jde o čistě fikční svět.

Je Celama do sebe uzavřený, a tedy mytický svět i v rámci samotného textu? Zastavme se nyní u několika zásadních kategorií prostoru: jeho hranic, osy a středu.

4.2.1.1 Hranice a centrum Celamy

Jestliže přijmeme heideggerovské tvrzení, že charakter místa je dán jeho hranicí, musíme se nejprve zastavit právě tady, u fenoménu *hranice*. Jak jsme ukázali už výše, na příběhu muže, který chtěl Celamu opustit, protože už byl unavený životem ve fikci (sic!), ale zůstal oslepen, hranice Celamy je zcela neprostupná, postavy ji nemohou opustit. „Nejzazší pole leží na hranici s nicotou“¹²¹ (Díez 2003, 472), praví se v textu v souvislosti s celamskou geografíí. Uzavřenost do sebe je podle Bazana základní podmínkou, abychom mohli uvažovat o mytickém světě. Mircea Eliade charakterizuje „mytické“ myšlení na základě opozice mezi

¹²¹ [...] los confines están en la frontera de la nada.

posvátným a profánním časoprostorem. Prostor má pro „náboženského“ člověka jasně dané kvality a pevně stanovené hranice:

Príznačným rysem tradičních společností je, že mezi svým obydleným územím a neznámým, neurčeným prostorem, jímž je toto území obklopeno, spatřují protiklad: to první je „svět“, přesněji „náš svět“), kosmos; to druhé již není kosmos, nýbrž jakýsi „jiný svět“, prostor, který je cizí, chaotický, obydlený staršidly, démony, „cizinci“ (kteří jsou připodobňováni démonům a duším zemřelých). (Eliade 2006, 24).

Prostor v tradiční společnosti má tedy pevné hranice, za nimiž se nachází „ne-prostor“. Lze vyvodit, že i literární texty, které pracují s „mytickým“ fikčním světem, modelují prostor podle stejného principu. Celama jako do sebe uzavřený svět s neprostupnou hranicí tedy skutečně je v tomto smyslu mytickým prostorem.

V souvislosti s kategorií času jsme dospěli k závěru, že je Celama traktována jako **do sebe se bortící svět**, svět sice mytický, ale na pokraji zániku. Nyní se pokusíme ukázat, že stejné tvrzení můžeme použít i v případě prostoru. Na mnoha místech textu se opakuje, že Celama je území nicoty, území smrti.

Mytický svět má kromě jasně určených hranic také pevný **střed**. „Uprostřed homogenní a nezměrné rozlohy, kde žádný opěrný bod není možný, kde se nemůže uskutečnit žádná *orientace*, odhaluje hierofanie absolutní ‚pevný bod‘, ‚střed‘“ (Eliade 2006, 18, zvýraznění autor). Střed Celamy je ovšem vyplněn nicotou, což je na první pohled v přímém rozporu s Eliadovým tvrzením: „Ráno zvýrazňovalo svou ledovou bělost, nehybnou, jako by ona běloba tuhla do stále silnější krusty. Na Pláních bobtnala zimní prázdnota a sychravá nicota zasypávala krajinu se stejně chladným klidem, jako později vločky vánice, jež zasypaly duši milenců“¹²² (Díez 2003, 33). Střed, pevný bod, ze kterého se odvozuje veškerý prostor, zde

funguje jako zdroj, z něž se šíří nicota, tedy přesně opačně, než by tomu mělo být. Podobně převrácený je i vztah mezi středem a okrajem, hranicí celamského světa.

Jak jsme upozornili v teoretickém úvodu, vztahem mezi centrem a okrajem (hranicí) v rámci mechanismů kultury se ve svém díle podrobně zabýval ruský sémiotik Jurij Lotman. Centrum zajišťuje kontinuitu paměti dané kultury, zatímco z okrajů proudí do centra novost, a celý systém se tak má možnost inovovat.¹²³ Celama jakožto svět a priori odsouzený k zániku a bortící se sám do sebe funguje přesně opačně než pevně konsolidovaný systém, v němž centrum dodává stabilitu a z periferie proudí novost, jež centrum neustále obrozuje a udržuje celý systém v chodu. Fikční svět Celamy je světem, kde zbývají právě jen ony homeostatické, udržovací funkce – paměť je to jediné, co zbývá. Prostor s neprodyšnými hranicemi ovšem přichází o Lotmanem zmiňovanou možnost sebeobnovy, přijetí cizího, nového, odlišného: dokonce i postavy, jež přicházejí z vnějšku, jsou „stejně jako vždycky“: „Ti, co přijíždějí, jsou titíž, co vždycky: obchodní cestující nebo cizinci, co přišli za prací, stěhovaví ptáci. [...] Cizinec, tak jak chápeme pojem cizinec, je věc zhola nemožná“¹²⁴ (Díez 2003, 384).

Celama je zakonzervována do podoby nehybného místa, jak prostorově, tak časově. Je to mytický časoprostor, který zamrzl v „nehybné přítomnosti“ a bez možnosti cyklické obnovy zaniká, bortí se, upadá v nepaměť, nicotu.

¹²³ [...]od určitého okamžiku, o němž můžeme hovořit jako o počátku kultury, lidstvo spojilo svou existenci s neustále se rozšiřující pamětí, jež není dědičná, stalo se adresátem informace (v předhistorické době bylo pouze nositelem informace, a to informace neměnné a geneticky podmíněné). Vyžadovalo to neustále aktualizovat kódující systém, jenž musí být ve vědomí příjemce i vysílajícího stále přítomen jako systém deautomatizovaný. To podnítilo vznik zvláštního mechanismu, jenž na jedné straně disponoval určitými homeostatickými funkcemi, v míře umožňující zachovat jednotu paměti a zůstat sám sebou a zároveň se neustále obnovoval tím, že se deautomatizoval ve všech svých člancích a tím co nejvíce zvětšoval svou schopnost vstřebávat informace. Potřeba neustále se obnovovat, potřeba stávat se někým jiným a zároveň zůstat sám sebou tvoří jeden ze základních funkčních mechanismů kultury (Lotman 2013, 55).

¹²⁴ Los que vienen son los de siempre: viajeros o forasteros que tienen algo que hacer, aves de paso [...]. Un extraño, lo que se puede entender por un extraño, imposible.

Archaické pojetí světa jako prostoru s pevným středem, jímž prochází vertikální osa umožňující transcendenci (peklo-země-nebe), je v Celamě narušena. Nejen, že střed je vyplněn nicotou, chybí taktéž směr vzhůru. Opakuje se motiv „rozvalin nebe“, motiv, jenž dal dokonce název nejobjemnější z knih. „Od té doby, co je Pláň Plání, říkávali pamětníci, nezbývalo než se dívat dolů, protože nahore se nic kloudného nenabízelo“¹²⁵ (Díez 2003, 25). Celama nemá nebe, na vertikální ose jí chybí tedy směr vzhůru, přesah mimo pozemský svět, „pozitivní“ transcendence.

Pokud se nehovoří přímo o „rozvalinách nebe“, je nebe pouhým odrazem země – zažitá představa nebe odrážejícího se na zemi (např. v odlesku vody) je zde náhle invertována a nebe získává status jakéhosi odvozeného, druhotného prostoru: „Nebeská bář tvořila mrazivý skleněný poklop a mrtvý třpyt hvězd se dal snadno splést s mrtvolným jasem jinovatky, který se odrážel v zrcadle nebeské klenby“¹²⁶ (Díez 2003, 60). Je příznačné, že nebeská klenba je zde jen „zrcadlem“ odrážejícím „jas jinovatky“, „poklopem“ – nebesa nejsou prodloužením vertikály směrem vzhůru, nepředstavují přesah mimo tento svět, ale další hranici, která i seshora uzavírá neprodyšně do sebe se choulící svět Celamy: „Ten poklop zel prázdnotou a v té prázdnotě za sebou zmatení zanechávalo jedinou změt' prostoru a času, snad proto, že v noci čas a prostor neexistovaly“¹²⁷ (Díez 2003, 61).

Prostor Celamy, ohraničený ze stran i ze shora, se bortí směrem dolů – to je jediný směr, který se zde rozpíná a má nějaké směřování. Směr dolů ztělesňují například mnohokrát zmiňované studny: „[...] obyvatelé Celamy byli vždy posedlí kopáním Studen, jejichž účelem bylo pouštět žilou zemi na malých políčkách, které jim umožňovaly vypěstovat si něco pro

¹²⁵ Desde que la Llanura era Llanura, solían decir los más memoriosos, no quedó más remedio que mirar para abajo porque por arriba no había solución.

¹²⁶ La bóveda del cielo era un fanal helado y el brillo muerto de las estrellas fácilmente podría confundirse con el fulgor mortal de la escarcha que se reflejaba en ese espejo del firmamento.

¹²⁷ El fanal contenía el vacío y en el vacío la desorientación acarreaba una misma mezcla de espacio y tiempo, tal vez porque en la noche el tiempo y el espacio no existían.

obživu v horečnaté pustině, uprostřed temného kamenitého úhoru, který se na rovině leskl jako vyrážka na těle nemocného¹²⁸ (Díez 2003, 17). Povšimněme si, že o zemi se zde mluví jako o *bytosti* (tělo nemocného); bytosti, jež je nemocná a je jí „pouštěno žilou“. Směr dolů, motiv studen (které autor důsledně píše s velkým s, protože představují autonomní územní jednotku, jakousi realitu, která je sice rozestá po krajině, ale ve své podstatě je jednotná, proto nese souhrnné toponymum „los Pozos“ – Studně) a motiv vody obecně spolu úzce souvisí.

Voda je látka, jejíž přirozený pohyb vždy směřuje *dolů*. Ve spojení s univerzem Celamy je navíc navázána na motiv smrti a nicoty, je zdrojem melancholie. O vodě v souvislosti s melancholií se zmiňuje i Gaston Bachelard v knize *Voda a sny* a přejímá tvrzení J.-K. Huysmanse, že voda je „živel melancholizující“ (Bachelard 1997, 110). Voda je živel spojovaný se smutkem: „Proč? Protože voda se všemi pláče“ (Bachelard 1997, 110). Dále v textu Bachelard vodu přímo propojuje se zánikem a smrtí: „Každý živel má svůj způsob zániku, u země je to prach, u ohně dým. Voda umožňuje ještě dokonalejší zánik. Dopomáhá nám k naprostému rozpuštění“ (Bachelard 1997, 110).

„To jediné zlé na vodě je to, že neodvratně zaplaví i to, čím jsme tak dlouhou dobu byli [...]“¹²⁹ (Díez 2003, 80), říkají o vodě v zavlažovacím systému staří obyvatelé Celamy. Ve třinácté kapitole přichází do Celamy „Výběřčí daně“ a vybírá daň za mrtvé, kteří byli potopeni spolu s vesnicemi a jejich hřbitovy na dně přehrady, jejíž voda nyní dává Celamě život. V osmatřicáté kapitole se vypráví o smrti šesti mladíků, kteří se utopili v řece, a Celama je zde přímo spojena s motivy smrti a spodní vody: „Voda, která dává život, byla spojencem, jenž přispěl k jejich zkáze. Zemřít kvůli vodě v nezlomné pustině, kde je voda tak vzácná, že po bolestné námaze sotva vytryskne na povrch. Když přestanou vyzvánět zvony, pohřební smutek

¹²⁸ Los habitantes de Celama siempre vivieron obsesionados por abrir los Pozos que sirviesen para sangrar la tierra en los reducidos espacios que les permitieran algún cultivo de sustento, entre la fiebre del secano y el pedregal oscuro que brillaba en la planicie como la roña de un cuerpo enfermo.

¹²⁹ Lo único malo del agua es que también definitivamente anegará lo que durante tanto tiempo fuimos [...].

Plání sotva naruší prach z létavic. Bude to noc bezesného smutku, noc smrti, neklidná, tichá, a Celama se v ní bude zachvívat ozvěnou, v níž bude znít mumlání tajemného pramene¹³⁰ (Díez 2003, 354).

Závěr předchozího citátu je velmi důležitý: obraz Celamy jako „tajemného pramene“, který není vidět, ale zní „v ozvěně“, je odkaz na skrytou podstatu vyprahlé krajiny, podstatu, která odkazuje na minulost: „Voda je bezbřehé jezero v srdci Plání [...]. Je tam les. To je Celama, její duch v hloubi, potopený les, nebudu říkat, že les tak živý, zelený a hustý, jako kdyby rostl na povrchu někde na úbočí hor nebo v údolí, pravděpodobně les, který zkameněl [...]“¹³¹ (Díez 2003, 605–606). Spojení vody, podzemního jezera a lesa odkazuje k minulosti španělské krajiny, jež ještě za římských dob bývala zeleným zalesněným územím.

V samotném úvodu celé trilogie se o minulosti Celamy praví, že „někteří z cizinců, kteří projížděli zavlažovanými hektary, si vzpomínal na mnohem dávnější doby, o nichž v Celamě nikdo nic nevěděl: dávné doby lesů, v jejichž houštinách žila hojnost zvířat [...]“¹³² (Díez 2003, 16) Je příznačné, že tato vzdálená minulost není zachována v paměti místních, ale v paměti cizinců, stejně jako to, že studny nehlobí obyvatelé sami, ale Němec, tajemná postava přicházející „odnikud“ (viz kapitola 3). Obyvatelé Celamy zůstávají na povrchu krajiny, v suchém pustém úhoru a o její podstatě skrývající se v hloubi tuší jen náznaky: že je pevně svázaná se zánikem, stejně jako povrch sám (poušť/podzemní voda – smrt) a s minulostí (krajina na povrchu bez budoucnosti/podzemní svět „zkamenělého lesa“).

¹³⁰ El agua que vivifica fue el aliado de su devastación. Morir por el agua en el secano irredento, donde el agua es tan costosa que apenas aflora con el más denodado esfuerzo. Cuando cesan las campanas, el luto de la Llanura apenas se raya con el polvo de las estrellas fugaces. Será una noche de aflicción sin sueño, una noche mortal, inquieta, silenciosa, con el eco de Celama sonando como el murmullo de un misterioso manantial.

¹³¹ El agua es un lago sin orillas en el corazón de la Llanura [...]. Hay un bosque, eso es Celama en la profundidad y en el espíritu, un bosque inundado, no voy a decir que un bosque tan vivo, verde y frondoso como si estuviera en la superficie o en la ladera de un monte o en un valle, probablemente un bosque que se petrificó [...].

¹³² [...] alguno de los forasteros que cruzaban las hectáreas húmedas recordaba otra antigüedad mucho más remota, de la que en Celama nadie sabía nada: la antigüedad de los bosques que recriaban en su espesura los animales más variados [...].

4.2.1.2 Některé další motivy spojené s nicotou a zánikem

Sníh je při běžném pohledu nestrukturovaný a jeho vpád do krajiny stírá všechny detaily, zaobluje, pokrývá. Jak u Llamazarese, tak u Díeze je tento motiv spjat se symbolikou smrti, entropie, zániku. Ve výše zmíněné ukázce se sníh explicitně váže s „bobtnající nicotou“. Nicota v samém středu Celamy „bobtná“, nabývá na objemu s tím, jak se Celama propadá do zániku, do zapomnění. V další ukázce je explicitně provázán motiv prázdnoty, nicoty s tím, co zaniklo: „[...] poslouchejte v tichu, nebo spíš v prázdnotě, protože tady není ticho, je to spíš bezhlesá ozvěna, poslouchejte ozvěnu nicoty v neklidu toho, co se ztratilo ve staletích, všechno ztráty, nepatrné zisky [...]“¹³³ (Díez 2003, 467).

Celama je svět **zamrzlý: motiv mrazu a chladu** se přímo pojí s nehybností a nicotou: „[...] v nicotě chladu / vždycky číhá ticho“¹³⁴ (Díez 2003, 215), píše Ismael Cuende v jedné ze svých básní, jež spoluutvářejí konglomerát jeho vzpomínek na Celamu. Mráz znehybňuje vodu, a je-li voda skrytou podstatou Celamy, pak je zřejmé, proč je mráz a chlad motivem tolik spjatým s nehybností. Mráz v sobě nese také výhrůžku, často se mluví o jeho „ostří“, jako by to byl nůž: „Sníh se dál držel, ale mráz si přibrušoval ostří, až tak, že se noc začala měnit v kámen a hvězdy visící na nebeské klenbě sem tam padaly dolů nebezpečné jako křemen a nezanechávaly přitom za sebou žádnou ohnivou stopu“¹³⁵ (Díez 2003, 271). Ona výhrůžka se přímo pojí s nehybností a zánikem („až tak, že se noc začala měnit v kámen) a chlad na sebe bere podobu jakési hmatatelné entity, jež vynáší nad krajinou svůj ortel: „ovzduší začalo

¹³³ [...] escuche en el silencio, mejor en el vacío, porque aquí no es silencio, es un eco sin voz, la resonancia de la nada en la inquietud de lo que se perdió en los siglos, todo pérdidas, exiguas ganancias [...].

¹³⁴ [...] en la nada del frío / siempre acecha el silencio.

¹³⁵ Seguía sosteniéndose la nieve pero se afilaba la helada, hasta el punto de que la noche iba petrificándose y alguna de las estrellas que colgaban del firmamento se desprendían como sílices peligrosos, sin rastro de fugacidad.

houstnout nehybným chladem, jako by mezi zemí a nebeskou klenbou stoupal podivný dým, který uniká z ledové hranice¹³⁶ (Díez 2003, 24).

S nehybností času, zánikem a entropií souvisí i další opakující se motiv: **noc**. Podobně jako sníh, který pokrývá krajinu, stírá detaily a nivelizuje tak prostor do entropie, je i noc denní dobou, kdy se jasná struktura prostoru ztrácí, rozmývá, vrací do chaosu. Tomáš Víték a Jiří Starý v knize *Řád a chaos v archaických kulturách* hovoří o tom, že jednou z podob chaosu „představovala prázdnota (pustina, propast, prostor), neexistence či nicota. [...] Prázdnota a propast se často pojily s temnotou a mlhou” (Antalík – Starý – Víték, 2011, 15–16). Noc je okamžikem, kdy klíčový vypravěč, Ismael Cuende, vede během svých cest za pacienty své noční monology o podstatě Celamy, noc je okamžik, kdy má Celama zaniká: „Svět skončil jedné noci, 26. listopadu 1935¹³⁷ (Díez 2003, 485), začíná kapitola šedesát čtyři. Ponechme nyní stranou, že datum, které se zde objevuje, předchází španělské občanské válce – apokalypse, která jistým způsobem předznamenala zánik tradičního venkovského světa (poslední kniha se koneckonců odehrává dlouho po válce, mnoho let po onom konkrétním datu, kdy v Celamě skončil svět). I noc je motiv, který je v textu nepřímě spojován s motivem skryté, tušené vody (podzemního moře), tedy entropie, chaosu, převrácení řádu.

Noc a měsíc byli v Celamě spojenci, kteří pomáhali zemi dobýt moře, jako by přívaly vod v rychlých vlnách plných zběsilosti bičovaly Hektary. V těch chvílích vypadal povrch země jako hrbolaté sklo, a nezdálo se některým dospívajícím dívkám zdálo, že ztrácí panenství na podivné pláži, zcela o samotě¹³⁸ (Díez 2003, 342).

¹³⁶ [...] un frío inmóvil comenzó a espesar la atmósfera, como si entre la tierra y el firmamento creciera un humo raro que fluía del hielo de una hoguera.

¹³⁷ Se acabó el mundo la noche del veintiséis de noviembre de mil novecientos treinta y cinco.

¹³⁸ La noche y la luna eran cómplices en Celama para que la tierra conquistase el mar, como si las Hectáreas sufrieran los sobresaltos del agua en unas olas secas y arrebatadas. Podía entonces percibirse una superficie del vidrio alterado, y no era raro que algunas adolescentes soñaran en esas noches que perdían virginidad en una playa extraña, sin que nadie estuviese con ellas.

Země s pomocí noci „dobývá moře“, ve slově dobývat je zřetelné, že se zmocňuje své skryté podstaty (moře); spodek, hloubka se dostává na povrch (přívaly vod bičující Hektary) a s ní chaos a převrácení řádu, představované obrazem snu, v němž se mísí sexualita s ireálnem (ztráta panenství na pláži).

Na závěr uvedeme úryvek, který v sobě spojuje hned několik výše zmíněných motivů: noc, nicotu a mráz, nehybnost, bezčasí, slábnoucí paměť:

V Celamě je za rok pět nebo šest nocí, v nichž se Pláně na nejvyšší míru rozvibrují prázdnotou, v nichž nehybnost rozechvěje ovzduší stejně, jako se chvěje nicota, když se mění v led. Jsou to neklidné noci, jichž se všichni obávají, v nichž je snadné pocítit beznaděj nebo se nechat ovládnout nejasným tušením, která v sobě spojuje to nejtemnější z toho, co se nám mohlo stát, s tím nejtemnějším z toho, co se teprve má přihodit, jako by čas neexistoval a paměť klouzala od předtuchy ke vzpomínce¹³⁹ (Díez 2003, 59).

Noc zde funguje jako rozpouštědlo, jež vyprazdňuje prostor (vibrující prázdnota, chvějící se nicota), čas přestává existovat a celý tento proces má zhoubný dopad na jediný pevný bod, který slouží jako osa lidské existenci: vědomí časové kontinuity, minulosti a budoucnosti. Ty se zde stávají stále nejasnějšími: vědomí budoucnosti je redukováno na pouhou předtuchu, paměť „klouže“, chybí jí tedy pevný záchytný bod. Čas i prostor ztrácejí jasnou orientaci a motiv noci tomu silně napomáhá tím, že jakožto reprezentant entropie

¹³⁹ Hay en Celama cinco o seis noches al año en que la Llanura alcanza la vibración extrema del vacío, cuando la quietud hace temblar la atmósfera como tiembla la nada cuando se congela. Son noches temidas e inquietas en las que es fácil sentir el desamparo o verse prisionero de un presentimiento que une lo más oscuro de lo que nos pudo suceder con lo más oscuro de lo que nos aguarda, como si el tiempo no existiera y la memoria patinase entre el presagio y el recuerdo.

rozpouští struktury (všimněme si podobnosti s motivem sněhu, který zahlazuje detaily za dne). Celama se tak v konečném důsledku stává zrcadlem, v němž se nic neodráží, pouze temnota.

4.3 Lidé snící krajinu: vypravěči a vyprávěcí postupy

4.3.1 Vypravěči a vyprávěné – hra zrcadel

Hra s časem a prostorem, které vytvářejí mytický svět v okamžiku, kdy přestává existovat, úzce souvisí se způsobem, jakým je tento svět vyprávěn. V této kapitole se budeme věnovat složité síti vztahů mezi vypravěči, vyprávěným a vyprávěcími postupy. Podíváme-li se blíže na samotný způsob, jakým jsou jednotlivé romány vyprávěny, najdeme společné rysy jednak v rámci trilogie, jednak obecněji v rámci námi studovaných textů vůbec.

Důležitý fakt, jenž spojuje všechny vypravěče (v případě poslední části jde o fokalizátora, protože ústřední postava není vypravěčem, ale tím, jehož „očima“ jsou události nahlíženy, (viz Rimmon-Kenanová 2001, 78–91 a Kubíček 2007, 74–84), je skutečnost, že jde bez výjimky o *marginalizované* jedince, lidi, kteří se tak či onak vymykají běžnému venkovskému společenství. Jak jsme již ukázali na příkladu vypravěčů v dílech Julia Llamazarese, jejich postavení mimo centrum venkovského světa je klíčové, protože jim umožňuje dobře nahlédnout jádro společenství.

Trilogie jako celek vykazuje, co se týče vypravěčů, propracovanou symetrii – v první části nazvané *Duch pustiny* je ich-formovým vypravěčem pastýř, který se ve vzpomínkách obrací do dětství. Tentýž pastýř se objevuje i v části třetí – *Soumraku*, i když tentokrát ne jako přímý ich-formový vypravěč, ale jako fokalizátor, jehož prostřednictvím je děj vyprávěný er-formovým vypravěčem nahlížen. Rozpojení vypravěče a postavy ve třetí části je vysoce funkční – pastýř se vrací na scénu jako stařec v pokročilém stupni stařecké demence, nejistý svou vlastní identitou, dezorientovaný, skoro slepý, neschopný vzpomenout si odkud jde a kam míří.

Er-formový vypravěč tak za něj „dohlédá“ i tam, kam jeho zrak i mysl nejsou s to dosáhnout. Skutečnost, že je vypravěč/fokalizátor první a třetí části stejná osoba, přitom postřehne jen vnímavý čtenář na základě aluzí a skrytých odkazů na první část. Vypravěč – pastýř se tak odcizuje i sám sobě, takže zde máme co do činění s kubičkovským „částečně nespolehlivým vypravěčem“. Symetrie je neúplná – okazuje k neustále opakovanému motivu **odrazu v zrcadle**, který neodráží přesnou realitu, ale její zkreslený, převrácený obraz. Vypravěč první části a focalizátor třetí jsou sice tatáž osoba, ale dělí je od sebe čas a zcela odlišné vědomí sebe sama (jasné a pevně dané versus rozmytý).

Oba dva pak odkazují k vypravěči centrální části – lékaři Ismaelu Cuendovi. Vždy jde o letmý odkaz pronesený jakoby mimochodem, v textu ovšem slouží jako vlákno, které obě „okrajové“ části propojuje s částí centrální. Skutečnost, že jsou vypravěči (respektive focalizátor) všech částí propojeni jen velmi slabě, je příznačná – všichni tři zosobňují **osamocení**, esenci Celamy, protože patří k lidem, „kteří na Pláních vyznávali samotu jako náboženství, tvořící součást jejich povolání“¹⁴⁰ (Díez 2003, 551). Oba dva vypravěči mají skutečně samotu „v popisu práce“ – pastýř, trávící dlouhá období jen ve společnosti ovcí, i venkovský lékař, který je většinu času na cestě za pacienty, venku pod širým nebem, často v noci, a společnost mu dělá jen jeho mula Mensa. Oba dva stojí mimo jádro společenství, svojí samotou mu ale nastavují zrcadlo – jejich osud není totožný s osudem ostatních, ale tím, že oba zasvěcují většinu svého vyprávění životům a smrti svých sousedů, se v nich utváří jejich obraz. Vypravěči fungují jako čočky či plocha zrcadla a koncentrují v sobě esenci Celamy – samotu: „Celama souzní se samotou, tato tvrdá krajina, kterou někteří nazývají krutou, zesiluje pocit osamění, prodlužuje a zvětšuje samotu, které můžeš být pánem, změní tě v osamělé božstvo [...]“¹⁴¹ (Díez 2003, 423–424). „Samota tvořila bytostnou součást Starcova života,

¹⁴⁰ [...] quienes en la Llanura profesaban la Soledad como una religión asimilada al trabajo [...].

¹⁴¹ Celama se compagina con la soledad, este paisaje duro, que algunos adjetivan de cruel, acrecienta la emoción de sentirse solo, alarga y extrema la soledad de la que puedas ser dueño, te hace un dios solitario [...].

pokrm z nedostatku, který na Pláních patřil na duchovní jídelníček většiny jejich obyvatel¹⁴² (Díez 2003, 549).

Jak dokládá právě zmíněný citát (a jak dále uvidíme), určitá míra jinakosti, odcizení a osamění je vlastní všem postavám, které se v knize objevují, ale oba dva vypravěči jsou ztělesněním všech těchto charakteristik. Jsou výjimečnější a odlišnější než ostatní už tím, že se nacházejí v pozici toho, kdo vypráví (zrcadlí) životy ostatních. Jak dále uvidíme, i jejich vyprávění samotné podléhá hře se zrcadlením.

Ukázali jsme už, že autor nezastírá snový, imaginární, fikční charakter Celamy, která „není za zrcadlem“, ale „nejde se jí dotknout rukou“, (není za zrcadlem, protože jím sama je: „je zrcadlem rozvalin nebe“, jak se opakuje na mnoha místech románu). Nejinak je tomu i u samotného vyprávění: i sami vypravěči jsou nespolehliví, na hranici mezi bděním a snem, vězni vlastní imaginace, a nezastírají tedy, že jejich vyprávění není věrnou reprodukcí reality, ale pokřiveným a stranově převráceným odrazem v zrcadle: „To, co bych mohl vyprávět, se velmi podobá vzpomínkám na sen, vzpomínkám na zlý sen, abych byl přesnější“¹⁴³ (Díez 2003, 15), říká v samotném úvodu první části vypravěč. „Vždycky je snadné sladit představivost se vzpomínkami, a kromě toho, z minulosti se nikdo nevrací, aby se dožadoval přesnosti ve vyprávění [...]“¹⁴⁴ (Díez 2003, 128), poznamenává ke svému „Obituarium“ jeho autor, lékař Ismael Cuende. Zcela jasně spojuje motiv paměti, vědomí a zrcadla vypravěč třetí části: „Nepomůže mu ani paměť, zanesená sněním, ale přesto zbytky jasného vědomí [...] trochu zmírní ten zvláštní druh temnoty, která je zrcadlem vědomí v hypnotickém stavu vlastního

¹⁴² La Soledad era parte sustancial de la vida del Viejo, el alimento de la carencia que en la Llanura formaba parte de la dieta espiritual de la mayoría de sus habitantes.

¹⁴³ Lo que pudiera contar es casi lo mismo que lo que pudiera recordar de un sueño, o de un mal sueño, para ser más exacto.

¹⁴⁴ Siempre es más fácil compaginar la imaginación con el recuerdo y, además, nadie vuelve del pasado a pedir cuentas por la inexactitud de lo narrado [...].

zániku; temnoty, které předchází noci, jež roztrhne zrcadlo na kusy a změni sen v přísvit smrti“¹⁴⁵ (Díez 2003, 540).

Platí přitom, že se stupeň rozmytí vědomí a paměti stále zvětšuje – Celama i vyprávění o ní jsou metaforou zániku venkovského světa a smrt a zánik „nahlodávají“ samotné vyprávění, zatemňují vědomí vypravěče (respektive fokalizátora).

První část, *Duch pustiny*, nese podtitul „un relato“, což by se dalo přeložit jako „vyprávění“, „povídka“ či „zpráva“. A skutečně jde o jasně strukturované vyprávění, v němž vypravěč – pastýř vzpomíná na své dětství, na různé osoby, které během života v Celamě potkal, a na události, jež se mu vryly do paměti. Přesto, že hned v úvodu hodnověrnost svého vyprávění zpochybňuje, způsob, jakým je narace většinu textu vedena, je naprosto tradiční a čtenáře nijak nemá v úmyslu znejišťovat.

Druhá, centrální část, *Rozvaliny nebe*, je vypravěčovým pokusem zachovat ve svých „úmrtních oznámení“ životy těch, kteří se mají navždy ztratit ze zemského povrchu – venkovanů. Většina kapitol je charakteristická lineárním vyprávěním zdánlivě orálního charakteru (vypravěč se cíleně ani jednou nezmiňuje o tom, že by své paměti *zapisoval*, autor se zde snaží vyvolat iluzi, že jde o další z řady orálně tradovaných příběhů). Mezi tyto ničím neobvyklé kapitoly jsou občas zařazeny Ismaelovy monology (či dialogy, v nichž je druhý z účastníků představen v nepřímé řeči či pouze naznačen v odpovědích, které mu Ismael dává).

Tyto kapitoly jsou psány jako plynulý proud výpovědí, jež skáče od jednoho tématu k druhému v plynulém toku jazyka, jako potok tekoucí přes kameny, a opouští tradiční členění, nemají odstavce ani klasickou interpunkci: namísto toho je tvoří jednolitý blok, jediné dlouhé souvětí, které často ani nekončí tečkou, ale výpustkou, značící nenadálé přerušení. V těchto kapitolách vypravěč nezrcadlí osudy ostatních, ale obrací se sám k sobě. Je příznačné,

¹⁴⁵ Tampoco le ayudaría la memoria, contaminada del sueño y, sin embargo, los restos de lucidez [...] irían paliando esa especie de oscuridad que es el espejo de la conciencia en trance de liquidación, la que precede a la noche que rompe el espejo y reconvierte el sueño en el fulgor de la muerte.

že jde vždy o situace, které se odehrávají v noci a vypravěč bývá často opilý, dezorientovaný, unavený, nachází se tedy ve změněném stavu vědomí. Vzpomeneme-li si na Dadejův a Zuskův pojem subjektu ve stavu zrodu, který podle nich zaručuje vjem plný novosti, oproštěný od předem naučených „úhledných kognitivních balíčků“, můžeme říci, že se Díezův vypravěč v těchto kapitolách něčemu podobnému velmi blíží. Spíše než o subjektu ve stavu zrodu je zde však na místě hovořit o subjektu ve stavu zániku, subjektu, jenž zrcadlí obecný zánik světa, v němž je zakořeněn. Celama je neskutečný svět bez budoucnosti a mysl jejího vypravěče je stejně mlhavá a spějící k zániku. Vypravěčovo vědomí se *rozpouští a stává se tekutým*.

Na povrch mého vědomí vyplouvají ta nejdivočejší pohnutí, přepadá mě nezvladatelný pocit, že vědomí je v tu chvíli místem paměti, což se možná jeví jako málo pravděpodobné, protože paměť neodpovídá vědomí, určitě patří k zcela odlišným oblastem duše či ducha, není nejlepší chvíle pro jemná rozlišení [...] nejsem s to učinit vážné závěry, jediné jisté je [...], že ve svém nitru, ve středu své delty, v tom chráněném toku sebe samého, svých nohou, své bolestné a upoceně propasti vnímám náhlé pulzování, Bože, Bože, jaký plamen a jaké blahodárně slévání, které tak intenzivně spojuje to nejhanebnější ze mě, to nejnižší, to nejchaotičtější s tím nejdůstojnějším a nejvznešenějším, pokud ještě něco zbývá [...], nejsem nikdo [...], ten pomalý rozklad mého těla, mé duše [...], nikdo mě nevidí, noc je v zenitu, Mensa se mnou dnes nepřišla, sem tam mraky, nějaká hvězda, nebe a jeho rozvaliny, mám pocit, že se mi obrací žaludek...¹⁴⁶ (Díez 2003, 299–301).

¹⁴⁶ Lo que el ímpetu más incontrolado sube a mi conciencia, y hay una sensación que no gobierno de que la conciencia es en ese instante el lugar de la memoria, lo que pudiera parecer incierto, ya que memoria y conciencia no se corresponden, deben pertenecer a ámbitos del alma o del espíritu muy distintos, no es el mejor momento para hacer distinciones sutiles [...], percibo en mi interior, en el centro de mi delta, en ese cauce resguardado de mí mismo, de mis piernas, de mi penoso y sudoroso abismo, un abrupto palpar, Dios, Dios, qué hoguera y qué benigna disolución que tan intensamente comunica lo más indigno de mi persona, lo más plebeyo, lo más desordenado, con lo más digno y sublime de la misma, si algo todavía queda [...], no soy nadie [...], nadie me ve, la noche es alta, Mensa no viene hoy conmigo, algunas nubes, una estrella, el cielo y su ruina, me parece que se me revuelve el estómago...

Ismaelovy monology odhalují to nejpodstatnější z jeho existence i existence Celamy. Všimněme si tvrzení, že paměť patří k nevědomí, se shoduje s v textu obecně používanou metaforou paměti jako snu, tedy něčeho, co nemůžeme vědomě ovládat ani vyvolávat, co nás spíše „přepadá“. Ismaelovo „já“ se rozkládá („ten pomalý rozklad mého těla, mé duše“) a v tom stavu, který jsme nazvali *subjektem ve stavu zániku*, pozbývá pevné kontury, jež mu dodává každodenní bytí, a stává se tekutým (viz slova jako „delta“, „tok“, „slévání“). V tomto okamžiku maximálního prolnutí subjektu a okolní krajiny dochází k vhledu – k vhledu, který ovšem není strukturován myšlením, ale je veden spíše na úrovni pocitů („pulzování“) – Fosterové narativní dimenze zde ustupuje dimenzi ambientní. Vypravěč v takovou chvíli přestává zrcadlit životy ostatních, ale stává se zrcadlem, v němž se Celama odráží ve své podobě uzavřeného labyrintu, který nemá východ, v podobě univerza, které spěje nezadržitelně k zániku a s ním i vypravěč.

Tyto kapitoly jsou nesmírně zajímavé i po formální stránce: jak jsme zmínili a jak je patrné z ukázky výše, simulují proud orální řeči v jednolitém toku za sebe řazených vět bez jediné tečky. Vzpomeňme, že v teoretickém úvodu jsme uvedli charakteristiky, které jsou podle Onga typické pro orální diskurz – a kopulativnost, řazení vět bez podřadného či jinak složitého vztahu, sem rozhodně patří. Oralitu simuluje i přerývanost, nelinearita diskurzu, kdy vypravěč volně přechází od jednoho tématu k druhému. V úvodu jsme také uvedli, že orální vyprávění je ve vztahu k paměti vnímáno jako méně spolehlivé (na rozdíl od písemného záznamu). Tyto kapitoly tedy naplno odhalují částečnou nespolehlivost vypravěče a zdůrazňují křehkost a pomíjivost toho, co vypráví.

Třetí část, nazvaná příznačně *Soumrak*, zachází, co se týče vědomí fokalizátora, do ještě větší krajnosti – vyprávění přebírá er-formový vypravěč, který reflektuje rozpadající se mysl Starce, jehož pohledem je celé *Setkání* (jak zní podtitul knihy) nazíráno. Celé setkání Starce a mladíka, který prchá před zákonem, se odehrává na nástupišti zapomenutého venkovského

nádražíčka. Stařec zprvu neví, odkud sem přijel, proč, ani kam směřuje, a v rozhovoru s mladíkem pomalu skládá útržky vlastní paměti a vlastní identity.

Místo děje je příznačné – nádraží bez názvu, kde vlaky téměř nestaví a kde se obě postavy ocitnou náhle, jako by nepřišly ani nepřijely odnikud: „Vlak stál a Starcovy oči se ztěžka probíraly ze sna, se stejnou těžkostí, s jakou se jeho tělo zvedalo ze země, poté, co usnul a zřítíl se do hlubin vlastní hmoty a ducha“¹⁴⁷ (Díez 2003, 521), tímto popisem vstupuje na scénu Stařec. Jen postupně si čtenář dovozuje, že vlak, u něž se Stařec probírá ze spánku-bezvědomí, jej na nástupiště přivezl. I druhý účastník *Setkání* na místo nepřichází z nějakého konkrétního směru, ale zvedá se náhle z blízkého obilného pole jako zjevení: „Něco se pohnulo v osení, které přitahovalo obzor ke kolejím“¹⁴⁸ (Díez 2003, 537). Obě postavy i místo jejich setkání jsou spojeny s naprostou nehybností a nejasnou identitou: Stařec si nevzpomíná, kdo je, odkud přijel ani kam jde, mladík o sobě nechce nic prozradit a vymýšlí si, nádraží má setřený nápis a vlaky v něm téměř nestaví. Symbolem nehybnosti a bezčasí je opakující se obraz ptáka bez hlavy, který visí ze sloupu elektrického vedení. V závěru knihy, když si Stařec konečně uvědomí, kam vlastně chce jít, se pták ze sloupu utrhne.

Venkovský svět je zde zobrazen ve stavu naprosté nehybnosti, chybí mu jak minulost (Starcovy vzpomínky), tak budoucnost (mladík netouží po ničem jiném než opustit kraj navždy). Z dialogu (mnohdy spíše dvou paralelně zaznívajících monologů) pochopíme, že jak stařec, tak mladík byli vydědění z lidské společnosti: Stařec se „provinil“ stařeckou demencí, jeho zmatené toulky obtěžují jeho syna a snachu, stává se stále méně lidským: „Stařec se podobal spíš nějaké zašlé věci než lidské bytosti“¹⁴⁹ (Díez 2003, 584). Mladíka jeho rodina vyhodila z domu, zapletl se s drogami a možná je na útěku i kvůli vraždě kamaráda. Jejich

¹⁴⁷ El tren estaba detenido y los ojos del Viejo tardaron en alzarse del sueño con la misma pesadez con que su cuerpo se alzaba del suelo cuando, al dormir, se hundía en la sima de su materia y de su espíritu.

¹⁴⁸ Algo se había movido en el sembrado que acercaba el horizonte más allá de las vías [...].

¹⁴⁹ El Viejo tenía más aspecto de un objeto borroso que de un ser humano [...].

osamělé setkání na opuštěném nádraží v sobě odráží a koncentruje esenci Celamy jakožto uzavřeného univerza, labyrintu bez východu, země bez minulosti i budoucnosti. Setkání dvou vyhnanců zároveň rozehrává naplno hru zrcadel. Jak si ukážeme v následující kapitole, zdvojení či dokonce zmnožení obrazů se týká i vypravěčů samotných.

4.3.1.1 Zrcadlové zdvojení vypravěčů

Kromě znejasněné paměti, jež je zrcadlem, v němž se odráží vyprávění textu, si můžeme povšimnout ještě jedné zvláštnosti – zrcadlení zasahuje i hlubší rovinu vypravěčova vědomí. Vypravěči jsou zvláště zdvojení a vedou jakýsi skrytý dialog sami se sebou (či s jinými). V první části se pastýř – dospělý muž vrací ve vzpomínkách do dětství. Nečiní tak ovšem klasickou retrospektivou v ich-formě. Odděluje svou současnou vzpomínající existenci (podanou v ich-formě) od dítěte, které ve vzpomínkách ožívá (er-forma). V er-formových pasážích se tak vypravěč stává vnitřním fokalizátorem. Ich-forma přitom přechází v er-formu zcela organicky, ich-formový vypravěč se „odosobňuje“ a hledí na sebe z odstupů jako na jiného člověka a poté se znovu vrací k ich-formovému vyprávění. Pastýř, osoba ztělesňující jinakost a samotu, se zcizuje sám sobě, jeho vzpomínky ožívají a unikají mu, žijí si vlastním životem:

Rapano se vydal na cestu. Cítil v týlu svého strýce, nevěděl, jak daleko za sebou, ale neodvážil se otočit. [...] Byly to nejdelší kilometry celé mé existence a začínal jsem chápat, že soumrak přichází na Planinu s prudkostí větru, snad proto, že to právě vítr přinášel na Planinu většinu věcí a zase je bral pryč¹⁵⁰ (Díez 2003, 23).

¹⁵⁰ Rapano comenzó a caminar. Sentía su tío tras él, en una distancia incierta, pero no se atrevía a volver los ojos. [...] Fueron los kilómetros más largos de mi existencia y fui comprobando que la tarde venía a la Llanura con la misma precipitación del viento, tal vez porque era el viento lo que a la Llanura traía y llevaba la mayoría de las cosas.

Také vypravěč centrální části trilogie, *Rozvaliny nebe*, lékař Ismael Cuende, je zvláštním způsobem zdvojen, a to hned několikrát. Prvním „dvojníkem“ je jeho dávný předchůdce Ponce de Lesco y Villafañe, lékař, který před padesáti lety vykonával své povolání ve stejném místě jako don Ismael. Ismael jednoho dne najde v přízemí ordinace Ponceho zapomenuté vědecké spisy věnované Celamě a tento nález jej inspiruje k zaznamenání příběhů celamských mrtvých. Tak vzniká jeho „obituario“, kniha úmrtních oznámení, jež má zachovat vzpomínku na lidi, kteří odešli a už se do kraje nikdy nevrátí.

Ismaela zcela posedne touha vypátrat něco bližšího o svém předchůdci, protože v něm a jeho osudu vidí zrcadlo života vlastního. Jeho posedlost vyprovokuje metafora, již náhodou nalezne v Ponceho spisu o místních chorobách (a která dala titul celé centrální části trilogie): „Celama není odrazem jasu nebe, ale jeho rozvalin. [...] Stejně tak můj život [...] už není odrazem toho dobrého, co jsem si předsevzal vykonat, ale bezútěšnosti a trosk toho, co opravdu jsem, té katastrofy, kterou vrcholí můj osud“¹⁵¹ (Díez 2003, 302), píše Ponce de Lesco v nečekaně osobní vsuvce do vědeckého textu. A vypravěč, don Ismael, se stále více ztotožňuje s metaforou, kterou o padesát let před ním použil jeho předchůdce: „od té doby, co jsem na ni [onu metaforu] narazil, začal jsem tušit, že ovlivní můj život jako jedno z oněch zrcadel, ve kterých je možno zahlédnout něco podstatného z naší existence“¹⁵² (Díez 2003, 478). Všimněme si, jak explicitně se zde opět vyskytuje motiv zrcadla.

Životy Ismaela a Ponceho – dvou venkovských lékařů, lidí pocházejících odjinud, samotářů a svobodných mládenců – jsou skutečně zrcadlovými obrazy. Stejně tak jejich spisy, odsouzené k zapomnění či ještě lépe psané jakoby bez ohledu na nějaké budoucí čtenáře, z vnitřní potřeby. Oba lékaři se věnují ve svých dílech shodnému tématu: smrti. Ponce de

¹⁵¹ Celama es el espejo no del esplendor del cielo sino de su ruina [...] Del mismo modo que mi vida [...] es ahora no el espejo de todo lo bueno que ambicioné, sino de la desgracia y la ruina de lo que de veras soy, esta pérdida que colma mi destino.

¹⁵² [...] porque desde su descubrimiento comencé a presentir que interferiría mi vida como uno de esos espejos que son capaces de revelar algo sustancial de tu existencia.

Lesco pojednává o chorobách a příčinách vysoké úmrtnosti, Ismael Cuende zaznamenává příběhy mrtvých. Jejich tvorba i životy nejsou totožné, ale jedno je zrcadlovým obrazem druhého – obrazem zkresleným, nepřesným, ale navzájem provázaným. Oba dva ztělesňují jinakost, samotu a neplodnost marného života. Ismael si uvědomuje, že provázanost s osudem Ponce de Lesca je neblahá, zvláště v okamžiku, kdy se dozví, že byl jeho předchůdce nalezen za podivných okolností zmrzlý u zdi hřbitova a tato tragická smrt se stane zlověstnou předzvěstí jeho vlastního konce.

Poslední část trilogie nese název *Soumrak* a podtitul *Setkání*. Titul i podtitul jsou klíčové – tvoří-li velkou část předchozích dvou knih vyprávění životních příběhů obyvatel Celamy, zde najednou meta-narativnost z velké části mizí, mizí i ich-formový vypravěč a nastupuje jediná rovina vyprávění: líčení zmateného putování muže postiženého stařeckou demencí, který v posledním vzepětí sil uteče z domu svého syna a vydá se na mlhavou pouť na místo, které jej něčím magicky přitahuje, aniž by věděl proč, a jen čtenář prostřednictvím náznaků vypravěče může dospět k poznání, že Stařec (v knize nemá jméno a vystupuje jako Stařec s velkým S) je pastýřem z první části a místo, kam se vrací, je jeho rodný kraj – Celama. „Ještě jsem nedorazil, ještě jsem na cestě“¹⁵³ (Díez 2003, 528), opakuje si neustále Stařec jako jakési magické zaklínadlo, jež jej má udržet v pohybu ve chvíli, kdy je jasné, že zůstal „trčet“ na nádraží, protože mu chybí síly, orientace a především jasné povědomí o tom, kam vlastně chce dojít: „Dorazit, to byl rozkaz, který se ve Starcově vědomí přerodil v puzení to udělat, navzdory tomu, že toto směřování nebylo dostatečně jasné a puzení k pohybu nenacházelo odpověď v dostatečné vůli“ (Díez 2003, 528).

Zbytky nejasného vědomí a vzpomínky na to, kým byl, si Stařec pomáhá utříbit v dialogu s ostatními postavami, které se na nádraží mihnou. Větší plocha je věnována dvěma – starému toulavému psu a mladíkovi pronásledovanému policií. Tito dva odkrývají Starci

¹⁵³ No he podido llegar, todavía vengo.

odlišný obraz – pes starci pomáhá rekonstruovat vlastní minulost (pes jej upomene na jeho povolání pastýře, při němž byla přítomnost tohoto zvířete zcela samozřejmá) a mladík mu tím, že postupně odhaluje, odkud utíká, připomíná, kam vlastě sám míří.

Toulavý pes, který se ke Starci na nádraží připojí, je sám vyhnanec na okraji – nemá pána, byl vyhnán nebo utekl. Stařec jej zpočátku považuje za Chita, psa, který mu kdysi pomáhal v práci, a podle starého zvyku s ním začne hovořit: „Stařec mluvil se psem a pes mluvil se Starcem. [...] Psův hlas byl záchranou v těch hodinách, kdy Starcova samota duněla po Pláních, a když už mu navyprávěl příliš mnoho, po té, co se svěřil s poslední věcí, zastyděl se za to, že mluvil tolik a tak zbytečně. [...] „Psí drbno!“ [...] Promluvil pes. Jeho hlas měl jinou kadenci, slova byla jiná, mumláním toho, co pronášel, vynášelo pozemní řeku zpět na povrch hlubokých zvuků, které se splétaly v proudu stejně nejasném jako záhadném“¹⁵⁴ (Díez 2003, 532–533).

Pes a člověk hovoří jeden k druhému, vedou spolu dialog, aniž by si navzájem rozuměli. Nebo lépe řečeno, rozumí si, ale nenaslouchají, každý ztělesňuje samotu a jinakost nesmiřitelnou s druhým, jeden slouží jako zrcadlo druhému, ale předloha a odraz se nemohou nikdy protnout, „jako by životy lidí a psů nevytěžily nic z vzájemné závislosti a společnosti, sem tam nějaké společné gesto, práce, potrava, rutinní život vedle sebe, prostý závazek plynoucí z potřeby přežít ve stejnou chvíli a na stejném místě“¹⁵⁵ (Díez 2003, 533). Stařec sice učiní pokus o sblížení a pokusí se zvíře pohladit, avšak on i pes zůstávají oddělení: „Nebylo

¹⁵⁴ El Viejo hablaba con el perro y el perro hablaba con el Viejo. [...] La voz del perro era el remedio de aquellas horas que hacían retumbar la Soledad del Viejo en la Llanura, cuando ya le había contado tantas cosas y, al final de la última confidencia, sentía la vergüenza de haber hablado tanto y de haberlo hecho tan inútilmente. [...] Perro cotilla. [...] Hablaba el perro. Su voz tenía otra cadencia, las palabras eran distintas, el rumor de lo que decía hacía volver el río subterráneo a la superficie de algunos sonidos graves, que componían un fluir tan incierto como misterioso.

¹⁵⁵ [...] como si las vidas de los hombres y los perros nada obtuvieran en la dependencia de su compañía, algún gesto común, el trabajo, el alimento, la rutina de estar juntos, el mero compromiso de sobrevivir al mismo tiempo y en el mismo lugar.

možno jej pohladit, Stařec ve skutečnosti nikdy nemíval ve zvyku hladit zvířata [...]. Býval by rád udělal to gesto, nejen z náhlého vzednutí citu, ale také jako uznání, koneckonců mu pes svým jménem, na něž si tak náhle vzpomněl, pomohl znovuobjevit nečekaný zážitek jeho vzdálené společnosti¹⁵⁶ (Díez 2003, 529).

Pes skutečně slouží jen jako zrcadlo, v němž Stařec odhaluje vlastní smutnou minulost člověka, jenž se stal přítěží a vlastní rodina se jej hledí zbavit, ačkoli na ulici hrozí nebezpečí, že pomatený starý muž už nedokáže nalézt cestu zpátky domů: „Hodilo by se, kdybyste se nevracel tak brzo..., řekla snacha a zesílila přitom svou fistuli, která tak tvrdě modulovala její rozkazy a názory, protože abych mohla uklidit, je třeba vyvětrat a největší přítěží je ten, kdo překáží“¹⁵⁷ (Díez 2003, 541). „Nestal jsem se toulavým psem jen tak pro nic za nic, z posledního domu mě vyhnali kopanci. Vypelichaný ocas, zbytky zubů, rozum pomatený, čich ztracený, to je vše, co zbývá z toho, čím jsem kdysi byl, nevím, jestli ty jsi na tom stejně“¹⁵⁸ (Díez 2003, 537), svěřuje se pes Starci a svým osudem vyhnance nastavuje zrcadlo Starcově životu. Obraz, který odhaluje, je sice bezútěšný, plný samoty a odmítání, pomáhá ale Starci nalézat útržky vlastní identity – díky vzpomínce na pasteveckého psa, který ho kdysi doprovázel, si vzpomene na to, že byl pastýřem; díky rozhovoru o tuláctví a stáří se mu vybaví vynucený pobyt u syna ve městě, odkud se vydal na cestu, o níž ještě netuší, kam jej zavede.

Cíl jeho cesty mu pomůže odhalit jiná postava-dvojník: mladík na útěku. Zatímco Stařec si nemůže vzpomenout, kým je, odkud přichází a kam jde, mladík si naopak vzpomenout

¹⁵⁶ No era posible acariciarle, en realidad el Viejo nunca había tenido el hábito de acariciar a los animales [...]. Le hubiera gustado ese gesto no sólo de afecto, sino de reconocimiento, a fin de cuentas era el perro quien le ayudaba a recuperar desde su mismo nombre, que tan rápidamente había recordado, la emoción imprevista de su lejano acompañamiento.

¹⁵⁷ Conviene que no vuelva tan pronto...- dijo la nuera, acentuando la voz cantarina que tan duramente remarcaba las advertencias y las opiniones – porque la casa para hacerla hay que ventilarla y el peor estorbo es el que no se quita del medio.

¹⁵⁸ No me hice vagabundo por gusto, de la última casa me echaron a patadas. El rabo pelado, los pocos dientes, la cabeza ida, el olfato perdido, eso es lo que me queda de lo que fui, no sé si lo tuyo se corresponde de igual modo.

nechce. Stařec se vrací, mladík utíká – odraz, který mladík Starci nabízí, je přesně zrcadlově převrácený. Jak mladík postupně pomáhá Starci nalézat sebe sama, odhaluje i něco málo z vlastního života.

Oba dva jsou vyhnanci bez rodiny: „A tvá rodina vůbec neví, kde se touláš?“¹⁵⁹ (Díez 2003 614), ptá se Stařec mladíka. „Jaká rodina...?“¹⁶⁰ (Díez 2003, 614), odtuší mladík. Tento krátký rozhovor Starci pomůže zažehnout v paměti jiskřičku vzpomínky: „Stařec si nasupeně oddychl. Dokázal se uklidnit, ale nikoli zaplašit neklid, který v něm vyvolalo to nenadálé nedorozumění, jako by v jeho zmatených pocitech náhlý úder paměti prozradil tajné heslo, nesouvisející s imaginací ani se snem, oslňující světlo, které se rozsvěcelo a zhasínalo, zlatavý lesk, který oslňoval oči [...] Byl dítětem, přišli si pro něj, vzali ho na Pláně, jeho matka byla nemocná, jeho otec mrtvý. Můj vnuk se nejmenuje stejně jako ty..., řekl a znovu pocítil rozmrzelost, když se pokoušel jasně rozlišit vnuka od chlapce, tak, aby mezi jedním a druhým nevznikl pražádný příbuzenský vztah“¹⁶¹ (Díez 2003, 514–515).

Stařec i mladík mají podobné osudy marginalizovaných postav, které jejich blízcí vyhnali. Nevedou spolu dialog, naopak, Stařec mladíka neustále odbývá se slovy, že ho „plete“, mladík zase nedůvěřivě tají detaily svého života, každý mluví vlastně sám o sobě, navzájem svých příběhům nenaslouchají. V tom, co říká druhý, však jako v odrazu vidí odlesky sebe sama a pomáhá jim to se v sobě orientovat. Jejich střetnutí je určitý způsob jakési auto-komunikace, kdy každý z nich prostřednictvím druhého mluví o sobě. Nemožnost sdílení a komunikace je příznačná – postavy symbolizují samotu a uzavřenost světa, kam patří.

¹⁵⁹ ¿Y tu familia no tiene ni idea de dónde andas?

¹⁶⁰ ¿Qué familia...?

¹⁶¹ El Viejo suspiró contrariado. Había logrado serenarse pero no eliminar la inquietud de aquel desentendimiento que de pronto había aflorado como si en la confusión de su ánimo el ramalazo de la memoria hiciera alguna contraseña ajena a la imaginación y al sueño, un resplandor que se encendía y se apagaba, un brillo dorado que dañaba sus ojos [...]. Era un niño, venía por él, le llevaban a la Llanura, su madre estaba enferma, su padre había muerto. Mi nieto no se llama como tú..., dijo, reafirmando la contrariedad, en un intento de distinguir sin paliativos al nieto del muchacho, de evitar que entre uno y otro existiese el mínimo parentesco.

Přesto si Stařec s mladíkovou pomocí alespoň dokáže uvědomit, kam vlastně směřuje, proč se ocitl na onom nádraží – touží se vydat na poslední cestu, domů, do Celamy. Tento dostředivý pohyb má v sobě také určitou konečnost – není to lineární směřování směrem do budoucna, ale cyklický návrat do výchozího bodu. Stařec se vrací zemřít, nehledá pokračování, ale konečnost. Celý tento proces je dokreslen posledním obrazem knihy: bezhlavý pták visící ze sloupu elektrického vedení se konečně utrhne. Metafora ptáka, znehybnělého ve smrti, je metaforou celého kraje, v němž jediný možný pohyb je retrográdní – směrem dolů a směrem zpět do minulosti, vždy dostředivě, směrem ke smrti. Je příznačné, že v okamžiku, kdy se stařec rozhodne, kam jít, mizí oba jeho souputníci – pes utíká a mladík odjíždí pryč. Stejně tak je příznačné, že se nedozvíme, zda stařec skutečně odešel a spíše se zdá, že k odchodu nenašel síly. Podstatné je **vědomí** toho, kam chce jít, nikoli, zda tam dorazí – Celama je přece světem, kde „čas zamrzl a život se nehýbe“¹⁶² (Díez 2003, 294).

Nekonečné zrcadlení obrazů, nehybnost a bezčasí, existence bez budoucnosti a s minulostí rozmytou a nejasnou, to jsou charakteristiky všech vypravěčů. Efekt zrcadlení poukazuje na uzavřený svět venkova – svět, jenž je spletitý a těžko uchopitelný jako jakýsi labyrint, svět samoty, kde je každý doprovázen svým dvojníkem, jenž není ničím jiným, než neživým odrazem v zrcadle. Labyrint venkovského světa nemá východ – chybí mu lineární pokračování směrem do budoucna, chybí mu kontakt s žitou zkušeností čtenáře. Zbývá jen do sebe svinutý úmrtní list.

¹⁶² [...] el tiempo se congeló y la vida no se mueve.

4.3.2 Celama a její obyvatelé: typologie postav

Podobně jako vypravěči, i samotné postavy podléhají stejnému principu zrcadlení – jsou provázány s Celamou, a tedy se smrtí, nehybností a bezčasím. Je příznačné, že vypravěč téměř nikde nezmiňuje osoby, které by ještě žily. Vždy se jedná o mrtvé a mnohdy je to jejich něčím neobvyklá smrt, co zajišťuje postavám místo ve vypravěčově líčení: „vyjmenovávat mrtvé mi poskytlo větší svobodu než sčítat žijící“¹⁶³ (Díez 2003, 128), říká Ismael Cuende o protagonistech svých „úmrtních listů“.

Na následujících stránkách načrtneme typologii postav, jež se v textu opakovaně objevují, jejich charakteristiky a společné rysy. Základní pojítka jsme už zmínili: je jím **smrt**, **zánik**, jímž tyto postavy odkazují ke skutečnosti, že stejně, jako jsou mrtvé ony, je mrtvý i svět, jež obývaly. Kromě toho spojuje všechny postavy ještě jeden charakteristický rys – v rámci venkovské společnosti jde ve velké většině o jedince něčím se vymykající většině, stojící na okraji. Vyprávění opomíjí většinu, která tvoří **centrum** venkovského světa, a zaměřuje se na okraj. Obyčejní, prostí, běžní obyvatelé reprezentující střed vyprávění zcela opomíjí – použijeme-li Lotmanův model kultury, který chápe centrum jako těžiště, které garantuje pokračování, stálost určitého systému, a okrajové oblasti jako zdroj, odkud do centra proudí novost, chaos, změna a které svým způsobem centrum ohrožuje, je Díezova Celama systémem, jehož střed zmizel, zhroutil se, a tento systém je tedy odsouzen k zániku.

„Země je kov mrtvých, říkává se po Celamě, a tento kovový prach přináší ranní vítr, hnaný netečností a zánikem“¹⁶⁴ (Díez 2003, 212). Země je mrtvá či odsouzená k zániku stejně jako její obyvatelé – v tom spočívá jejich tajemná spřízněnost. Lidé jsou vždy propojeni

¹⁶³ [...] enumerar a los muertos me iba a dar mayor libertad que contabilizar a los vivos.

¹⁶⁴ La tierra es el metal de los muertos, algo que siempre se dice en Celama, y el polen de ese metal lo trae el viento de la mañana, soplado por la inercia y el desfallecimiento.

s krajinou, není to ale spojení v duchu harmonického soužití, ale bolestný svazek podobný uvěznění: „Celama byla vždy na straně vězňů“¹⁶⁵ (Díez 2003, 366).

Postavou, která svou blízkostí smrti dokonale vystihuje podstatu Celamy, je *stařec*. Nejdůležitějším starcem je bezpochyby pastýř Rapano z třetí knihy souboru, postava, již jsme se podrobně věnovali výše. Staří lidé stojí na okraji společenství nejen sociálně, jak jsme viděli na případě pastýře, jenž svou existencí obtěžuje svou rodinu, ale i „existenciálně“ – mají nejbližší smrti. Smrt je pojátkem, jež je váže s krajinou. V sedmnácté kapitole „Obituarium“ vystupuje umírající stařec, jenž namáhavě putuje na svá pole, aby zemřel tam, kde strávil celý život:

Je už téměř rozhodnutý sklonit se k zemi na jedné straně cesty, aby mohl ohmatat tu spálenou kůži Pustiny, jež vydává pach, který není s to rozlišit od pachu vlastního těla. Pokusí se sehnout, ale přepadne jej slabost a v tu chvíli si řekne, že země v sobě nese trosky jeho pohledu, že má v sobě kousek smrti, přes nějž nahlíží na ni, na svou vlastní smrt, která nevyhnutelně postupuje v rytmu jeho kroků. Pustina je smrt, výpotek kovu, smrt, která prostupuje jeho tělo¹⁶⁶ (Díez 2003, 213).

Propojení umírajícího starce a umírající země se ve výše uvedené ukázce odráží v tělesnosti země: „kůže Pustiny“ vydává „pach“, stejný jako on sám. Země (smrt) proniká starcovým tělem a tvoří jeden celek.

Staří lidé mají blízko k smrti, a jelikož smrt stojí u podstaty celého kraje, jsou starci těmi, kdo se nenechají ošálit vidinou nového a v Celamě nikdy neviděného života, který má do pustiny přinést nový zavlažovací systém. Země Celamy byla vždy mrtvolným, vyschlým

¹⁶⁵ Celama siempre estuvo al lado de los prisioneros.

¹⁶⁶ Casi está decidido a inclinarse sobre la tierra, a un lado del Camino, para palpar esa piel quemada del Páramo que exhala un hedor que no distingue de su propio cuerpo. Lo intenta pero le sobreviene el mareo de la debilidad y entonces se dice a sí mismo que la tierra adquirió ya la ruina de su mirada, que contiene el pedazo de muerte con que la mira, su propia muerte que avanza sin remedio a ritmo de sus pasos. El Páramo es la muerte que supura el metal, la muerte que él propaga.

úhorem, a zavražování, které ji má radikálně proměnit, nepřináší nic dobrého, jen další smrt (viz příběh ze čtrnácté kapitoly první knihy, jenž vypráví o rodině, která si díky nově nabytému majetku může koupit auto, ale všichni se v něm jedné noci zabijí, utopí se v řece).

Vědomí, že Celama i přes všechnen vnější pokrok zůstává nehybná, bez budoucnosti, zasvěcená smrti, posiluje i skutečnost, že závlaha je možná díky tomu, že jiné vesnice ve vzdálených horách musely zaniknout, aby přenechaly místo přehradám, z nichž se nyní do Celamy přivádí voda: „Ty vesnice zemřely, abychom my mohli žít, a z jejich neštěstí pochází náš příznivý osud. Bohatí si to nějak zařídí, my chudí jsme vždycky vinni“¹⁶⁷ (Díez 2003, 77), říká o osudu a „zářné budoucnosti“ jeden ze starců. Je příznačné, že právě staří lidé jsou těmi, kdo nejcitlivěji vnímají skutečný charakter Celamy, navzdory všem vnějškovým změnám: „Staří lidé byli plní nedůvěry, která způsobovala, že se z přítomného okamžiku minulost jevila jako jediné útočiště a budoucnost nanejvýš jako neskutečný ráj“¹⁶⁸ (Díez 2003, 79) Starci zůstávají věrni skutečné podstatě Celamy, tedy smrti a minulosti (minulost jako „jediné útočiště“).

Děti jsou také obzvláště vnímavé k podstatě Celamy: „Nám, chlapcům a dívkám z Nivy, se všechno zlé, co v životě může stát, ve snu vždycky přihodilo v Celamě, na Pláních, jak se jí říkalo“¹⁶⁹ (Díez 2003, 74). Děti jsou častými postavami příběhů „obituaria“ a pro všechny je typická určitá „nedětskost“ – tako jako Celama je ne-země, nepřátelská a neskutečná, děti jsou mnohem více vědoucí než dospělí: „Vím už všechno [...]. Vše o světě a o životě, ale nikdo se mě na nic nesmí ptát, protože místo, kde jsem byl, není království lidí“¹⁷⁰ (Díez 2003, 310), říká postava z legend, „El Niño de la Nieve“, „Dítě sněhu“. Dětem z Celamy

¹⁶⁷ Esos pueblos murieron para que nosotros podamos vivir y de su desgracia proviene nuestra suerte. Los ricos se apañan de otro modo, los pobres siempre somos culpables.

¹⁶⁸ Los viejos tenían la desconfianza que, desde el presente, hace que el pasado sea el único refugio y el futuro, como mucho, el paraíso de la irrealidad.

¹⁶⁹ Los niños y las niñas de la Vega soñábamos que todo lo malo que pudiera sucedernos en la vida nos sucedía en Celama, en la Llanura, como se llamaba.

¹⁷⁰ Todo lo sé [...]. Las cosas del mundo y las cosas de la vida, pero nadie debe preguntarme nada, porque donde estuve no es un reino de los hombres.

se nevypráví pohádky, „snad se věřilo, že by pohádka mohla dítě splést, stejně jako jej mohla vyvést z míry lež; zvyknout si na život znamenalo žít jej, prost jakékoli věci, kterou by dítě nedokázalo samo přijmout [...]”¹⁷¹ (Díez 2003, 566–567).

Dítě sněhu, kulhavé dítě, dítě-tulák, sirotek, to vše jsou postavy, patří k marginalizovaným postavám, jednak už tím, že jsou děti, a navíc svou životní situací. Děti stojí na společenském žebříčku nejnižše, patří k lidem, stojícím na okraji, stejně jako zvířata (muly a psi) a staří lidé.

Právě ony jsou s to nahlédnout až ke kořenům Celamy, tam, kde se nachází nicota, smrt, podivně převrácený obraz Celamy „povrchu“ – krajina skutečně existuje v neexistenci, její skutečnou podstatu lze nahlédnout v okamžicích naprosté samoty, ve snu, ve smrti (či po ní, jak dokládají četné kapitoly, jejichž protagonisty jsou mrtví, kteří žijí v podstatě stejný život, jaký vedli na zemi). Okamžiky změněného stavu vědomí a postavy, které nepatří k jádru venkovského společenství, tedy „jiné“ okamžiky prožité lidmi, jejichž základní charakteristikou je „jinakost“, jim umožňují dostat se za každodenní vnímání světa, v němž žijí a nahlédnout jeho skrytou podstatu. Na jednom místě vzpomíná starý člověk na to, jak jako malé dítě spadl do studny a na několik hodin se ocitl mezi životem a smrtí na dně jedné z hlubokých studní, po pás v ledové vodě, a zahlédl tam „jinou“ Celamu, Celamu spodních vod, (a stařec a dítě se zde tedy propojují):

Voda je bezbřehé jezero v srdci Plání [...]. Však už víme, že v Kraji jsme žili v obrovském rozporu: nezlomná pustina a to moře sladké vody, které se nestalo zrcadlem našeho neštěstí, nebo našeho prokletí [...]. Do toho moře spadla má duše, zatímco jsem se dál držel, a než přišla pomoc, není lidské mysli, jež by spočetla ty hodiny a minuty, protože, to vám říkám, hodiny měřící čas smrti nemají ručičky, plaval jsem nebo se plavil jako ryba v hlubinách Celamy a mohl jsem vnímat určité věci, tajemnější a záhadnější než všechny ty kameny a

¹⁷¹ [...] a lo mejor se pensaba que el cuento podía confundir al niño, igual que la mentira podía alterarlo, hacerse a la vida era el conducto de estar en ella sin otra cosa que lo que el niño pudiera asimilar por su cuenta [...].

náhrobní stély, něco, o čem se nám ani nesnilo a o čem archeologové a geologové nemají ani tušení. [...] Říkám, že jsem to vnímal, protože by bylo něco docela jiného vidět to, proto raději mluvím o pocitech a dojmech. [...] Je tam les. To je Celama, její duch v hloubi, potopený les, nebudu říkat, že les tak živý, zelený a hustý, jako kdyby rostl na povrchu někde na úbočí hor nebo v údolí, pravděpodobně les, který zkameněl [...] ¹⁷² (Díez 605–606).

Zrcadlový efekt, který tu vzniká, je vystavěn na opozici smrt (povrch, pustina, vyprahlá země) – život (hloubka, les, voda). Tato opozice je provázaná jako dvě strany jedné mince, opět můžeme hovořit o odrazu v zrcadle – i potopený les v „srdci“ Celamy je les mrtvý – nedosažitelný v „běžném“ životě, pouze ve smrti, nezelený, „zkamenělý“. Povrch a hloubka se liší jen na první pohled, ve své nejhlubší podstatě jsou naprosto totožné, protože jde o povrch a hloubku Celamy, která symbolizuje smrt, nicotu, zánik. Jak povrch (pustina bez vody) tak hloubka (nedosažitelné moře sladké vody, „potopený zkamenělý les“) odkazují k témuž aspektu venkovského světa – k jeho nezvratnému zániku.

Zrcadlový efekt, uzavřenost a labyrintičnost jsou aspekty, které neustále provázejí jak postavy, tak prostor, v němž tyto postavy žijí – společné charakteristiky neustále ukazují na provázanost lidí a krajiny, protože „krajina je metaforou života“, jak jsme uvedli výše. Postavy spojuje vždy velká míra „jinakosti“ ve vztahu k většinové společnosti a dlužno dodat, že se nejedná vždy nutně o lidi.

¹⁷² El agua es un lago sin orillas en el corazón de la Llanura [...]. Ya se sabe que en el Territorio hemos vivido en la mayor contradicción: el secano irredento y ese mar de agua dulce que evitó ser el espejo de nuestra desgracia, o de nuestra maldición [...]. A ese mar cayó mi alma sin que dejara de sostenerme y, en lo que pudo tardar el auxilio, las horas o minutos que no hay conciencia humana que certifique, porque lo que sí os digo que ese tiempo de muerte no tiene manecillas, nadé o navegué como un pez en las profundidades de Celama y pude percibir algunas cosas más secretas y misteriosas que esas Piedras y esas Lápidas, algo con lo que nunca pudimos soñar y de lo que los arqueólogos y los geólogos no tienen ni la menor idea. [...] Digo que lo percibí porque sería distinto que verlo, por eso hablo de sensaciones o impresiones [...]. Hay un bosque, eso es Celama en la profundidad y en el espíritu, un bosque inundado, no voy a decir que un bosque tan vivo, verde y frondoso como si estuviera en la superficie o en la ladera de un monte o en un valle, probablemente un bosque que se petrificó [...].

Na stejné úrovni jako lidé stojí i **domáci zvířata** nejčastěji zastoupená v Celamě – psi a muly. Jak psi, tak muly jsou zvířata, jejichž osud je nelehký, stojí na okraji lidského společenství, zato v úzkém sepětí s krajinou. Jak jsme už ukázali výše v kapitole věnované vypravěčům, zrcadlí svým životem osudy svých lidských „dvojníků“.

Připomeňme, že mula Mensa je věrnou společnicí dona Ismaela, vypravěče centrální části trilogie, na jeho nočních cestách po Celamě. O mulách se v knize praví:

Nedostatek živosti a dynamiky, které přispívají k pocitu, že je zvíře inteligentní, přispívá víc než cokoli jiného k tomu, že jsou to smutní tvoři, velcí a beztvární, necitliví a tuctoví, jejichž jediným instinktem je, zdá se, rezignace a trpělivost, jako by toto byla nevyhnutelná známka jejich přirozenosti: předurčení k porobě, které proměňuje všechna jejich puzení v poslušnost a pokoření¹⁷³ (Díez 2003, 346).

Muly, stejně jako všichni obyvatelé Celamy, jsou anonymní bytosti, které se nikdy nestanou součástí historické paměti, vymizí společně se zánikem kolektivní paměti.

Podívejme se na paralelu, kterou autor vytváří mezi zemí a všemi bytostmi, které ji obývají (lidskými i jinými). O zemi v textu říká: „Někdy je pohled do minulosti, do toho pradávného času, který zanechal na Pláních tak slabou stopu, protože země beze jména nahlodává s větší nemilosrdností historický čas, takže historické milníky téměř pozbývají jasný tvar, velmi zamlžený“¹⁷⁴ (Díez 2003, 426). Celama je země „beze jména“ a jako taková jen těžko zadržuje stopu historických událostí: „paměť není možná, i kdybychom historickou

¹⁷³ La falta de vivacidad, del dinamismo que implica un sentido de la inteligencia animal, contribuye más que nada a la tristeza de estos bichos, amorfos y grandes, insensibles y adocenados, cuyo único instinto parece el determinado por la resignación y la paciencia, como si ése fuese el sello irremediable de su naturaleza: un destino de sometimiento que reconduce todos sus impulsos a la obediencia y a la humillación.

¹⁷⁴ A veces, la mirada al pasado, al tiempo ancestral que tan precariamente dejó su huella en la Llanura, ya que la tierra anónima disuelve más impíamente el tiempo histórico, de modo que los hitos del mismo apenas tengan relieve, es una mirada vacilante.

paměť chápali jako určitý souhrn individuálních pamětí v každém historickém okamžiku¹⁷⁵ (Díez 2003, 426). Bezejmenné osudy v bezejmenné zemi jsou odsouzeny k ne-paměti, k neexistenci, protože jsou mimo jakékoli vědomí: „Skutečnost, že Celama nemá své legendy, brání tomu, aby získala aureolu, kterou by jí dodalo dědictví imaginace“¹⁷⁶ (Díez 2003, 426). Lidé, jejichž životy zapadnou v ne-paměti, se podobají mulám: „Bezejmenné bytosti, které si ani zdaleka nevysloužily místo v nějaké bajce či pověsti, ani je nezmiňuje žádná z pohádek, které v Kraji můžete zaslechnout. O mulách se nedá nic vyprávět“¹⁷⁷ (Díez 2003, 347). Krajina je nezemí, distopií, krajem bez paměti, „visícím“ v bezčasi, a její obyvatelé, ať už lidi či zvířata, čeká stejný osud, jaký postihl i ji samotnou.

V přehledu opakujících se typů postav jsme zmínili nedětské děti a nezvířecí zvířata, tedy postavy, jež popírají samy sebe, jsou ztělesněním jinakosti ve vztahu k vlastnímu „druhu“, jsou odcizené a vyprázdněné.

Další postavou, která je s předchozími spřízněná, je *starý mládenec*. Svobodní mládenci jsou dozajista *jiní*, „nechodí na hony ani na mši a nejvíc obvykle lnou k dětem a domácím zvířatům“¹⁷⁸ (Díez 2003, 133), (sic! – všimněme se, že zde autor staví přímo do jedné řady staré mládence, děti a domácí zvířata). Podobně jako děti a domácí zvířata mohou staří mládenci ze své pozice na okraji společnosti pozorovat jak společnost samotnou, tak přírodu: „Další význačnou vlastností starých mláďenců z Plání je míra zvědavosti, která se liší od zbytku smrtelníků: ta zvědavost, jež pochází z pozorování Přírody, jako se by vše důležité, co se na světě přihodí, odehrávalo v onom království hmoty, kde je lidská bytost jen dočasným hostem,

¹⁷⁵ [...] la memoria es imposible, aunque entendiéramos que la memoria histórica es, en alguna medida, el cúmulo de las memorias individuales en cada momento histórico.

¹⁷⁶ El hecho de que en Celama no haya leyendas, evita la aureola de un cierto patrimonio de la imaginación.

¹⁷⁷ Seres anónimos que jamás ganaron fábula o leyenda, que ni siquiera se mencionan en ningún cuento que pueda escucharse en el Territorio, Nada hay que contar de las mulas.

¹⁷⁸ Los solterones no cazan ni van a misa, y el mayor afecto suelen expresarlo a los niños a los animales domésticos.

kterému je dovoleno mlčky se dívat¹⁷⁹ (Díez 2003, 133). Staří mládenci jsou extrémním případem života v osamění a jsou bytostně jiní – příkladem může být čtvrtá kapitoly *Rozvalín nebe*, která vypráví příběh dvou z nich, povoláním hrobníků. Oba hrobníci jsou za života zcela bezvýznamní, všemi přehlíženi podivíni a věhlas si vydobydli teprve před smrtí tím, že si připraví vlastní hrob a začnou v něm bydlet. Sindo a Aníbal svou přichylností ke smrti už za života věrně ilustrují skutečnost, že staří mládenci stojí na hranici, kde život přechází ve smrt. Staří mládenci (a ostatní postavy stojící na samém okraji společnosti) se dotýkají podstaty Celamy, a tou je Smrt: „Ta Temná paní vždycky věděla, že nás má víc na dosah než kdekoli jinde, protože to není zrovna život, co v sobě má země, po níž kráčíme [...]“¹⁸⁰ (Díez 2003, 203).

Celamské království je uzavřený, mrtvolný svět, z něhož není úniku ani po smrti. Je signifikantní, že další postavy, které se v textu periodicky objevují, jsou **duchové**. V epizodách, v nichž vystupují, vedou bezvýznamné konverzace, nudí se, bezcílně se potulují po Celamě — jejich existence se po smrti vlastně nijak nezměnila, pouze jsou více sami a více pozorují okolní svět. Tímto aspektem se dostávají ještě dál od centra než výše zmínění staří mládenci: „Dívám se na Celamu a je podivné vidět ji na věčnosti, Kraj nehybný, mimo čas, bez života [...]“¹⁸¹ (Díez 2003, 173). Tím, že se mrtví nijak neliší od živých, se smrt stává zrcadlem života, „nejde o příběhy o mrtvých, jsou to příběhy živých, mrtví nemají příběhy“ (González Boixo 2002, 19). Jak přímo v textu stvrzuje jeden z duchů, bloudících Celamou: „Smrt neexistuje, je to pouze existence zbavená života, zmrtvené bytí. Jsem nicota v nicotě. To, co mi zbývá, je

¹⁷⁹ Otra característica de los solterones de la Llanura es un grado de curiosidad distinto al resto de los mortales: esa curiosidad que proviene de la observación de la Naturaleza, como si todo lo importante que sucediera en el mundo estuviera en ese reino de la materia, donde el ser humano es un invitado transitorio que sólo debiera tener derecho a mirar y callarse.

¹⁸⁰ Esa Oscura señora siempre supo que nos tenía más preparados que en cualquier otro lugar, porque no es precisamente la vida lo que contiene la tierra que pisamos.

¹⁸¹ Miro Celama y es curioso verla en la eternidad, el Territorio quieto, fuera del tiempo, de la vida [...].

vzpomínka, pravda, každý den stále neskutečnější, na to, čím jsem kdysi býval¹⁸² (Díez 2003, 394), přemýšlí nad svým osudem „na druhé straně“ jeden z duchů. Existenci v zászvětí dále udržuje pouze to, čím mrtví byli za živa, proto se jejich konverzace nijak nevymykají rozhovorům živých. Důležitým faktem je role vzpomínky – běh času je možný pouze zpětně, budoucnost neexistuje, pouze bezčasí. Tím, jak se vzpomínka vytrácí, bledne, mizí postupně i bytost, která díky ní přežívá: „V den, kdy mě přemůže zapomnění, bude všechno pryč“¹⁸³ (Díez 2003, 384). Paměť funguje na principu setrvačnosti, pohyb (zpětně – do minulosti) se postupně zpomaluje a blíží se bod, kdy vše „zamrzne“ v konečném zániku. Směřování k tomuto bodu postihuje celý uzavřený vesmír Celamy – včetně zászvětí.

Postavy duchů velmi dobře dokládají, že tradiční ostrá hranice mezi životem a smrtí v Celamě neplatí. To, co tvoří skutečnou hranici, je dichotomie existence a ne-existence, paměť a ne-paměť, čas a bezčasí, svět Celamy versus nicota za jeho hranicemi. Zatímco smrt nevy mazává život, který jí nutně předcházela, zapomnění ano. Všechny postavy¹⁸⁴ Celamského království se spolu s ním v jakémisi víru řítí jako do trychtýře, v jehož ústí je pouze nicota, nebytí, zapomnění.

Starci, děti, domácí zvířata a duchové jsou všechno postavy, jež se ze své pozice na okraji či za okrajem (duchové) lidského společenství vztahují k zemi, zrcadlí její podstatu, tedy postupné směřování k zániku, a to nikoli pohybem vpřed (zánik v budoucnosti), ale pohybem vzad – postupným rozmytím paměti, zánikem minulosti jakožto jediného prostoru, v němž je ještě nějakým způsobem ukotvena existence. Všechny tyto postavy a jejich charakteristiky odkazují k samotné esenci krajiny, již obývají. Jestliže se z perspektivy centra všechny výše

¹⁸² La muerte no existe, lo que existe es la privación de la vida, la liquidación de la existencia. No soy nada en la nada. Lo que me queda es el recuerdo, cada día más fantasmal, es verdad, de lo que fui.

¹⁸³ El día que el olvido me venza, se acabó lo que se daba.

¹⁸⁴ Výše uvedený výčet není konečný, Celama je zabydlena mnoha dalšími postavami „vyděděnců“ či „lidí na okraji“ – namátkou např. uprchlý vězeň, cizinec, podivný obchodní cestující apod.

uvedené postavy jeví jako ne-lidé, „lidské bytosti vyplněné prázdnotou“¹⁸⁵ (Díez 2003, 379), pak sama Celama funguje jako ne-místo, dystopie.

4.4 Závěr

„Celamskou“ trilogii rozhodně nemůžeme chápat jako *pars pro toto* Díezova díla. Domníváme se však, že v ucelené a zhuštěné podobě podává koncentrovaný obraz venkovského světa. V úvodu naší práce jsme se v oddílu věnovaném sémiotice zastavili u Lotmanovy myšlenky, že rozpad postav na dvojníky, případně vícečetné zrcadlení odkazují k zániku „jednohlasí“, které je podle Lotmana charakteristické pro modus mýtu. V průběhu studie Díezových textů vyšlo najevo, že princip zrcadlení a hry odrazů je jedním z nejdůležitějších mechanismů, jež modelují nejen strukturu trilogie, ale i její významovou rovinu. Jasně strukturované vyprávění mýtu, jednoznačné kontury mytického světa s pevným středem a okrajovými oblastmi, odkud přichází vše nové a potenciálně nebezpečné, se ve světě Celamy ztrácí. Vypravěči i postavy sice k okrajové zóně, jde o postavy různým způsobem marginalizované (nejextrémnější je případ postavy, která se snaží uniknout z fikce ven, to znamená, že se nachází na samém okraji fikčního světa – i to je marginalizace svého druhu.) Jejich pozice na periferii společnosti jim pomáhá dobře přehlédnout celý systém. Zároveň však nastává paradox: dichotomie centrum/periferie mizí, vše zachvacuje nicota. Ta opanovává i vypravěče a postavy (viz „mizení“ hlavní postavy závěrečné části trilogie, která – opírajíc se o zbytky paměti – uprchne z centra, ale pak ztrácí směr, nemá, kam jít). Dochází tak k paradoxní situaci že **všechny** postavy jsou tím či oním způsobem jiné, marginalizované. Periferie pohltila střed, časoprostor Celamy se bortí směrem do sebe a dolů (vzpomeňme, že šlo o jediný směr, který má v rámci celamského univerza jasné vymezení).

¹⁸⁵ Un ser humano sin nada dentro [...].

Luis Mateo Díez tak vykresluje velmi barvitý a plastický obraz světa, který neodvratně mizí, zaniká, je odsouzen k nebytí, k zapomnění. Portrét tohoto zkázonosného víru je jediné, co zůstane, v tom se projevuje Díezova nezlomná víra v sílu slova a vyprávění jako nositelů kontinuity lidské kultury.

5 José María Merino

José María Merino (La Coruña, 1941) je další z autorů, jejichž spojení s Leónem je nesporné. Narodil se sice v Galícii, kam byla jeho rodina nucena nakrátko přesídlit z politických důvodů během občanské války, nicméně dětství a mládí prožil v Leónu a toto provinční městečko silně ovlivnilo i jeho literární tvorbu.

Merinova tvorba je skutečně rozsáhlá: kromě tří básnických sbírek je autorem devíti románů, deseti povídkových knih, osmi knih pro děti, několika esejistických textů, sbírek mikropovídek, texty roztroušené po různých antologiích nepočítaje.

Nechceme zde proto uvádět sáhodlouhý jmenný výčet všech titulů, raději se pokusíme představit témata, jež se v Merinově tvorbě často vyskytují. Už jeho románová prvotina, Román Andrése Choze (Novela de Andrés Choz, 1976) nastiňuje otázky, jež si tento autor v průběhu své tvorby klade znovu a znovu. Jde především o zpochybnění jasných hranic mezi realitou a fikcí na jedné straně a realitou a snem na straně druhé: „[...] skutečnost jsou preludy navršené na sebe bez ladu a skladu, z nichž některý se zdá být pravdivým [...]“¹⁸⁶ (Merino 2010, 186), říká vypravěč románu Zlatý kotlík (El caldero de oro, 1982). S tím souvisí i vyprávěcí strategie, které autor často volí: postmoderní metanaraci¹⁸⁷ prvotiny postupně v dalších dílech obobacují hra s dvojnivitím a obecně nejasnou, zmoženou identitou vypravěčů/postav, přesahy do fantastické literatury či práce s orálním materiálem (mýty, legendy).

Zatímco Julio Llamazares y Luis Mateo Díez bývají často přímo spojováni s přídomkem „rurální“ autoři, u José Maríi Merina tomu tak nikdy nebylo. Přesto jsme jej do naší práce zařadili: kromě problematického příslušenství k „Leónské skupině“ (viz úvodní kapitola) jej s ostatními autory pojí živý zájem o tradici a paměť venkovského kraje, v němž vyrostl, žitá zkušenost s venkovským světem před velkým „exodem“ 60. let a snaha nějakým způsobem ve svých dílech toto všechno reflektovat.

Z rozsáhlé tvorby tohoto autora jsme zvolili tři romány, jež podle nás věnují nejvíce prostoru venkovu: zmiňovaný Román Andrése Choze (Novela de Andrés Choz, 1976) představuje postmoderní „dekonstrukci“ obrazu venkova, Zlatý kotlík (El caldero de oro, 1982) je svěbytným holdem

¹⁸⁶ [...] la realidad es un cúmulo de ensoñaciones superpuestas y entretajidas en el que alguna aparenta ser la verdadera [...].

¹⁸⁷ Viz Lyotard, J.-F.: *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace*. Filosofía: Praha 1993.

cortázarovské fantastické literatuře a Dědic (El Herebero, 2003) je plodem Merinova pozdějšího období, v němž „objevil“ půvab legend a rodinných příběhů, propojujících oba břehy Atlantiku. Domníváme se, že tyto tři romány nejlépe dokreslují tři různé polohy, v nichž Merino vypráví svou verzi španělského venkova. Je třeba znovu zdůraznit, že v Merinově tvorbě je obtížné nalézt prózy, jež by byly beze zbytku situovány do venkovského prostředí. I zvolené romány střídají dějiště (projevuje se zde zejména autorova fascinace „Druhým břehem“, tedy mýty a legendami Nového světa), proměňuje se i časové zasazení děje – jde o vše jiné, než o více či méně homogenní portrét určitého prostředí v určitém časovém úseku tak, jak jej známe od zbyvajících dvou autorů. Jak uvidíme dále, způsob, jakým Merino s fenoménem „venkova“ pracuje, se v průběhu jeho literární trajektorie výrazně proměňoval. Nejen to – měnil se i styl či žánr jeho próz. Proto jsme se uchýlili k jednoduchému kritériu výběru: rozhodující pro nás bylo, aby převažovalo zasazení do venkovského prostředí.¹⁸⁸

5.1 „Dekonstrukce“ obrazu venkova: *Román Andrése Choze*

Merinova prozaická prvotina, *Román Andrése Choze (Novela de Andrés Choze)*, zvítězila v roce 1976 v literární soutěži „Novelas y cuentos“. Vítězství v klíčovém roce rodící se demokracie, plném změn, získal román v plném smyslu slova postmoderní. Vance R. Holloway ve své knize *El posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967–1995)* upozorňuje na Merinův relativizující přístup k lidskému subjektu a chápe jej jako základní příznak postmoderního psaní, společně s dalšími charakteristikami jeho románů, jež „kladou důraz na potěšení z dobrého a přístupného příběhu, využívají postupů „nízké literatury“: sci-fi, dobrodružných románů, či dokonce odkazují na *boom*, různorodě skládají jednotlivé prvky [...] a jsou vysoce auto-referenční“ (Holloway 1999, 309–310).

¹⁸⁸ Proto jsme vyřadili román *Neviditelní (Los invisibles, 2000)*, jenž sice na venkově začíná, záhy se ovšem přesouvá do města a stává se mnohem spíše kronikou osamění moderního člověka. Stejně tak opomíjíme román *Rajská řeka (El río de Edén, 2013)*, který popisuje vypravěčovu cestu k místům jeho mládí, a spíše než na venkov (ačkoli zde hraje určitou roli) je zasazen do přírody.

Román Andrése Choze dokonale naplňuje všechny výše uvedené charakteristiky: úvodní kapitulu tvoří rozsáhlý dialog dvou postav, Andrése Choze a jeho přítele, občas přerušeny klasickým, er- formovým extra-diegetickým vypravěčem a proložený úryvky z románu, jež Andrés Choz píše. Ve zbytku prózy se pravidelně střídají pasáže z Andrésova sci-fi díla (uvedené v textu jako samostatné číslované kapitoly) a Andrésovy dopisy příteli, v nichž reflektuje nesnáze tvůrčího procesu, případně er-formové vyprávění o Andrésově situaci (tyto kapitoly jsou uvedeny pouze číslem v závorce, chybí slovo „kapitola“).

V teoretickém úvodu jsme hovořili o tom, že častou strategií, k níž se zvolení autoři uchylují, je zpochybnění vypravěčské autority. *Román Andrése Choze* je ukázkovým příkladem takového postupu – jde o multiperspektivní vyprávění, v němž se střídají vypravěči i různé vrstvy vyprávění: er-formového vypravěče střídají pasáže v 1. osobě, úryvky z románu, který píše hlavní postava atd. Na následujících řádcích se pokusíme složité klubko vztahů mezi jednotlivými vypravěči a rovinami vyprávění rozplést a ukázat jejich vztah k obrazu španělského venkova.

Právě samotný „román“ Andrése Choze byl důvodem, proč jsme text, v němž je „zapuštěn“, zařadili do našeho výběru. Vypráví příběh mimozemšťana, „bratra Onse“, jenž ztroskotá se svou lodí na Zemi a kamuflovaný jako pes sleduje tragický milostný příběh Matea a Asunción. Na následujících stránkách se pokusíme ukázat, že tato originální kombinace sci-fi a vesnického dramatu umně proplétá prvky tradičního realistického diskurzu o španělském venkově, tak jak jej známe například z tvorby Generace 98, a moderní vyprávěcí postupy (nečekaná střídání vypravěče a změny fokalizace).

Stranou našeho zájmu povětšinou zůstanou meta-narativní pasáže, v nichž Andrés přemýšlí o procesu psaní – kromě toho, že se tyto části nijak nevztahují k tématu naší práce,

existuje rozsáhlá literatura věnovaná tomuto aspektu Merinovy tvorby.¹⁸⁹ Naopak, nenašli jsme jedinou studii, jež by se zabírala autorovým pohledem na venkov.¹⁹⁰

„Román“¹⁹¹ Andrése Choze je traktován jako palimpsest, v němž se střídají a prolínají rozličné vyprávěcí postupy: tradičně realistické i moderní. Tuto skutečnost stvrzuje i Cheng Chan Lee ve své práci nazvané *Metafikce a možné světy v próze José Maríi Merina (Metaficción y los mundos posibles en la narrativa de José María Merino, 2005)*, když v kapitole nazvané „Nový koncept realismu“ (Nuevo concepto de realismo) shrnuje Merinův přístup následujícím způsobem:

Skutečně, v Merinově tvorbě nikdy nechyběly příklady tradičního realismu; jinak řečeno, objektivní a věrná reprezentace empirické skutečnosti. Nicméně, kombinuje je s prvky metafikce – jako například s popisem procesu psaní, narativních technik, četby a s parodií – a s prvky imaginárními a fantastickými – jako jsou sny, fantazie, legendy a mýty. Tímto způsobem Merino dosahuje zvláštní, jedinečné, širší a bohatší dimenze reality, protože otevírá novou perspektivu, z níž lze zkoumat objektivní svět, ve které se realita a fikce prolínají. Tím, že vychází z reakce na realismus či z anti-realistického obrození realismu, nabývá skutečnost zobrazená v Merinově tvorbě na komplexnosti (Lee 2005, 165).

Podívejme se nyní na některé s postupů, jež Merino na rovině vyprávění používá, aby podtrhl mnohoznačnost skutečnosti a nejasnost hranice mezi realitou a fikcí.

„První kapitola“ příběhu bratra Onse a jeho „venkovské anabáze“ začíná jeho ztroskotáním na Zemi. Bratr Ons sleduje venkovany, kteří se seběhli ke kráteru, přičemž popis

¹⁸⁹ (Sobejano 1988 a 1989, Holloway 1996 a 1999, Aubert 20001 ad.)

¹⁹⁰ Snad s výjimkou studie Irene Andres-Suárezové, věnované těžko zařaditelnému souboru fikčních i nefikčních textů s názvem „Sto imaginárních dní“ („Cien días imaginarios“, 2002), kde se tato znalkyně španělské literatury zabývá mimo jiné inspirací, již Merino čerpal ze starých venkovských almanachů plných pranostik, přísloví a legend (Andres-Suárez – Casas – d’Ors 2001, s. 189-212).

¹⁹¹ Budeme-li hovořit o románu, jež píše postava Andrése Choze, tedy o příběhu v příběhu, budeme vždy používat slovo „román“ v uvozovkách.

situace není založen pouze na tom, co pozoruje, ale také na tom, jak vnímá emoce ostatních postav:

Nebyli tam jen dospělí. Jako první se kráteru přiblížilo také několik mládřat, která běžela napřed. Jejich hlasy plašily ptáky. On zůstal opodál a vnímal vzrušený výbuch dětského překvapení. [...] Muži už byli velmi blízko a náhle se zarazili: jako další výboj jej zasáhl údiv dospělých. Pak nastala odmlka, v níž všechny mysli ztichly: udivené pozorování¹⁹² (Merino 2014, e-kniha).

Už z prvního úryvku je zřejmá komplikovanost vyprávění: „román“ Andrése Choze je vyprávěn ve třetí osobě, vypravěčem tedy není Bratr Ons. Zároveň jsou ovšem ostatní postavy vnímány z jeho perspektivy, funguje tedy jako fokalizátor: všimněme si například označení „mládřata“ z předchozího úryvku, které implikuje pojem, který by použil mimozemšťan pro popis pro něj neznámé reality. (Tento fokalizační postup ovšem záměrně není důsledný – hned v následující větě se už mluví o „dětském“ údivu.)

Ačkoli není přímým vypravěčem, je Ons na druhou stranu schopen vnímat telepaticky pocity ostatních postav. Do určité míry tedy supluje tradičního vševědoucího vypravěče – nenechává nám sice nahlédnout všechno, co ostatní postavy prožívají, protože nechte jejich myšlenky, nicméně poodhaluje čtenáři prostřednictvím emocí jejich motivace. Tímto způsobem Merino originálně pracuje s touto strategií vlastní tradičnímu realismu 19. století.

Sám „autor“ – Andrés Choz – si na meta-narativní rovině klade otázky ohledně toho, jakým způsobem nechat „promlouvat“ svého hrdinu o realitě, jež ho obklopuje:

¹⁹² No había solamente adultos Venían también algunos cachorros en avanzada que fueron los primeros en acercarse al cráter. Sus voces espantaban a los pájaros. Él se mantuvo alejado y percibió cómo estallaba emocionada la sorpresa infantil [...]. Los hombres estaban ya cerca y se detuvieron de pronto: recibió, como otra descarga, la sorpresa adulta. Luego hubo un lapso en que todas las mentes se mantenían silenciosas: era la estupefacta observación.

I když jsem na jednu stranu tušil, že čtenář klidně přijme tyto pojmy, bylo rozumné pochybovat, a pochyboval jsem, o věrohodnosti mnoha dalších, které mi v průběhu vyprávění přicházely na mysl. Protože, jak může můj hrdina, tak vzdálen lidství, nazývat vodík vodíkem, slunce sluncem, noc nocí, jak přijmout, že dává barvám stejná jména, jako jim dáváme my¹⁹³ (Merino 2014, e-kniha).

Vyprávění zde vědomě pracuje s několikanásobným paradoxem, jenž poukazuje na jeho umělost, na jeho fikčnost: Andrés-autor přemýšlí o způsobu, jakým by měla jeho postava „nazývat“ jednotlivé věci, v samotném textu ovšem Bratr Ons nikdy není přímým vypravěčem, zároveň jsou však ostatní postavy viděny (vnímány) z jeho perspektivy, jako by byl vševědoucím vypravěčem svého druhu.

Jak naložit s faktem, že vztah Matea a Asunción sledujeme prostřednictvím mimozemšťana, jenž na sebe bere podobu psa? V teoretické části jsme se zabývali marginalizací jakožto fenoménem, který umožňuje nazírat systém z jeho hranice, z pozice na rozhraní kultury a přírody. V tomto případě jde zcizení ještě dál – postava není společností odsunuta na okraj, protože jednoduše není její součástí. Bratr Ons také evidentně neslouží k reflexi problematiky zanikajícího venkova. Mnohem spíše můžeme říci, že jde o reflexi – a postmoderní parodii – diskurzu o španělském venkově a v širší perspektivě jakéhokoli popisu reality, jež si uzurpuje výhradní ontologickou platnost.

Bratr Ons – mimozemský výzkumník – se maskovaný v psí podobě přidruží k mladému Mateovi a je svědkem a konečně i účastníkem jeho tragické lásky k Asunción (její otec kvůli majetkovému nepoměru jejich vztah odmítá akceptovat; Mateo jej v hádce těžce raní a prchá; Asunción se vdává za místního četníka; život na posádce ve společnosti dalších rodin ji ubíjí, proto stále více hledá samotu rodného domu; nové setkání s Mateem vyvrcholí útekem

¹⁹³ Pero de mismo modo que yo adivinaba en el lector una aceptación pacífica de estos vocablos, era razonable dudar, y dudé, de la verosimilitud de muchos otros que se me iban presentando al hilo de la narración. Porque cómo mi personaje, tan lejos de lo humano, llamaría hidrógeno al hidrógeno, sol al sol, noche a la noche, cómo admitir que diese a los colores el mismo nombre que les damos nosotros.

obou milenců; žárlivý manžel je dostihne a oba zastřelí; Bratr Ons ve snaze o jejich záchranu zabíjí manžela a zdrčen svým činem rozhodne spáchat sebevraždu – stát se smrtelným člověkem).

Merino zde pracuje s postupem, jež nalezneme už v romantické literatuře či textech Generace 98 věnovaných španělské krajině. Jde o využití postavy/vypravěče, která/ý do světa, jež popisuje, nepatří. Typickým příkladem je cestovatel/intelektuál pocházející z města, který navštěvuje venkov a podává o tom literární svědectví čtenáři, který, stejně jako on, patří k intelektuálnímu, měšťanskému okruhu. Tady se mluví o tom, že Bratr Ons chce vypracovat zprávu, která v očích jeho „spolubratrů“ ospravedlní zapovězený přímý kontakt s cizím druhem. Dlužno připomenout, že tato zpráva nikdy nevznikne, zůstává pouze na rovině možnosti (čili jako možná další podřazená rovina meta-narace). Skutečnost, že v „románu“ Andrése Choze zastává funkci cizince – intelektuála mimozemšťan – pes, otevírá pole možnosti chápat jej jako parodii na tradiční diskurz o španělském venkově (kromě toho, že může jít též o parodii sci-fi románů a melodramatických milostných románů 19. století¹⁹⁴).

Z jiné perspektivy můžeme milostnou zápletku trojúhelníku chudý psanec – venkovská dívka – manžel-četník chápat také jako svébytnou variaci na neorealisticke literární tendence 50. let Situace Asunción, jejíž nepohodlný život na četnické stanici, v omezeném prostoru a ve společnosti ostatních manželek – klevetnic vyústí v útěk s milencem – psancem – připomíná zápletky románů Ignacia Aldecoy: vzpomeňme román *Třpyt a krev* (*El fulgor y la sangre*, 1954), vystavěný na úzkosti manželek četníků čelících dramatické situaci, či na jeho knihu *S borčným východním větrem* (*Con el viento solano*, 1956), jejíž ústřední hrdina ve rvačce zabije člověka a vydá se na zběsilý útěk. Merino ovšem „přepisuje“ dramatické rozuzlení, typické pro neorealisticke romány, když nechává do děje vstoupit Bratra Onse, jenž se do té doby choval jako nestranný

¹⁹⁴ Viz Alonso 1986, 228-229.

pozorovatel. Ons se ve složité hře subjektů polidšťuje tím, že je zasažen nekontrolovatelným impulzem, lidskou emoci a následně animalizuje (vrací se do své psí podoby):

Ale ve chvíli, kdy [manžel Asunción] vystřelil na Asunción, Bratr Ons po něm skočil, vrhl se mu na záda: také jeho rozhodnutí se náhle zažehlo jako paprsek rychlejší než světlo hvězd, jako puls mocnější než tep Pulzující Matky.

A v okamžiku, kdy se pes vrhnul na Asunciónina muže, vyšlehl paprsek, který ozářil pažbu zbraně a odpálil rozbušku: paprsek, který pohltil muže v hrozivých plamenech a sežehl jej na uhel¹⁹⁵ (Merino 2014, e-kniha).

Ons se v obraně dopouští vraždy (a následně i sebevraždy) – tedy veskrze lidských skutků. Řešení dramatické situace se tu obloukem vrací k neorealismu a přepracovává jej – napětí eskaluje a přetavuje se v násilný čin, jež nechává vyniknout mizérii lidského osudu. I zde násilná scéna odhaluje tragickou tvář lidství – děje se tak ovšem s parodickým nádechem (ačkoli parodii jsme schopni vnímat až my čtenáři, není záměrem Andrése Choze, „autora“, který se v dopise svému příteli ohrazuje proti jeho návrhu vydat román jako dětskou literaturu). Explicitní čtenář zde stojí před situací, kdy rozuzlení dramatu drží v rukách mimozemšťan převtělený do bílého psa – parodický nádech je na této úrovni evidentní.

Hra s několika úrovněmi vyprávění, z nichž některá z nich může odpovídat „tradičnímu realistickému“ vyprávění „prosvítá“ textem i jinak – v následujícím úryvku bude zřejmé, že ač je pro příběh Onse použit vypravěč v er-formě, není tento ani zdaleka homogenní:

¹⁹⁵ Pero al mismo tiempo que él disparaba contra Asunción, el Hermano Ons saltó sobre él, cayó en su espalda: también su decisión había chispeado de pronto como una luz más rápida que la de las estrellas, como un latido más poderoso que el de la Madre palpitante.

Y al caer el perro sobre el marido de Asunción, hubo un rayo que hizo brillar el cañón del arma y estallar las municiones: un rayo que envolvió al hombre en una tremenda llama antes de abandonarlo abrasado.

Mateo si psa odvedl domů.

„Podívej.“

Švagrová přikryla rendlík a zadívala se na psa.

„Můj“, oznámil Mateo, „našel jsem ho já, tam u mlýna, měla bys vidět, jak to tam vypadá.“

Švagrová na to: „Na co jsi mi přitáhl toho darmožrouta?“

Ale usmívala se, pohrála si s ním, ukázala ho chlapečkovi, který pospával v kolébce, vzdálen všemu dění.

A po obědě, zatímco se Mateo sesul na lavici a zažíval jídlo, ponořen do lehké dřímoty, pes rekapituloval tento nový kontakt s Mateovým druhem¹⁹⁶ (Merino 2014, e-kniha).

Jazyk, jenž pracuje s fokalizací prostřednictvím postavy bratra Onse (technické a abstraktní výrazy, komplikovaná, šroubovaná souvětí), náhle ustupuje tradičně laděnému vyprávění, v němž nechybí hovorové výrazy, ustálená spojení a dokonce krajová slovní zásoba – slovní zásoba, již zcela rozhodně nemůže disponovat někdo pocházející z jiné planety (v originále např. „hacer fiestas“, „gandul“ či výraz „rapacín“, v němž je použita diminutivní koncovka -ín, typická pro severošpanělské dialekty). Mohli bychom namítnout, že mimozemšťan, prokazatelně vybaven telepatickými schopnostmi, přebírá slovní zásobu sledovaných „subjektů“, ovšem šlo by o nad-interpretaci, protože nikde v textu se nic takového ani nenaznačuje. Fokalizace prostřednictvím Onse zde náhle ustupuje tradičnímu er-

¹⁹⁶ Mateo se llevó el perro a casa.

—Mira.

La cuñada tapó el puchero y contempló al perro.

—Mío, dijo Mateo, lo encontré yo, donde el molino, deberías ver cómo está aquello.

La cuñada dijo:

—¿Para qué me has traído este gandul?

Pero sonreía, le hizo fiestas, se lo enseñó al rapacín que dormitaba en la cuna ajeno a todo.

Y tras la comida, mientras Mateo se retrepaba en el banco, sumido en un leve ensueño digestivo, el perro recapitulaba este nuevo contacto con la especie de Mateo.

formovému extra- a heterodiegetickému vypravěči s nulovou fokalizací (podle terminologie Gerarda Genetta). Všimněme si, jak se v závěru citace opět vrací „onsovská“ vrstva: spojení „rekapitulovat nový kontakt“ nás znovu vrací technicistnímu popisu, který je s postavou mimozemšťana spjat.

Na jiném místě nabývá vyprávění snového charakteru, v němž se jednotlivé subjekty přelévají, věty na sebe navazují ve zvláštním sledu, jenž znesnadňuje čtenáři identifikovat, o kom se zrovna hovoří:

Vysoko nad stěnou srázu je jen klenba nebe, téměř fialová a téměř šedá, mezi soumrakem a nocí.

Voda a skalní sráz tvoří pevný, kompaktní celek a náhle se nad okrajem srázu vynoří hlava Asunciónina otce, který je vlkem a sleduje Matea uvnitř jámy, voda mu sahá po stehna a je velmi studená.

Zlověstné oči vlka-otce Asunción svítí jako dvě červená světélka, osvětlují temnou scénu, zatímco se Mateo snaží vyšplhat po příkrých stěnách [...].

A teď jsou kolem Asunciónina otce další lidé, temní lidé, kteří otevírají do široka oči v gestu překvapení nebo výsměchu a zůstávají mlčenlivě klidní; a náhle už Asunciónin otec není vlk, má na sobě svou obvyklou černou vestu, košili bez límce a manšestrové kalhoty. To on je ve vodě a ne Mateo; Mateo už není ve vodě, ale na okraji jámy, sleduje seshora Asunciónina otce, z jehož hlavy tryská proud krve, proud, jenž barví do červena vodu, stěny kráteru, boty okolostojících lidí, mlhu, která se v dálce prolétá zeleným polostínem. A teď je vlkem sám Mateo, pořád je mu hrozná zima a kolem je plno lidí, kteří ohromeně zírají.

Mateo se ve snu převaluje: vlk neklidně nasává pach spícího člověka, pot deseti dnů a deseti nocí na útěku po horských pěšinách, mimo cesty a vesnice, okoralé jídlo z torny¹⁹⁷ (Merino 2014, e-kniha).

¹⁹⁷ Más arriba del paredón acantilado solo hay un cielo arcano, casi morado y casi gris, entre lo crepuscular y lo nocturno.

Tato pasáž je netradičním, anti-realistickým popisem situace, v níž Mateo zaútočí na Asuncióнина otce, vážně ho zraní a je nucen uprchnout. Pracuje s obrazem vlka a vlčí jámy (pasti) a skutečnost, že obrazy otce-vlka a Matea-vlka jsou v následujícím odstavci zasazeny do Mateova snu („Mateo se ve snu převaluje), umožňuje vymanit se z pouhé metafory (otec jako vlk, Mateo jako vlk) a vytvořit jinou, snovou realitu, v níž se otec a Mateo animalizují v deleuzovském stávání-se-zvířetem. Tato nová, jiná realita se pak přelévá i do „skutečnosti“ mimo sen, „zhmotňuje“ se v podobě skutečného vlka, který vnímá Mateovy pachy.

V teoretickém úvodu jsme zmínili, že animalizace je jedním z prostředků jak vyvázat subjekt z jeho stabilního, každodenního, *lidského* bytí, jak jej nechat zaniknout v proměně v jiné. Zde se Mateovo lidské „já“ přelévá ve „vlčí já“, a to se proměňuje v „já“ otce-vlka (Asunciónin otec, „který je vlkem“, nikoli „který vypadá jako vlk“) a konečně ve vlka jako takového. V okamžiku, kdy je řád vesnického společenství narušen (Asunciónin otec Matea provokuje, ohrožuje, Mateo na něj útočí), stává se otcovská postava hrozbou (otec-vlk) a narušitel řádu uprchlíkem (tedy někým marginalizovaným, bytostí okraje) a jejich lidský střed

El agua y el declive de la escarpadura son macizos y densos y de pronto asoma en el borde la cabeza del padre de Asunción, que es un lobo, y observa a Mateo dentro de la hoya, el agua llegándole a los muslos y muy fría.

Los ojos malignos del lobo-padre de Asunción brillan como dos luces rojas, como dos farolillos, iluminan la escena tenebrosa mientras Mateo intenta trepar por las empinadas paredes [...].

Y ahora hay más gentes alrededor del padre de Asunción, gentes oscuras que abren su mirada en un gesto de sorpresa o de burla y mantienen una quietud silenciosa; y súbitamente el padre de Asunción ya no es un lobo, viste el habitual chaleco negro, la camisa sin cuello, el pantalón de pana. Es él quien está en el agua y no Mateo; Mateo ya no está en el agua sino en la orilla de la hoya, mirando desde arriba al padre de Asunción, de cuya cabeza brota un gran chorro de sangre, un chorro que tiñe de rojo el agua, las paredes del cráter, el calzado de los espectadores, la bruma que se enrosca en las penumbras vegetales, a lo lejos. Y ahora el lobo es el propio Mateo, sigue sintiendo mucho frío y todo está lleno de esa gente que le mira estupefacta.

Mateo se mueve en su sueño: un lobo olfatea ansiosamente los olores del hombre dormido, el sudor de diez días y diez noches de huida por las trochas de la montaña, al margen de los senderos y de las aldeas, los rancios alimentos del zurrón.

je zaplaven chaosem, přírodou, stávají-se-vlkem. Odlidšťují se i přihlížející „temní“ lidé, jež se proměňují v beztvárovou masu. Připomeňme, že na naprosto stejném motivu staví Julio Llamazares svůj román *Vlčí měsíc* (včetně pronásledování, lovu na vlka a odlidštění příslušníků vesnické komunity).

V úvodu jsme také uvedli, že tyto momenty jsou zachytitelné prostřednictvím **vjemů**. Všimněme si také, jakým způsobem se dozvídáme informaci o tom, že je Mateo již deset dní na útěku: pomocí vlčího čichu. Pasáž kromě čichových vjemů zahrnuje i pocit chladu („studená voda“) a překypuje barvami: „fialová a šedá klenba nebe“, „dvě červená světélka“, „temní lidé“, „černá košile“, „voda krví zbarvená do červena“.

Jazyk vyprávění přitom evokuje orální diskurz: je výrazně rytmizován opakováním slov a slovních spojení (téměř fialová a téměř šedá; další lidé, temní lidé; tryská proud krve, proud, který barví do červena) a přiřazováním samostatných vět pomocí kopulativní spojky „a“ („A teď jsou kolem Asunciónina otce další lidé, temní lidé, kteří otevírají do široka oči v gestu překvapení nebo výsměchu a zůstávají mlčenlivě klidní; a náhle už Asunciónin otec není vlk, [...]. A teď je vlkem sám Mateo“). Nechybí ani Ongem uváděný příklad redundantní formule, jež usnadňuje zapamatování, zde konkrétně „pot deseti dnů a deseti nocí“.

Namísto postmoderní meta-narace či tradičně realistického vyprávění tu nyní máme co do činění se snovou, fúzní atmosférou, v níž subjekt ztrácí své pevné kontury, vyprávěnou jazykem částečně stylizovaným jako orální podání.

Množství vyprávěcích strategií, které se v průběhu vyprávění o Mateovi a Asunción vystřídají, je opravdu pozoruhodné, vezmeme-li v úvahu omezený prostor, jež je jejich příběhu věnován. Všechny směřují k jedinému cíli: zmnožit perspektivy, jimiž je nahlížena „objektivní realita“ a upozornit na prostupnost skutečnosti a fikce a skutečnosti a snu. „Venkovský diskurz“, ať už v podobě variace na román realismu 19. století, neorealismus 50. let či na orální vyprávění, tvoří jen jednu z faset tohoto mnohohrstevnatého náhledu na skutečnost. *Román Andrése Choze* nechce být žádnou kronikou zanikající venkovského světa, venkov tu není cílem,

ale východiskem pro barvitou postmoderní koláž „nového realismu“, materiál k dekonstrukci a novému, originálnímu použití.

5.2 Archeologie paměti: *Zlatý kotlík*

José María Merino v úvodu k revidovanému vydání svého románu *Zlatý kotlík* (*El caldero de oro*, 1982, revidované vydání 2010) popisuje genezi textu:

Tento román, jehož originál jsem právě znovu prošel a upravil, jsem začal psát v létě 1979, téměř před třiceti lety. Inspirovala mě cesta, kterou jsem rok předtím podnikl se svým přítelem Juanem Pedrem Apariciem podél toku řeky Esla, od jejího pramene až po ústí do Duera, a která stála u zrodu knihy *Cesty řeky Esla* (*Caminos de Esla*), již jsme spolu napsali.

V Riaňu, které tehdy ještě nebylo zaplaveno přehradou, která spolu s vesnicí a částí přilehlého území zničila jednu z nejkrásnějších a nejživějších oblastí toho kraje, aby rozmnožila bohatství hydroelektrického průmyslu, jsem slyšel pověst o bájném zlatém kotlíku, ukrytém v tajné skrýši, pověst, jež není v leónských horách ničím neobvyklým [...].

Jako všechny mé práce má tento román několik cílů: v tomto případě, tvořit literaturu na základě mýtu, s použitím jistých etnografických reminiscencí [...]. Nicméně, rád bych zdůraznil jeden formální aspekt, totiž evidentní zmatení času a prostoru. Záměrně jsem se vzdal jakéhokoliv časového ukotvení, protože v tom tkví hluboký význam románu; je pokusem stvořit mytický simultánní čas: okamžik, pro hlavního hrdinu vyvrcholení, v němž se propojují dějiny všech útoků, kterým řeka musela v průběhu staletí čelit a které dostávají svůj výraz v podobě určité chaotické identity, paradoxní plod složité posloupnosti jejích ztrát (Merino 2010, 2).

Román *Zlatý kotlík* je skutečně koncipován jako časová simultaneita, jíž propojuje místo a hlavní postava. Uvozená rámcovým momentem, v němž Čínan (Chino), hlavní hrdina knihy, leží zraněn na zemi a postupně mu před očima vyvstávají obrazy bájného zlatého

kotlíku, scény z jeho života i životů jiných obyvatel téhož místa, aby se nakonec smísily v pestré mozaice vjemů. „*Zlatý kotlík* je bezpochyby poctou Juliu Cortázarovi z povídky ‚Nocí naznak‘, tím, jak využívá juxtapozice“, uvádí Esther Cuadrat ve své studii věnované meta-literárnosti v Merinově díle (Andres-Suárez – Casas – d’Ors 2002, 96). Skutečně nelze pominout podobnost mezi protagonistou Cortázarovy povídky a Číňanem. Zatímco u Cortázara jde o zdvojení identity propojené stejnou pozicí (vleže bez možnosti se pohnout), identita hrdiny v Merinově románu se zmnožuje do kaleidoskopického obrazu, jež pojí dohromady nejen rámcový moment (noc, poloha vleže), ale i zlatý kotlík jako metonymie určitého kraje a jeho historie a především řeka, která tvoří jeho osu.

5.2.1 Místo svinuté v simultánním proudu času

Když Merino hovoří o tom, že chce popsat „okamžik, [...] v němž se propojují dějiny všech útoků, kterým řeka musela v průběhu staletí čelit“, zní jeho slova téměř jako ekologické poselství. A skutečně, částečně tomu tak je. Esla, jež byla předobrazem románové řeky, byla reálně ohrožena projektem jaderné elektrárny (viz Merino 2010, 2) a nezdařený pokus o sabotáž elektrárny je prvotní příčinou, proč se hlavní hrdina nachází v noci zraněný venku. Jak uvidíme dále, řeka tu ovšem nereprezentuje jen a pouze přírodu ohroženou lidskou činností – představuje celý mikrokosmos, v němž příroda a kultura splývají v jediný proud (řeka tu není pouhou metaforou, hlavní hrdina a jeho ostatní identity *jsou* řekou a řeka *je* časem a je v ní ukryt skrytý smysl dění:

[...] cítil ses také téměř tak mimo čas jako vně krajiny: krajina byla pouhou fotografií, na níž ses přichomýtl, ale čas byl další řekou plynoucí s lehkým šumem. Nebo byly možná šum řeky a šum času stejné, svistot, jež jsi nebyl s to rozklíčovat, jak jsi stárl, a který byl však tvořen miliony a miliony

propletených slov, slov, která, kdybys byl schopen je rozplést a navléct je za sebou v přesném smyslu, pověděla by ti celou pravdu¹⁹⁸ (Merino 2010, 27).

Řeka skutečně není místem ani krajinou – je aktivním, dynamickým prvkem, jenž krajinu modeluje, je dvojaké povahy – přetrvává napříč časem a zároveň se stále mění. V říčním proudění jsou „svinuty“ všechna místa a krajiny, jimiž řeka protékla a také všechny okamžiky, jichž byl její proud svědkem a o nichž vypráví vlastním jazykem.

Kromě řeky je v románu klíčové ještě jedno místo, které se prezentuje v časové simultaneitě (a má co do činění s pamětí, viz dále): rodový dům. Když se Čínán vrací po smrti svého dědečka do domu, kde trávil prázdniny, děvečka mu ukazuje římskou mozaiku, kterou dědeček před smrtí vykopal ve sklepe: „Sledoval jsem v úžasu ty zbytky stavby, kterou pohřbila staletí, na nichž stál starý rodinný dům v nemožné simultaneitě světů“¹⁹⁹ (Merino 2010, 44).

Dům představuje mikrokosmos, v němž se projevují události makrokosmu – to, co se děje řece, děje se i domu. Čínán se vrací do míst svého dětství a v okamžiku, kdy se po boku svého bratrance v domě rozhodně natrvalo usídlit, ohroží jej nároky ostatních dědiců. Po prohraném soudním sporu dům lehne v plamenech (pravděpodobně úmyslně zapálen děvečkou Olvido, která v něm prožila celý život). Zničenému domu (mikrokosmos) odpovídá řeka zničená jadernou elektrárnou (makrokosmos) a marné snaze bratranců zachránit pro sebe dům, jež jim dědeček odkázal (mikrokosmos) odpovídá stejně neúspěšný plán na vyhození elektrárny do vzduchu (makrokosmos).

¹⁹⁸ [...] te sentías también casi tan fuera del tiempo como del paisaje: el paisaje era sólo una fotografía en la que te habías inmiscuido, pero el tiempo era otro río fluyendo con leve ruido. O acaso el ruido del río y el ruido del tiempo eran el mismo, un bisbiseo que no lograbas desentrañar mientras envejecías y que, sin embargo, estaba compuesto de millones y millones de vocablos entremezclados, de palabras que, si hubieses sido capaz de separar para enhebrarlas en su justo sentido, te hubieran contado toda la verdad.

¹⁹⁹ Yo contemplaba con estupor aquellos restos de una construcción que los siglos sepultaron y sobre la que se alzaba la vieja casa familiar en una simultaneidad imposible de mundos.

Dům a řeka jsou doplněny ještě jedním prvkem, jenž stabilně prochází všemi úrovněmi reality a „svinuje“ je v sobě – tímto „místem“ je zlatý kotlík z titulu románu. Nehybný, stabilní prvek, o němž se v románu říká: „Zlatý kotlík byl tajné srdce mého lidu. Byl také úběžníkem všech změn a všech proměn: přihlížel z vrcholku kamene rituálům života“²⁰⁰ (Merino 2010, 49).

Kotlík - dům – řeka fungují v simultaneitě světů jako místo zlomu, místo, které nám je vždy představeno v klíčové momentu ohrožení, zániku. Jednotlivé reality (keltiberský bojovník umírající po bitvě, již jeho lid svedl s nájezdníky – Římany; mladík, jenž odchází z území obsazeného muslimy směrem na sever a opouští svou lásku, mladý dobyvatel, jenž se usadil mezi indiány a nyní čelí výzvě k návratu, jeho potomek, který se po staletích, během napoleonských válek, opravdu do Španělska vrátil; Říman, který osamocen ve své vile očekává nájezd barbarů) se v osobě Číňana propojují (za svou přezdívku ostatně vděčí svému exotickému vzhledu, zděděnému po indiánských předcích). Číňan je potomkem „strážců“ kotlíku, je všemi, kteří kdy byli součástí místa (kotlíku – domu – řeky): „Ale ty patříš k lidu Zlatého kotlíku, neseš v duši jako hermetický talisman, otisk blahodárného znamení, nad nímž mocnosti temnoty nemají žádnou moc“²⁰¹ (Merino 2010, 171). Je i místem samotným (podrobně se splynutím subjektu a krajiny budeme zabývat níže): „Ty jsi teď bytost, která, ve své podstatě stále tatáž, mění závrtně svou podobu, tak jako se proměňuje všechno kolem, tak rychle, že se zdá, že se vše děje, aniž by ubíhal čas“²⁰² (Merino 2010, 91).

Simultaneita času, jak Merino sám v úvodu k románu upozorňuje, souvisí se snahou propojit všechny „příběhy“ svinuté v trojjediném místě (kotlík – řeka – dům) v mýtus o

²⁰⁰ El caldero era el corazón secreto del pueblo. El caldero era también el vértice de todos los cambios y de todas las mutaciones: presidía colocado sobre la peña, los ritos de la vida.

²⁰¹ Pero tú perteneces a la gente del Caldero de Oro: llevas impresa en tu alma, como un talismán hermético, esa señal benéfica contra la que no pueden prevalecer las potencias de las tinieblas.

²⁰² Tú ahora eres un personaje que, siempre el mismo en su sustancia, cambia vertiginosamente de apariencia, de igual forma que todo cuanto te rodea se modifica sin cesar, tan velozmente que parece producirse sin transición de tiempo.

zanikajícím světě. Všechny jednotlivé děje se propojují ve zmnožené identitě hlavní postavy v jediný, statický okamžik, v jakési simultánní bezčasí. Jako by šlo o archeologickou sondu, v níž v jediné vertikále sledujeme všechny vrstvy času naráz. Statičnost takového „průřezu“ časem autor zdůrazňuje na několika místech použitím metaforu fotografie:

[...] převládal v něm pocit neskutečnosti, jako by všechno mělo jen jeden rozměr, jako by byl okolní svět jednorozměrný. Perspektiva hluboké noci byla dost možná jen optickou iluzí, a ty jako bys zázračně pronikl do toho jednorozměrného světa, jako by ses rozplynul ve stříbřité substanci šerosvitu na fotografii, na momentce krajiny, kde by stíny byly vykresleny teplou černí a světla jasným pigmentem, a nad tím vším by bylo nebe plné zářivých hvězd, jejichž oslnivý jas by navždy zůstal zachycen ve statickém obraze²⁰³ (Merino 2010, 23).

Skutečnost, že je okamžik, v němž vypravěč leží raněný na zemi a vzpomíná na svou minulost i minulost svých předků, „zmražen“ v simultánních vrstvách, znehybnělý v bezčasí, ovšem neplatí bezezbytku pro jeho vzpomínky. V nich můžeme vysledovat určitou dynamiku, vývoj, který hrdina musí prodělat, aby si plně uvědomil kým (a čím je).

5.2.2 Mýtus, paměť a oralita

Autor v úvodu vysvětluje tuto simultaneitu časů jako snahu vytvořit čas mytický. I ostatní sledování autoři pracují s mýtem – a i zde platí, že způsob, jakým autor mýtus využívá, je subversivní, rozkladný. Vypravěč – hlavní postava umírá a s ním vlastně celý svět, jehož je součástí. Platí přitom, že zánik je chápán cyklicky – všechny vypravěčovy identity jsou zobrazeny v okamžiku přelomu, změny, ohrožení, či rovnou zániku. Z osudů Číňana

²⁰³ La perspectiva de la noche honda era quizá sólo una ilusión óptica y tú estarías penetrando en el plano de modo mágico, como disolviéndote en la misma sustancia plateada del claroscuro de una fotografía, la instantánea de un paisaje donde las sombras fuesen de negro cálido y los claros de reluciente purpurina, y arriba hubiese un cielo lleno de estrellas estrepitosas cuyo rotundo fulgor había quedado fijado para siempre en la imagen estática.

(vypravěče z roku 2000) ovšem tušíme, že tentokrát je cyklus přerušen, že kontinuita byla jednou provždy zničena. Čínanovi a jeho bratřenci Lupimu, posledním nositelům tradice lidu Zlatého kotlíku, se zlatý artefakt nepodaří ani po dlouhém pátrání nalézt, jejich dům – centrum tradice – lehne popelem a konečně fatálně selhávají také ve snaze zničit jadernou elektrárnu a oba umírají (bez potomků).

Podobně jako u Llamazarese či Díeze je mytický rozměr tragický, protože po konci jednoho cyklu nepřichází obnova. Svět, jenž tvořil substrát mýtu a lidé, kteří zajišťovali jeho kontinuitu, nezvratně mizí.

Stejně jako Llamazares a Díez, i Merino konstruuje svůj mytický svět tak, že pracuje s reálnou topografií a propůjčuje jí obecný, nadčasový rámec. I v jeho případě jde o dobře známou krajinu, krajinu jeho dětství – ve *Zlatém kotlíku* jde konkrétně o hornatý sever provincie León. Na žádném místě nejmenuje dějiště svého románu přímo, narážky na leónskou krajinu jsou však zřejmé. Kromě toho text obsahuje jeden specifický leonismus, používaný ve významu, v jakém ho používá autor, pouze na severu Leónu: slovo „gicho“ ve významu indián a také vagabund²⁰⁴, které autor používá pro moment, kdy subjekt vypravěče splývá se všemi svými ostatními identitami (včetně té americké, indiánské).

Obrysy konkrétního místa slouží jako substrát pro expanzi na obecnou rovinu. Krajina „lidu Zlatého kotlíku“ slouží jako obecný model krajiny, jíž pokrok a modernita odsuzují znovu a znovu (a nyní už definitivně) k zániku:

Jsi skutečně rudokožec. Patříš k tajnému, hrdinskému bratrstvu, ke komandu, které bojuje proti Elektrárně, jež je Velkým nájezdníkem, Velkým dobyvatelem. To, že vás přepadla a dobyla, je pro vás všechny nevyhnutelným rozsudkem smrti. Všechno kolem vás se změní v obří stroj, který zde bude, až

²⁰⁴ Ústní konzultace s autorem, další zdroj viz <http://forum.wordreference.com/threads/gicho-jicho-significado-y-uso.915991/> Citováno 12-4-2016.

se tu definitivně usadí, tím jediným, co je opravdové. Z vás učiní stíny toho, čím jste kdysi byli²⁰⁵ (Merino 2010, 170).

Než vypravěč (jenž je zároveň i lidem Zlatého kotlíku a krajinou, kterou tento lid obýval) dospěje k zániku, prodělá nejprve „prozření“, které mu umožní uvědomit si, kým vším je. Klíčový je pro něj návrat na vesnici, do domu svého dětství po té, co dědeček zemře a odkáže jim s Lupim svůj dům. Čínán se z městské „úřední krysy“ s „intelektuálními“ zájmy přerodí ve venkovana.

V 17. kapitole se vypravěč v monologu věnovaném dědečkovi svěřuje s tím, že jej vzdělání oddělilo od venkova. Když dědeček během prázdninového pobytu vnukovi nadšeně líčí své archeologické objevy, nechává to mladíka chladným (a ten naopak naráží na nepochopení, když předvádí své nové vědomosti):

Druhý den jsi to byl ty, kdo se v temném a vlhkém přítmi nehybného pološera v sadu změnil v nadšeného vypravěče a mluvil jsi ke mně, jako bys mi sděloval něco úžasně překvapivého: na jaře toho roku jsi objevil [...] kostěnou hrací kostku a spoustu okrouhlých mincí. [...] To mě rozesmálo, dědečku. Čerstvý konvertita na racionální a pozitivistickou víru, odsoudil jsem tě jako přívržence iracionálního a pochybného světa²⁰⁶ (Merino 2010, 109–110).

²⁰⁵ Eres realmente un gicho. Pertenece a un comando secreto, heroico, un comando en lucha contra la Planta que es el Gran Invasor, el Gran Conquistador. Su invasión, su conquista, es la condena a muerte para todos vosotros, sin remedio. Todo a vuestro alrededor se convertiría en una máquina gigantesca que, cuando se acomodase completamente, sería la única presencia verdadera, convirtiéndoos a vosotros en sombras sólo de lo que fuisteis alguna vez.

²⁰⁶ Al día siguiente, en la penumbra inmóvil de la huerta, cálida y húmeda, fuiste tú quien se hizo narrador entusiasta, y te dirigías a mí como participándome una maravillosa sorpresa: aquella primavera habías descubierto [...] un dado de hueso y muchas fichas circulares. [...] Aquello llegó a hacerme reír, abuelo. Coverso tierno de una cultura racional y positiva, te sentencíé inmerso en un munco irracional y apócrifo.

Vypravěč postupem času znovu objeví venkovský způsob života, jeho rytmus a neměnné každodenní činnosti. To vše je nakonec přerušeno destruktivním vpádem elektrárny:

[...] můj příchod do vesnice mi měl znovu připomenout místa, o kterých jsem věděl, že jsou skutečná, protože jsem je kdysi vnímal tak intenzivně a [...] žádná jiná je nemohla nahradit. A stejně, jako jsem kdysi přijal telegram od dědečka jako určité magické znamení, předzvěst změn v mém životě, přijal jsem také fakt, že stavba Elektrárny byla signálem změny; a její obří masa, neodpovídající proporcím krajiny, dodala tomu tušení tragický podtón²⁰⁷ (Merino 2010, 176).

Co vytrhlo Číňana z jeho měšťácké existence? Čím přesně na něj zapůsobila zpráva o dědečkově smrti, že zcela změnil svůj život a odstěhoval se zpět do domu svého dětství, aby našel ztracené venkovské kořeny? Nápovědou může být už znění telegramu, „kouzelného znamení“: „Zemřel jsem. Hned přijedť. Děda Manuel“²⁰⁸ (Merino 2010, 33). Dědeček to zařídí tak, že zpráva o jeho smrti zní jakoby z jeho úst, jako by ji sděloval *ústně*. Ústní vyprávění je v románu chápáno jako živoucí vědění v kontrastu k „mrtvému“ světu knih a učebnic. Legendy a historky jsou v románu neustále přítomné a dědeček Manuel je jejich hlavním, neúnavným a zapáleným vypravěčem, přičemž jeho vyprávění je samozřejmě orální, plné dramatizací a opakování (na rovině vyprávění se ovšem vyprávění drží tradičního modelu, žádné jazykové reminiscence ústního vyprávění tu nenajdeme) :

²⁰⁷ [...] mi venida al pueblo del abuelo había sido, precisamente, para reencontrar unos lugares que yo creía verdaderos por haberlos vivido intensamente; y, [...] ningún otro podía reemplazarlos. Y del mismo modo que asumí en su día el telegrama del abuelo como una suerte de signo mágico que anunciaba una transformación en mi vida, acepté también que la construcción de la Planta era una señal de cambio; y su propio cuerpo enorme, desmesurado en el paisaje, le daba a la sugestión aquella de cambio un aire trágico inevitable.

²⁰⁸ He muerto. Ven enseguida. Abuelo Manuel.

Já mu okouzleně naslouchám. Dědeček přehrává části svého vyprávění. Dělá drsného Cortése se zdrženlivým hlasem, nebo Moctezumu, kterému, i když se vyjadřuje v infinitivech, nechybí majestát. Náš předeek je neohrožený, družný²⁰⁹ (Merino 2010, 66).

V legendách leží jádro rodinné historie, a jak si Číňan postupně „vzpomíná“ na jednotlivé detaily, rozšiřuje se jeho identita a vstřebává do sebe další dimenze. Neustále je přítomná pochybnost, zda to, co si vybavuje, je plodem jeho imaginace či zda jde o skutečné události. Zde se projevuje „částečně nespolehlivý vypravěč“, o němž jsme hovořili na několika místech naší práce. Uvedli jsme, že jeho užití souvisí s „nespolehlivostí“ ústně předávané paměti (v opozici vůči „spolehlivé“, „neměnné“ paměti písemné): „Nevím, jestli jsem někdy zlatý kotlík viděl, jestli můj zrak klouzal po jeho odlescích, nebo jestli jsem ho nikdy nespatriil a jde jen o děj legendárního vyprávění plného divů, které mi opakovali tolikrát, až se nenápadně vtělilo do mé imaginace natolik, že jsem sám sebe přesvědčil, že jsem jej skutečně viděl“, začíná vypravěč celý román (Merino 2010, 3)²¹⁰. Vypravěč se považuje za nespolehlivého proto, že vzpomínky (a myšlení jako takové) chápe jako nerozlišitelné jednak od imaginace: „představivost [...] **obohacuje** vzpomínku [...]”²¹¹ (Merino 2010, 6, zvýraznění L. M.), jednak od snů: „Vše se proplétá: věci skutečné i snové. To, co se opravdu stalo a to, o čem ani nevíme, jestli se to doopravdy přihodilo, i to, co se může stát. Nakonec se vše slévá do jediného vjemu, v němž září svit hvězd mnoha různých epoch a míst”²¹² (Merino 2010, 188).

²⁰⁹ Yo le escucho embelesado. El abuelo escenifica algunos trozos de su relato. Hace un Cortés hosco, de voz contenida y un Moctezuma que, pese a expresarse en infinitivos, posee majestad. Nuestro antepasado es intrépido, alegre.

²¹⁰ Yo no sé si vi el caldero de oro alguna vez, si mis ojos recorrieron sus brillos, o si nunca lo vi y es sólo el argumento de un relato maravilloso, muchas veces repetido, que ha ido incorporándose tenaz a mi imaginación hasta convencerme de haberlo contemplando realmente.

²¹¹ La imaginación [...] enriquece el recuerdo [...].

²¹² Todo se mezcla: las cosas verdaderas y las soñadas. Lo que de veras sucedió, y lo que no se sabe si sucedió, y lo que puede suceder, hasta hacer de todo una sugestión única en la que se encienden los brillos de las estrellas de muchos tiempos y de muchos espacios diferentes.

Toto zmožení realit a rozrušení hranice mezi skutečným a snovým/imaginárním vede k tomu, že rodová paměť „lidu Zlatého kotlíku“ je traktována jako polyfonní vyprávění, v němž je vypravěč jen jedním z hlasů a jeho život je materií pro vyprávění jiných: „Ty jsi materiálem příběhu, který někdo vypráví, hrdinského příběhu, jsi motiv, kolem kterého se spřádají a tkají ozdobné prvky vyprávění a ty sám si jej pro potěšení vypravuješ, jako by se přihodila někomu jinému, jako by sis ji nepamatoval, jako bys ji slyšel poprvé“²¹³ (Merino 2010, 53). Na rozdíl od *Románu Andrése Choze* jde v tomto případě o meta-narativitu vztaženou nikoli k procesu psaní, nýbrž k *ústnímu vyprávění*.

5.2.3 Zanikající subjekt v interakci s kulturou a přírodou

Doposud jsme měli co do činění se subjektem, jehož paměť byla ohrožena zapomněním a jehož identita příslušníka lidské komunity byla ohrožena vpádem přírody, chaosu, rozkladného živlu, jenž v protagonistovy narušil jeho lidskou podstatu a animalizoval jej.

Ve *Zlatém kotlíku* je tomu jinak. I zde vypravěč umírá a dochází k jeho rozkladu – zániku. Jeho vztah k přírodě a ke světu vůbec je ale zcela odlišný. Můžeme říct, že Merino je nejekologičtější ze všech sledovaných autorů, protože v překonání dichotomie příroda/kultura došel nejdál. Kultura zde není zaplavena přírodou, ale obě sféry splývají a jsou stejně ohroženy.

Propojení kultury a přírody se realizuje prostřednictvím subjektu, v postavě Číňana. Jestliže ve sféře paměti se Číňanovo „já“ rozšiřuje a pohlcuje do sebe všechny předky, kteří na řece kdy žili nebo s ní měli spojitost, ve sféře vztahů mezi kulturou a přírodou, ve sféře mimo vědomou paměť, zahrnuje jeho identita i zvířecí předky a v konečném důsledku veškerý svět:

²¹³ Tú eres la materia de una historia que a alguien está contando, de una historia gloriosa, el motivo sobre el que se urden y entretejen los adornos de un relato, y tú mismo te complaces en contártela ahora como si fuese ajena, como si no la recordases, como si la conocieses por primera vez.

Byl jsi vlkem, jako jsi byl pstruhem, jako jsi byl vlaštovkou s nažloutlou náprsenkou, bučícím býkem a kohoutem tisíců slepic a čápem a kamzíkem. V nekonečném proudu života jsi žil bezpočet rozličných životů; životů, na které si nepamatuješ, ale které udržovaly v běhu času tvoji podstatu²¹⁴ (Merino 2010, 47).

Nemáme zde co do činění s animalizací, jak jsme ji mohli pozorovat například v románu *Vlčí měsíc* Julia Llamazarese. Nejde o to, že příroda (zvíře) v důsledku narušení rovnováhy pohlcuje vše lidské. U Merina jde o skutečné deleuzeovské stávání-se-zvířetem. Subjekt se stává tekutým a vstřebává do sebe další identity, prostupuje se s dalšími dimenzemi reality. V ukázce výše vidíme fúzi po vertikále: subjekt splývá s identitami napříč časem, s minulými „životy“ v podobě svých předků i zvířat, jimiž kdysi byl.

Číňan se vrací ke „kořenům“, do domu dětství, a včleňuje se postupně zpátky do koloběhu života na venkově. Cesta „zpět“ se završuje v okamžiku, kdy se miluje s Olvido, děvečkou, s níž udržoval poměr i jeho dědeček (a Číňan tak opakuje tak rodinný příběh), a zažívá expanzi subjektu i po horizontále, nejen v čase směrem do minulosti (a budoucnosti), ale i v rámci přítomného okamžiku, v němž zažívá expanzi do prostoru a postupně splývá s fenomény, jež ho obklopují:

Tam ve tmě jsem postupně zapomínal na to, že ona a já jsme dvě odlišné bytosti: připadalo mi, že spolu nabýváme synchronie jednoho těla, nové identity, které do sebe vstřebává také pokoj, dům, noc. Postupně jsem přestával vnímat svou tělesnou schránku a samotný obsah mé mysli²¹⁵ (Merino 2010, 53).

²¹⁴ Has sido lobo como has sido trucha, como has sido golondrina de pecho amarillo, y toro mugidor, y gallo de mil gallinas, y cigüeña, y rebeco. En el fluir infinito de la vida has sido muchas vidas distintas, vidas que no recuerdas pero que mantuvieron a través de los tiempos tu sustancia.

²¹⁵ Allí, en la oscuridad, fui olvidando que ella y yo éramos dos seres distintos: me parecía asumir, con ella al mismo tiempo, en una sincronía unánime, una nueva identidad a la que también se incorporaba la habitación, la

Celá osmá kapitola knihy je popisem procesu, v němž vypravěč opouští své konvenční „já“ a rozpouští se v „ambientní dimenzi“ Cheryl Fosterové. Tato část Merinova románu nejpřesněji reprezentuje to, co jsme měli na mysli, když jsme v teoretickém úvodu hovořili o „subjektu ve stavu zrodu“ a „subjektu ve stavu zániku“. Všimněme si, jak čistě narativní rámec vyprávění doplňuje výrazná ambientní dimenze:

A mé tělo, naše tělo, se otevíralo do dalších a dalších prostorů, které jsem rozpoznával, jako bych zkoumal realitu, která je stále tatáž, avšak zároveň nezměrně různorodá. Vůně se pomalu šířily po neznámých, ale předem určených okruzích, jako krev, jež zaplavuje jednotlivé orgány: tlukoucí hodiny v obývacím pokoji, hromada hrnců [...] ²¹⁶ (Merino 2010, 54).

Pak tu byla země a byla také mým tělem. [...] Byli jsme, i já jsem byl větrem, který se dal na tajný útěk po loukách, hvízdal mezi taškami (které byly také mojí součástí), rozhybal mé větve a rozdrncel mě v rámu starých okenic. Byl jsem zamračené nebe, široké jako nekonečný nádech. Byl jsem hranicí noci a tyčil jsem se v tušené temnotě jako tmavé zdi, jako černá těla budov, nejasné obrysy hornatého zalesněného obzoru v temnotě ²¹⁷ (Merino 2010, 55–56).

casa, la noche. Me encontré así perdiendo la conciencia de mi dimensión corporal y del ámbito mismo de mi pensamiento.

²¹⁶ Y mi cuerpo, nuestro cuerpo, se abría en sucesivos espacios que yo iba reconociendo como en la exploración de una realidad que, siendo la misma, fuese no obstante innumerablemente diversa. Los olores se movían lentamente, en unos circuitos desconocidos pero prefijados, como sangre que fuese recorriendo vísceras sucesivas: el reloj palpitante de la sala, el cúmulo de cazuelas [...].

²¹⁷ Luego estaba la tierra, y también era mi cuerpo. [...] Éramos, yo era también, el viento que se escurría por la vega con su huida sigilosa, silbando entre las tejas (también parte de mí), moviendo mis ramas, haciéndome vibrar en los marcos de las viejas contras de las ventanas. Yo era el cielo cubierto de nubes, amplio como el acto de una infinita inhalación. Yo era el límite de la noche, y me elevaba en la tiniebla imaginada como las bardas oscuras, los cuerpos negros de los edificios, la tenebrosa inconcreción del horizonte vegetal y montuoso.

Vypravěč zejména prostřednictvím *smyslu* zažívá své „já“, vytržené z kontextu obvyklé, každodenní existence, jako radikálně jiné, nepředstavuje si, že je „jako“ příroda, skutečně se jí stává. Všimněme si, jak se synesteticky rozmývají hranice mezi jednotlivými smysly: například „vůně“ je spojena s „tlukoucími hodinami“, tedy čich se zvukem.

Tento proces se otevírá prostřednictvím návratu k matce zemi, „k telurické matce, symbolizované postavou Olvido, která je, ironicky, těžištěm kolektivní paměti mimo čas. Jako taková pak jediná věc, kterou zapomíná, kterou jinak řečeno odvrhne, je dopad modernity, představované stavbou jaderné elektrárny v jejím venkovském kraji“(Holloway 1996, 89).

Merino zachází ve svém konceptu stávání-se-zvířetem ještě dál než Deleuze s Guattarim: Číňan se stává okenicí, větrem, nocí. Taková expanze subjektu mu zpřístupňuje hluboký prožitek mnoho-dimenzionální skutečnosti, vnímané jako živoucí na všech svých úrovních.

V románu je tomuto poznání postaven do protikladu Stroj, metafora přístupu, který naopak zplošťuje realitu na jediný rozměr, chápanou v intencích zisku a možnosti využití. Z pohledu vypravěče takový přístup v konečném důsledku přináší zánik, smrt.

5.2.4 Zánik venkova jako „muzealizace“ reality

Proti chápání reality jako pestré, vrstevnaté, živoucí a prostupné jak v horizontálním (člověk – rostlina – zvíře – neživé věci), tak ve vertikálním směru (minulost – přítomnost – budoucnost), stojí utilitární pojetí světa, představené v románu jako „stroj“, dynamická proměnlivost versus neměnný status quo. Na jednom místě vypravěč hovoří o tom, jak byla esence jeho kraje uzavřena do zaprášených vitrín muzea:

Celá řeka se musela stát strojem, abychom si mohli připomínat její někdejší povahu živé bytosti, venkovský a pastevecký čas její tisícileté historie, a vykořeněné předměty teď spí v opuštěných sálech,

ikony znehybnělých stínů, jejichž adorací se ve skutečnosti neoslavuje jejich živá historie, ale okamžik jejich smrti, tam, kde Elektrárny zapouštějí své kořeny²¹⁸ (Merino 2010, 26, pozn. k překladu: slovo „planta“ znamená jak rostlina, tak závod, elektrárna, továrna. Autor zde záměrně pracuje s obojím významem, který v překladu není možné zachovat).

V okamžiku, kdy člověk přichází o schopnost stát se „fúzním“, pojmout do svého subjektu i další reality, stát se „subjektem ve stavu zrodu“ v tom smyslu, jak jsme o něm hovořili v teoretickém úvodu; v okamžiku, kdy pro něj příroda i kultura, jeho historie, legendy a mýty, přestanou být živými, celý tento komplexní svět zaniká a stává se pouhou položkou v muzeu.

Vypravěč spolu se všemi svými předky, s „lidem Zlatého kotlíku“ prohlašuje za nositele tradice boje proti „stroji“:

Jsi skutečně rudokožec. Patříš k tajnému, hrdinskému bratrstvu, ke komandu, které bojuje proti Elektrárně, jež je Velkým nájezdníkem, Velkým dobyvatelem. To, že vás přepadla a dobyla, je pro vás všechny nevyhnutelným rozsudkem smrti. Všechno kolem vás změnila v obří stroj, který zde má být, až se tu definitivně usadí, tím jediným, co bude opravdové. Z vás učiní stíny toho, čím jste kdysi byli. Boj proti tomuto Stroji byl jednou z bitev větší války: války, jejímž cílem bylo zabránit tomu, aby se celá planeta nakonec stala Stroji a Městy, městy, kde by kočky, kanárci, muškáty a akvarijní rybky byli jediným svědectvím fauny a flóry na Zemi²¹⁹ (Merino 2010, 170).

²¹⁸ Ha debido convertirse todo el río en una máquina para que se conmemore su pasada condición de ser vivo, el tiempo ganadero y rural de su historia milenaria, y ahora duermen los objetos desarraigados en las salas solitarias, en una imaginería de sombras detenidas con cuya exaltación no se celebra realmente su historia viva, sino el momento de su muerte, ahí donde las Plantas hunden sus raíces.

²¹⁹ Eres realmente un gicho. Perteneces a un comando secreto, heroico, un comando en lucha contra la Planta que es el Gran Invasor, el Gran Conquistador. Su invasión, su conquista, es la condena a muerte para todos vosotros, sin remedio. Todo a vuestro alrededor se convertiría en una máquina gigantesca que, cuando se acomodase completamente, sería la única presencia verdadera, convirtiéndoos a vosotros en sombras sólo de lo que fuisteis alguna vez. La lucha contra esta Máquina era una batalla de una guerra mayor: la que pretendía evitar

Vypravěčova smrt je prohranou bitvou „větší války“, umírá při nevydařeném pokusu o sabotáž elektrárny, nicméně v okamžiku smrti se spojuje se zlatým kotlíkem, jenž, jak jsme uvedli, je metonymií, v níž je svinuta veškerá historie řeky a lidí, kteří tvořili její příběh: „A vidím konečně, docela blízko, odlesky zlatého kotlíku a zaplavuje mě bezbřehý klid“²²⁰ (Merino 2010, 191). Autor zde upozorňuje na „přesah a stále trvající existenci tradiční komunity, živé ve svých mýtech, v kontrastu k moderní progresivní společnosti, utopické ve svých požadavcích a antiutopické v tom, jaké důsledky má na lidi“ (Holloway 1996, 89). Poselství toho románu tedy přesahuje čistě ekologický apel, když obhájuje vyprávění (a v širším smyslu) literaturu jako prostředek, jak uhájit mnohovrstevnatý, pestrý pohled na skutečnost.

5.3 *Dědic* – archeologie rodinné paměti

Román *Dědic* (*El heredero*, 2003) se v leccem podobá předchozím dvěma, které jsme zde představili. Stejně jako v *Románu Andrése Choze*, i zde hraje důležitou roli meta-narativita, akt čtení a vyprávění jako jedno z klíčových témat. A podobně jako ve *Zlatém kotlíku* jde v tomto románu o pátrání po minulosti, zde ovšem ne tak vzdálené: o odhalování rodinné (nikoli rodové paměti) s jejími nedořečenými, temnými okamžiky.

Před Portorikáncem a první Soledad neexistuje nic. Nebo se přinejmenším o nikom nic nevypráví, dokonce se zdá, jako by tu nebyl ani kraj, kde měla později stát Isclacerta, hornatá oblast, která nutí potůčky řítit se o překot, prudké svahy pastvin a velké skvrny lesa.

que el planeta todo terminase convertido en Máquinas y en Ciudades, unas ciudades donde los gatos, los canarios, los geranios y las carpas de pecera mantendrían el testimonio exclusivo de la fauna y flora del mundo.

²²⁰ Y veo por fin, tan cercanos, inundiando en mí una serenidad sin límites, los resplandores dorados del caldero.

Ač třeba neuplynulo ani moc času, první předci, na které se v každé rodině vzpomíná, první lidé, o nichž se dá něco vyprávět, jsou ti, kteří na domácí scénu poprvé uvedli dějiny světa; s nimi se rodí i jeviště, dokonce i nábytek a běžné věci, obraz chodby a držáku na deštníky, mořeplavby mezi balkónem a verandou, povrchy a vůně, jež neomylně odkazují k určitým věcem [...] ²²¹ (Merino 2004, 9).

Těmito slovy nás autor uvádí do děje, který bude celý určitý způsobem kroužit kolem postavy Portorikánce, jak říkali místní lidé vypravěčově pradědečkovi. Zakladatel rodu a rodinného sídla s tajemným názvem „Isclacerta“ je postavou opředenou mnoha tajemstvími a vypravěč – dědic z titulu románu – se musí dopátrat svých kořenů a odhalit temná místa, aby se mohl stát pánem svého osudu. Autor zde rozehrává komplikovanou hru identit mezi vypravěčovými předky, rodinným sídlem a domečkem pro panenky, důležitou součástí rodinného dědictví: „Ti dva lidé [vypravěčův pradědeček a jeho první žena], velký dům a domeček pro panenky, měli ve vyprávění onu podstatu vlastní legendám, která nepotřebuje potvrzení žádnými dokumenty, aby dokázala svou pravost [...]“ ²²² (Merino 2004, 10). Vyprávění a rodinné legendy jsou dvojsečnou zbraní, hrozí vypravěče pohltit, ale zároveň mu ukazují cestu k vlastní identitě.

²²¹ Nada existe antes del Puertorriquño y de la primera Soledad. Al menos, no se cuenta nada de nadie, y ni siquiera parece haber estado ahí la comarca donde se iba a alzar Isclacerta, un terreno montañoso que obliga a velocidad de los arroyos, de pastizales empinados y grandes manchas de bosque.

Por cercanos que estén en el tiempo, los primeros antepasados que se recuerdan en cada familia, los primeros de los que hay algo que contar, son los que estrenan en lo doméstico la historia del mundo, con ellos nacen también los escenarios y hasta los muebles y los cacharros de la costumbre, la idea de pasillo y paragüero, las singladuras entre el balcón y la galería, el tacto y el aroma identificador de ciertos objetos [...].

²²² Los dos personajes, la casa grande y la casa de muñecas, tenían en los relatos esa consistencia legendaria que no necesita justificaciones documentales para probar su certeza [...]

5.3.1 Rodinná historie jako labyrint

První, rozsáhlejší část románu nese název Isclacerta. Toto tajemné jméno zvolil pro své sídlo Portorikánec, vypravěčův pradědeček Pedro Lamas. Vypravěč v pátrání po významu jména dochází k tomu, že jde o slovní spojení převzaté z portorické španělštiny znamenající „skutečný, opravdový ostrov“. Už název převážného dějiště tedy obsahuje duplicitu – na jedné straně oceánu Portoriko, reálný ostrov, který se však pro vypravěčova pradědečka stává noční můrou, již se rozhodne opustit (později se dozvídáme, že kvůli zapovězené vášni k černošské dívce). Na straně druhé jeho nové sídlo, „skutečný ostrov“, který si vybuduje podle svého v odloučení od lidí. Oba „ostrovy“ si ve vypravěčově příběhu vyměnily ontologický status: ten na druhé straně Atlantiku je tajemnou legendou, ten španělský pak skutečností.²²³

Tímto zdvojením dějiště autor rozehrává složitou hru duplicit, jejímž cílem je „smazat hranice mezi zdáním a realitou, aby pronikl na rub toho, co je skutečné“, jak vysvětluje ve své studii věnované fenoménu dvojnictví v Merinově tvorbě Esther Cuadrat (Cuadrat 2001, 95). Cheng Chan Lee ve své práci rozlišuje několik možných způsobů, jakým Merino pracuje se svým oblíbeným motivem dvojnictví, a zmiňuje i „téma dvojníka“, které „nemá fantastický podtón, ale které chce upozornit na to, že identita je subjektivní a komplexní, že fakt, že si zvolíme jednu, vede k vzniku druhé. V tomto smyslu můžeme chápat fikci jako skutečnost a skutečnost může být konstruktem, nikoli něčím daným a jediným možným“ (Lee 2005, 153). I když Lee hovoří o jiném Merinově díle, domníváme se, že jeho tvrzení lze s úspěchem aplikovat i na *Dědice*.

Co se týče dvojnictví prostorů, kromě dvojice Isclacerta – Portoriko je podstatná také dichotomie Isclacerta – domeček pro panenky. Dárek, který Portorikánec věnuje své první ženě a následně milované dceři (která nese její jméno), se stává rodinným talismanem,

²²³ Jak uvidíme, v druhé části románu se neskutečnou stává Isclacerta a skutečným ostrov, kam se vypravěč přestěhuje s manželkou.

symbolem tajemství a tragických událostí, jež se v domě odehrály: „cítím, že to je talisman, nositel mnoha ctností a tajemství, a že jeho vlastnictví mi poskytuje mnohá privilegia, dokonce i taková, jež si možná ani nebudu nikdy schopen představit²²⁴ (Merino 2004, 111), svěřuje se vypravěč.

Domeček pro panenky není pouhou metonymií Isclacerty: postupně nabývá vlastního života a stává se paralelním univerzem v malém, jak hlavnímu hrdinovi vysvětluje babička, „druhá“ Soledad:

Ale časem, jak jsem nabývala větší zručnosti, když už jsem byla schopná pohybovat rukama uvnitř domečku, jako by létaly, se moje ruce začaly měnit v něco jiného, a pokaždé větší část mě vstupovala dovnitř s nimi, až jsem to nakonec byla já samotná, celá, kdo byl uvnitř domečku, jako by se moje oči, uši, paže, nohy, celé moje tělo přizpůsobily měřítku věcí v domečku [...]225 (Merino 2004, 135).

„Druhá“ Soledad nakonec silou své fantazie vytvoří komplexní paralelní svět, v němž „první“ Soledad, její teta, pořád žije a je její matkou, na místo té, již je odmítána. Nejasnost hranice mezi skutečností a fantazijním světem je tak výrazná, že na jednom místě vypravěč převrací jejich ontologickou platnost: „Teď už zase můžu snít, představovat si, že Isclacerta je domeček pro panenky, pouhá hračka, a pouhá hra to, co si my, panáčci, kteří jej obýváme, myslíme, že prožíváme²²⁶ (Merino 2004, 179).

²²⁴ [...] siento que es un talismán cargado de virtudes y de secretos, y que su propiedades me confiere muchos privilegios, incluso algunos que acaso nunca seré capaz de imaginar.

²²⁵ Pero poco a poco, mientras iba consiguiendo más destreza, cuando ya era capaz de mover las manos dentro de la casa de muñecas, como si volasen, mis manos fueron convirtiéndose en otra cosa, había cada vez una parte mayor de mí que entraba con ellas, y al final era yo misma, yo entera, la que estaba dentro de la casa, como si fuesen mis ojos, mis oídos, mis brazos, mis piernas, todo mi cuerpo, un cuerpo a la medida de las cosas de la casa [...].

²²⁶ Ahora puedo soñar otra vez, imaginar que Isclacerta es una casa de muñecas, sólo un juguete, y un puro juego lo que nosotros, los muñequitos que la habitamos, estamos creyendo vivir.

Síla představivosti, která má moc rozštěpit realitu ve dvě, prochází obecně celou rodinnou historií: zakladatel rodu, „Portorikánec“, vytváří „skutečný ostrov“, Isclacertu, jako protiklad Portoriku; jeho druhá žena začne ve své dceři, pojmenované po zesnulé první manželce, vidět rivalku, novou reinkarnaci nebožky, a zcela těmto svým „fantaziím“ podléhá; „druhá“ Soledad utíká z tíživé reality, v níž čelí nevysvětlitelné nenávisti ze strany matky, do uklidňujícího světa domečku pro panenky, kde je „první“ Soledad její matkou a všichni jsou šťastní; otec hlavního hrdiny, „Portorikánecův“ vnuk Tomás prožívá romanci s malířkou jménem Chon Ibáñez, což byl apokryf, jímž kdysi sám podpisoval svá díla, takže nyní žije s někým, kdo jako by ztělesnil jeho výmysl v reálném světě; sám hlavní hrdina (který je po většinu románu i vypravěčem) si od dětství pohrává s představou, že je podstrčené dítě lesní žínky a pravý Pablo Tomás žije kdesi jinde.

U všech je podstatné, že paralelní svět vlastních představ má pro ně nakonec větší váhu, stává se „skutečnějším“, než en původní, reálný:

„Ale to všechno je jedna velká lež, podvod!“ Neovládnu se nakonec. „Je to fikce!“ Namítá můj otec. „Není to ani pravda, ani lež, je to výplod představivosti, jako román. Je snad román lží? Nebo film?“²²⁷ (Merino 2004, 193).

Toto zdvojení míst, duplikace postav a jejich světů vytváří labyrint, jehož cílem je – jak napovídají výše citované řádky – upozornit na skutečnost, že fikci je třeba vnímat mimo ontologickou dichotomii pravda/lež, protože vytváří vlastní, autonomní, paralelní realitu, jako když v románu domeček pro panenky (mimeze reality) ožívá a stává se realitou o sobě. Tímto labyrintem musí hlavní hrdina projít na cestě k vlastní identitě. Pobyt v Isclacertě, kde se sejde

²²⁷ —¡Pero todo es un gran embuste, una falsedad!—, exclamo al fin, sin poder contenerme. —¡Es un ficción!— replica mi padre. —No es verdad ni mentira, es un invento de la imaginación, como una novela. ¿Es mentira una novela? ¿O una película?

se svou rodinou, aby doprovodil babičku, „druhou“ Soledad, na její poslední cestě, mu postupně pomáhá odkrývat temná, nedořečená místa rodinné paměti.

Dozvídá se o tom, že jeho pradědeček se nezastřelil nešťastnou náhodou, ale zabila ho jeho druhá žena, posedlá představou, že její dcera, „druhá“ Soledad, je reinkarnací té první; dozvídá se o osudu dědečka, manžela „druhé“ Soledad, o jeho věznění během a po Občanské válce i o tom, jak mu babička zachránila život tím, že byla po vůli svému někdejšímu obdivovateli, takže zjistí, že jeho otec je ve skutečnosti nemanželské dítě, a mnoho dalších temných a zapletených příběhů.

Hlavní hrdina se tato tajemství dozvídá z úst dvou ženských postav: babičky – „druhé“ Soledad a Noelia, které babička kdysi poskytla útočiště (i v její minulosti číhá tragické tajemství) a která vedle ní prožila téměř celý život. Noelia je obdobou služky Olvido z románu *Zlatý kotlík*: archetyp ženské bohyně osudu, jež nehybně stráží dům (Noelia tráví většinu času tím, že sedí v předsálí babiččina pokoje, plete a vypráví příběhy) a jeho tajemství, přičemž pletení a vyprávění jsou opět duplicitou, dvěma tvářemi téhož:

Spíš než prosté proplétání vlny, je rychlý pohyb jehlic drobným písmem textu, který neustále přibývá. Jako malý jsem často sedával na stejném místě, díval se, jak plete a poslouchal příběhy, co se povídaly v naší rodině a po vesnici. Četl jsem ty příběhy z jejích rtů, a zdálo se mi, že pravidelná oka na vlně tvoří tkanivo, do nějž jsou ty příběhy vetkané, že to, co plete, v sobě nese vetkány příběhy, které si může přečíst kdokoliv, kdo umí takový vzkaz rozluštit.

„Vždycky jsem se tě chtěl zeptat, proč jsi mě jako malého strašila vyprávěním o tom, že jsem možná syn nějaké rusalky, která mě vyměnila za skutečného Pabla Tomáse.“

„Vyprávěla jsem ti to, protože jsi to po mně chtěl. Pořád ses na to ptal, jak že ty děti měnily, jestli se to dělo jen tady, nebo všude, kde mají nějakou řeku. Kdybys byl menší, byla bych si myslela, že máš strach, ale už jsi byl velký kluk a dělal jsi to, protože se ti líbilo vymýšlet si věci, že ano?“

Má pravdu. Dlouhou dobu jsem se před spaním bavil představou, že nejsem skutečný Pablo Tomás, že jsem syn některé z rusalek, těch tajemných bytostí, jejichž rozhovory ševelí v proudu, že mě

za něj vyměnily. A protože jsem nemohl nebýt Pablo Tomás, přejal jsem jeho osobnost, ty představy o dvojím životě byly pro mě hříčkou, díky níž jsem si vychutnával strach, který mi vlastní výmysly naháněly; cítit, že jsem na dvou místech zároveň, vědomý v posteli a nevědomý někde hluboko v lese, prožívající kdovíjaká dobrodružství, možná, že se zrovna vrhám na zajíce, abych ho zakousl vlastními zuby, jako vlk, a představoval jsem si se směsicí potěšení a hrůzy zvířecí chlupy na patře, chut' krve²²⁸ (Merino 2004, 63–64).

Rozsáhlý úryvek citujeme proto, abychom ukázali, jakým způsobem hrdina s rodinou paměti nakládá. Noelia přeđe své příběhy a všimněme si, že hrdinovi ty nic neosvětlují, naopak, ještě víc se zamotává do jejich pavučin, ztrácí se „se směsicí potěšení a hrůzy“ v jejich labyrintu. Rodinná historie, upředená z nejasných legend, slouží jako odrazový můstek pro imaginaci. Hrdinovo pátrání po vlastní minulosti je anti-historiografické. Nejde mu o fakta, ale o potěšení z vlastního aktu vyprávění, z fantazie, které místo toho, aby posilovalo vědomí vlastní identity,

²²⁸ Más que un simple enlazamiento de hilo, su tejer rapidísimo es la representación de una escritura diminuta que se va alargando. En la infancia, yo me he sentado muchas veces en este mismo sitio, para mirarla hacer punto mientras ella me contaba historias de la familia y del pueblo. Escuchaba las historias en sus labios pero me parecía que los entrecruzamientos sucesivos de la lana formaban un tejido que las llevaba en su trama, que las dejaba entrelazadas en la pieza, dispuestas para ser transmitidas a quien supiera leer esa forma de mensaje.

—Siempre quise preguntarte por qué de niño me asustabas diciendo que a lo mejor yo era hijo de uno de esos espíritus de las aguas, que me habían cambiado por el auténtico Pablo Tomás.

—Te lo contaba porque tú me lo pedías. No hacías más que preguntar por eso, que cómo cambiaban los niños, si era sólo aquí o en todos los sitios que tuviesen río. Si hubieses sido más pequeño sí pensaría que tenías miedo, pero ya eras un hombrecito, lo hacías por imaginarte cosas, por sentir el gusto de pasar miedo. ¿A que sí?

Es cierto lo que dice. Durante mucho tiempo, antes de dormir, me gustaba pensar que el verdadero Pablo Tomás no era yo, que era hijo de uno de aquellos de esos espíritus, aquellos seres misteriosos que musitaban sus conversaciones entre las corrientes, que había sido cambiado por él. Como no podía dejar de ser Pablo Tomás, pues había adoptado su personalidad, encontraba en aquellas quimeras de doble vida un juguete mental que me hacía disfrutar de la angustia de mis ensoñaciones, saberme en dos sitios a la vez, consciente en la cama e inconsciente en alguna parte profunda del bosque, viviendo quién sabe qué aventura, acaso arrojándome sobre un conejo para degollarlo con mis dientes, como un lobo, e imaginaba con mezcla de placer y horror los pelos de animal en mi boca, el sabor de su sangre.

činí ji nejistou, tekutou. Tato hra se postupně stává stále nebezpečnější a začne hlavního hrdinu ohrožovat. Cílem není návrat ke kořenům, ale jejich překonání: zapomnění, jak uvidíme dále.

5.3.2 Nalezení vlastního hlasu – True Island

V druhé – méně rozsáhlé – části románu se hlavní hrdina dostává na „druhý břeh“ – nejprve do Spojených Států a následně do Portorika. Jeho cestě na „skutečný“ ostrov, který je pro něj legendou, předchází postupné zpřetrhání rodinných vazeb – nejprve umírá babička, „druhá“ Soledad, Noelia po její smrti odchází z Isclacerty, vypravěč se nakonec odhodlá opustit bezpečné zázemí, jenž pro něj představuje práce v matčině galerii. Aby se mohl ponořit hlouběji ke kořenům, musí se tedy nejprve emancipovat od ženské části rodiny. S babiččinou smrtí a odchodem Noelie se dokončuje „tkaní“ příběhů, jež obě splétaly, a tím se v labyrintu otvírá průchod, cesta ven:

Ten pocit musel být vyvolán oslnivým třpytem, který se odrazil od lesa a luk, od monumentální masy domu, jež se pohledu nabízela ne jako obydlí, nýbrž jako památník, jednoduchý na slunci, které ho odívalo do ostrého, dlouhého stínu krovů; teplem, které zvýrazňovalo vůně čerstvé vegetace, a podobně jako při onom rozdělení, které jsi zažíval v tůni, když chlad vyhnal cit z tvých údů a při vědomí zůstala jen myslící část tebe sama, i teď sis uvědomil dvě poloviny, ale nikoli jednu potlačenou, umrtvenou a druhou probuzenou, vnímající, ale obě jsi shledal mnohem citlivějšími, se zdvojeným vědomím vjemů a jevů.

Bylo to, jako by tvá bytost narostla, jako by ji zaplavil ten druhý, onen dvojník, který k nám podle víry starých Egypt'ánů přichází v hodině smrti, aby nás doprovodil na poslední cestě a který tebe vyhledal přesně v onen den, kdy Isclacerta dospěla ke svému konci. Najednou ti vytanuly na myslí staré vyprávěnký Noelie a Bábinky a představil sis, že Pablo Tomás, ukradený v dětství jednou z rusalek, byl nahrazen, navrácen svému bytí a že ty už nejsi stejný.

Nehybný na slunci, v tichém poklidu odpoledne, před tím domem s unaveným výrazem starého obličej, jsi náhle cítil, že jsi celistvější, jako by se uvnitř tebe propojily části dřívě povolené a rozpletené a že Bábinčíným pohybem [...] byla vpletena do tkaniva příběhu poslední nit, jež dávala obyčejné přízi dokonalou a nezaměnitelnou podobu vzácné látky²²⁹ (Merino 2004, 356–357).

Všimněme si, jak výraznou roli v tomto momentu, kdy se vypravěč stává „jiným“ (subjekt ve stavu zrodu) hrají smysly – „oslavný třpyt“ a „teplo“ vyvolávají ve vypravěči pocit, že jeho já narůstá, pohlcuje do sebe i „jiného“, dvojníka, skutečného Pabla Tomáse, který do té doby dlel v jiné, mýtické dimenzi (u rusalek). V teoretickém úvodu jsme uvedli, že právě zaměření na smyslové vjemy otevírá bránu k novému já, umožňuje subjektu zrod a oproštění od starých kognitivních „balíčků“. Právě k tomu podle nás dochází v úvodním odstavci úryvku, kdy na okamžik převládne ambientní dimenze a umožní hlavnímu hrdinovi uvědomit si, jak hlubokou proměnou prochází.

Se smrtí babičky se uzavírá kapitola „španělské“ dimenze příběhu. Vyprávění, které ženy doposud tkaly, se stává dokončenou „vzácnou látkou“ a hlavní hrdina je připraven stát

²²⁹ La sensación debía de ser efecto del fulgor deslumbrante que reflejaban el bosque y los prados, del volumen monumental de la casa ofreciéndose no como una vivienda sino como un monumento macizo al sol que la vestía con la violenta sombra larga de aleros, del calor que hacía brotar los aromas de la vegetación renovada, pero de forma parecida a aquel desgajamiento que sentías en el agua de la poza cuando la sensibilidad de tus miembros quedaba anulada por el frío, y del lado de la conciencia permanecía una parte viva sólo pensante, entonces también dentro de ti se produjo la percepción de dos mitades, pero no con una anulada, anestesiada, y la otra despierta, reflexiva, sino para encontrar en ambas una sensibilidad mayor, una conciencia duplicada en sensaciones y certezas.

Fue como si tu ser se hubiese engrandecido, como si hubiese sido invadido por otro, ese doble que, según creían los egipcios, viene a buscarnos a la hora de la muerte para ayudarnos a cumplir el último viaje, y que a ti te hubiese venido a buscar aquel mismo día, cuando Isclacerta había llegado a su fin. Pensaste de repente en los viejos cuentos de Noelia y la Buli e imaginaste que el Pablo Tomás robado de niño por una de las hadas acuáticas había sido repuesto, devuelto a su ser, y que tú ya no eras lo mismo.

Parado bajo el sol, entre la serenidad silenciosa de la tarde, ante aquella casa que tenía la expresión de cansancio de un rostro viejo, sentiste que tú eras de pronto más completo, que dentro de tí se ajustaban partes antes sueltas y deslavazadas, y que, con la muerte de la Buli [...] se anudaba el último hilo de una trama que convertía hebras vulgares en formas perfectas e indonfundibles de un precioso tejido.

se spisovatelem, „tkalcem“ vlastního příběhu, namísto pasivního čtení/poslouchání, které praktikoval doposud. Nebezpečí, které přílišné oddávání se cizím příběhům znamenalo (Pablo Tomás, který je polapen vlastní představou, že není skutečný), je náhle zažehnáno tím, že hlavní hrdina do svého já integruje obě reality – jak tu imaginární, tak tu skutečnou. Isclacerta a Pablo Tomás – syn rusalky patří navždy imaginární dimenzi reality a to, co bylo doposud legendou – Portoriko a skutečný Pablo Tomás, postupně získává reálnou dimenzi.²³⁰

Ne náhodou se úvodní kapitola druhé části jmenuje „Ten druhý“ („El otro“). Už první slova jsou signifikantní: „Napsal jsem to Martě a vyprávěl i tobě, Patricie. Vnímám, že jsem byl ústním i písemným vypravěčem, pečlivým až skoro posedlým kronikářem všeho, co se událo [...]“²³¹ (Merino 2004, 369). Vypravěč náhle nenaslouchá cizím příběhům, ale sám o nich zpravuje druhé (Martu a posléze svou ženu, Patricii). Integruje v sobě jak orální vyprávění (starý, venkovský svět babičky a Noelie), tak písemný záznam události (dokonce se dá do psaní paměti Isclacerty).

V Americe poznává Portoričanku pocházející ze stejného města, kde žil i jeho předek, „Portorikánec“, a na její pozvání se vydává po stopách svého pradědečka. Tady se cesta z labyrintu rodinné paměti komplikuje: Pablo Tomás do své identity zahrnuje i svého mužského prapředka, legendy a vlastní představy se mísí se skutečností: „To bylo na té chvíli to podstatné, ostrov, který v sobě zhmotňoval vůně a obrazy, které byly dříve pouhými příběhy a fantaziemi, ale které ke mně už tak hluboce patřily, že se mísily se skutečností, až vytvořily jedinou věc, až pomocí toho slepence došlo k tomu, že jsem dost možná vnímal to samé, co onen pradědeček, jako další dědictví, jež mi bylo odkázáno“²³² (Merino 2004, 411–414).

²³⁰ Všimněme si, že vyprávění náhle přechází do 2. osoby singuláru, jako by se jedna polovina Pabla Tomáse svěřovala té druhé.

²³¹ Se lo escribí a Marta y te lo conté a ti, Patricia. Tengo conciencia de haber sido narrador y oral y por escrito, un cronista meticuloso y hasta obsesivo de todo lo que sucedió [...].

²³² Eso es lo sustantivo de aquel momento, la isla que materializaba aromas e imágenes que antes habían sido solo relato y ensoñación, pero que me pertenecían ya tan hondamente que se mezclaban con la realidad hasta formar

Hlavní hrdina poznává na ostrově Patricii, sestru své kamarádky a svou budoucí ženu, a postupně nabývá přesvědčení, že on a Patricie jsou spojeni „neviditelným řetězcem“ událostí s „Portorikánцем“ a „první“ Soledad (včetně náznaku analogie milostného trojúhelníku s odmítnutou starší sestrou). Toto přesvědčení ještě zesílí, když se s Patricií po svatbě odstěhuje na ostrov u amerických břehů a v jejich ložnici umístí domeček pro panenky z Isclacerty. Navazuje na tradiční činnost svých mužských předků (pradědečka a dědečka) a začne vyrábět miniaturní zařízení, jímž doplňuje to stávající. Domeček pro panenky postupně pohlcuje stále více jeho času a stává se miniaturou jejich vlastního domu (který pojmenují True Island):

[...] občas jsem opakoval, že já jsem šťastný dědic Portorikánce, že ona [Patricia] je první a jedinou Soledad mého života, Soledad – Patricia, a že True Island je náš ráj, jsme Adam a Eva našeho domečku, který vypadá jako rozšíření domečku pro panenky, který stojí v naší ložnici, Isclacerta všech Isclacertů, které kdy existovaly.

—Jedna Isclacerta otevřela 20. století a druhá Isclacerta, tentokrát s anglickým názvem, zahájí 21. století— řekl jsem.

Ale Patty se rozplakala [...] ²³³ (Merino 2004, 457).

Zatímco vypravěč si své posedlosti rodinnou historií není vědom, jeho žena ji vnímá jako něco neblahého. Dozvídáme se to přímo do ní v okamžiku, kdy Pablo Tomás nachází její deníky a Patricia tak v úryvcích z nich získává vlastní hlas. Vyjadřuje obavu z toho, že „hodiny

una sola cosa, hasta hacer, por ese camino de aglutinaciones, que pudiese sentir acaso lo mismo que había sentido aquel bisabuelo, como una herencia más de la que también yo era depositario.

²³³ [...] de vez en cuando repetía que yo era el feliz heredero del Puertorriqueño, que ella era la primera y única Soledad de mi vida, Soledad – Patricia, y que True Island era nuestro paraíso, éramos Adán y Eva de nuestra casita que es una extensión de la casa de muñecas de nuestro dormitorio, Isclacerta de todas las Isclacertas que habían existido.

—Una Isclacerta anunció el siglo XX y otra Isclacerta, esta vez con un nombre inglés, inaugurará el siglo XXI, dije.

Pero Patty se puso a llorar [...]

Pabla Tomáse neukazují tento čas, ale čas dávné doby, která už neexistuje²³⁴ (Merino 2004, 463). Kruh se nakonec uzavírá v okamžiku, kdy Patricia při porodu začne krvácet a ostrov zůstane vinou mlhy odříznut od pevniny: opakuje se tak tragická historie „první“ Soledad, která zemřela při porodu v Isclacertě odříznuté sněhem od civilizace.

Hlavní hrdina během trýznivých hodin čekání na to, jak to s Patricií, jíž vrtulník převezl do nemocnice, dopadne, čte její deník a dozvídá se o její nechuti k myšlence, že jsou jakousi reinkarnací svých předků. Pablo Tomás nakonec ničí domeček pro panenky a konečně zpřetrhává onen „neviditelný řetěz“, jenž jej s jeho předky spojuje. Román končí konstatováním, že si pár koupil nový domeček pro panenky, slovy vypravěče, „abychom v něm uvedli na scénu vlastní příběhy a vlastní preludy“²³⁵ (Merino 2004, 483) hlavní hrdina začne opět vyrábět miniaturní příslušenství a sousedé mu dávají přezdívku „Mister Madrid“ (jako analogii pradědečkově přezdívce „Portorikánek“) Cyklus znovu začíná.

Můžeme tedy konstatovat, že akt *vyprávění* a jeho podíl na konstrukci reality hraje v románu *Dědic* klíčovou roli. To, co po nás zbyde, skutečné dědictví, jež po sobě zanecháme, jsou příběhy, osobní i kolektivní, utkané stejně tak z reality jako z fantazie.

5.4 Závěr

Domníváme se, že tyto tři romány dobře vystihují škálu postupů, které José María Merino při práci s fenoménem venkova používá.

V *Románu Andrése Choze*, reprezentativním díle postmoderní literatury, nepracuje autor s tématem venkova jako sociální reality, nýbrž s jeho literárním obrazem tak, jak jej bylo možno nalézt ve tvorbě napříč moderní španělskou literaturou, počínaje Generací 98 po neorealismus

²³⁴ [...] el reloj de Pablo Tomás no da este tiempo, sino un tiempo de una época antigua que ya no existe.

²³⁵ [...] para poner en encena nuestras propias historias y nuestros propios fantasmas.

50. let. Merino tento diskurz využívá jako podklad, který modeluje, ironizuje a inovuje. Výsledkem je postmoderní koláž, která odkazuje k variabilitě skutečností, v níž venkov je jen materiálem, nikoliv cílem výpovědi.

Naopak román *Zlatý kotlík* je autorovým nejangažovanějším dílem. Merino zde opouští postmoderní hru s literárním diskurzem a obrací se k hlubšímu substrátu legend a mýtů. Podle našeho názoru jde o Merinův „nejekologičtější“ román. Zatímco např. Julio Llamazares chápe ohrožení a zánik venkova jako nerovnováhu ve vztahu kultura – příroda, kde kultura je oslabena a je „zaplavena“ přírodou, Merino spatřuje nebezpečí pro tradiční venkovský svět (a pro jeho kulturní i přírodní složku bez rozdílu) v mechanistickém pojetí světa, v moderní technologii použité bezhlavě v honbě za ziskem (jež v románu nabývá podoby jaderné elektrárny a obecně je zastoupeno metaforou Stroje). Kulturní a přírodní jsou pro něj dvě strany jedné mince, dva póly téhož a Stroj je ohrožuje naprosto stejně, právě proto, že jsou v úzkém vztahu. Elektrárna ubíjí jak „tradiční lidu Zlatého kotlíku“ (legendy a mýty děděné v krajině po generace, které jsou vysídlením a vyliďněním kraje odsouzeny k zániku), tak krajinu samotnou (řeku, dějiště všech významných událostí, úběžník všech dějů). Dalo by se říci, že ústředním tématem je zde ohrožení paměti místa.

A konečně poslední analyzovaný román, *Dědic*, se zaměřuje na téma paměti rodové a rodinné. Komplikovaná historie jednoho rodu, traktovaná jako labyrint duplicit, jako komplikovaná hra zrcadlených identit, je pro hlavního hrdinu prostředkem sebepoznání, nástrojem, který mu po mnohem tápání a odhalování zamlčených míst vlastní historie pomůže nalézt vlastní, jedinečnou identitu. Ve své podstatě jde o svébytnou variaci *bildungsromanu*, kde hlavní hrdina není nucen čelit realitě, nýbrž fikci – musí přijmout fakt, že rodinná a rodová historie, jež nás spoluutváří, není tvořena jen reálnými skutky, ale celou řadou dohadů, fantazií, legend a tajemství. Na první pohled se zdá, jako by zasazení většiny románu na venkov nebylo to nejpodstatnější. Při bližším čtení ovšem pochopíme, že i zde – podobně jako ve *Zlatém*

kotlíku – hraje nezastupitelnou roli oralita, mýty a legendy a cyklické vědomí času, pevně spojené s tradicí venkova.

6 Závěr

Na předchozích stránkách jsme nabídli podrobný pohled na různé aspekty obrazu venkova u třech zvolených autorů. Na následujících řádcích chceme postupně představit shodné prvky a afinity, které jsme v průběhu našeho výzkumu našli. Zároveň upozorníme i na prvky, jež se převládajícímu způsobu, jakým autoři venkov zobrazují, vymykají.

Osou našeho zkoumání bylo několik aspektů, jež utvářejí fenomén venkova jako takový a s nimiž nutně musí naši autoři nějakým způsobem pracovat. Za prvé je to paměť a s ní spojená ústní tradice, včetně jejích různých žánrů (mýtus, legenda, pověst). Zajímalo nás, jakým způsobem autoři tematizují problematiku paměti a zapomnění ve vztahu ke kontinuitě společenství a také k vlastní identitě, zda kladou důraz spíše na paměť individuální, rodinnou, rodovou či kolektivní; jakým způsobem vnímají její zánik.

To nás přivedlo k problematice subjektu, který stojí v základu individuální identity. Všimli jsme si, jak autoři traktují situaci jedince v momentu, kdy jsou jeho jistoty a naučená schémata („předem připravené kognitivní balíčky“ Cheryl Fosterové) ohroženy; kdy se centrum jeho známého světa bortí a je zaplaveno novostí, jinakostí, chaosem; kdy subjekt zaniká a případně se znovu rodí; kdy se otevírá ambientní dimenzi. Zjistili jsme, v jaké pozici takový subjekt vůči centru stojí a jak to ovlivňuje jeho vztah k prostoru mimo střed kultury: k přírodě.

U všech autorů je patrné, že paměť je pro ně klíčovým tématem, protože jsou si vědomi její důležitosti při konstituování venkovského společenství. Ze všech sledovaných děl se paměti přímo netýká pouze jedno: *Román Andrése Choze* José Maríi Merina. Jinak se v jednotlivých dílech setkáme s celou škálou různých podob paměti.

Na jeden pól můžeme umístit paměť individuální a rodinnou, po níž pátrají např. hrdinové románů *Scény z němebo filmu* a *Slzy svatého Vavřince* Julia Llamazarese či hlavní postava románu *Dědic* José Maríi Merina. V prvních dvou případech se venkov stává pozadím vzpomínek na dětství, jež je vnímáno jako ztracený ráj. Jde o nejtradičnější romány, jak po formální, tak po obsahové stránce, a obraz venkova zde není nikterak problematizován ani

nijak výrazně nevstupuje do děje. Výraznější roli venkov dostává v románu *Dědic* José Maríi Merina. Zde je klíčová jedna typická charakteristika tradiční rurální společnosti: nedostatek dokumentů a ověřitelných faktů způsobuje, že je rodinná historie tradována ústně, a tudíž je otevřená legendám, výmyslům, dohadům a zamlkám. Zatímco v Llamazaresových *Scémách z němébo filmu* je vyplňování prázdných míst na „mapě“ paměti vnímáno jako veskrze pozitivní (a vypravěč si své vzpomínky také zaznamenává písemně), zde způsobují ještě větší zmatení identity, hlavní hrdina se do osidel rodinné historie zamotává tak, že je nucen se od ní oprostít, zapomenout, aby byl schopen vybudovat si vlastní, nezávislou existenci.

Na opačném pólu stojí paměť historická a paměť kolektivní, jíž se věnují Julio Llamazares v románech *Vlčí měsíc*, *Žlutý déšť* a *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*; Luis Mateo Díez v trilogii *Celamské království* a José María Merino v románech *Zlatý kotlík* a *Dědic*. V těchto románech je naopak venkov (a jeho zánik) ústředním tématem a také důležitým dějištěm. Autoři zde upozorňují na temné stránky španělské historie, pevně spjaté s venkovských prostředím: osudy pronásledovaných republikánských partyzánů sleduje román *Vlčí měsíc*; občanská válka neblaze ovlivní také osudy hrdinů Merinova *Dědice*; tematiku vylidnění venkova pak sledují díla *Žlutý déšť* a *Celamské království*. Vylidněním v souvislosti s agresivní politikou státu, který megalomanskými průmyslovými stavbami ničí samu podstatu venkova – jeho krajinu, se zabývají romány *Různé způsoby, jak se dívat na vodu* Julia Llamazarese (stavba přehrad) a *Zlatý kotlík* José Maríi Merina (stavba jaderné elektrárny). Tyto dva romány zároveň obsahují nejvýraznější ekologický apel, protože vnímají přírodu nikoli jako ohrožující (jako tomu je u tří výše zmíněných děl, kde je příroda součástí prostoru za hranicí, je antagonická kultuře), ale jako ohroženou součást venkova.

Jelikož exodus do měst znamenal definitivní zánik tradiční venkovské komunity a s ní i její kultury, způsobu myšlení, jednání i tvorby, kladou všichni autoři důraz na existenci a neexistenci kolektivní paměti, kde se toto vše přechovávalo. Hrozba zkázy a zapomnění je

ústředním tématem románů *Žlutý déšť* a *Celamské království*. V obou se zdůrazňuje, že není-li nikdo, komu předávat dál příběhy dané komunity, je tato nenávratně odsouzena k zániku.

Vyprávění, a tedy oralita, jsou nedílnou součástí venkovského světa, zajišťují přenos paměti v komunitě, jíž se „velké dějiny“ dotýkají jen okrajově a jež nedisponuje dostatkem písemných záznamů. Orální přenos je plastický, tekutý, otevřený imaginaci (*Celamské království*, *Zlatý kotlík*). Zároveň ale nemá trvání, přeruší-li se řetězec jejích nositelů. Paměť komunity, přenášená ústně, je křehká zranitelná – pokud ztratí vazbu na žitou zkušenost, hrozí jí muzealizace (*Zlatý kotlík*), či se může – jako v románu *Dědic* – stát labyrintem dohadů, lží a zámlk, které ohrožují identitu jedince.

Platí přitom, že až na drobné výjimky (zejména monology Ismaela Cuendeho v *Celamském království*), je oralita traktována na úrovni obsahu a autoři se neuchylují k žádným výrazným formálním experimentům, jež by k ústnímu tradování nějak přímo odkazovaly. Výjimku tvoří způsob, jakým jsou některé texty strukturovány – např. v románu *Žlutý měsíc* jsou jednotlivé kapitoly provázány pomocí volných asociací v pasážích, které se obměněné objevují na konci jedné kapitoly a na začátku kapitoly následující. Redundantnost a asociativnost (a také rytmizace, která tímto opakováním vzniká) jsou přitom prvky charakteristické pro uvažování a vyjadřování archaických rurálních kultur. Podobně nelineárně je řazen i *Zlatý kotlík*, kde jsou jednotlivé děje představeny simultánně. Svěbytným odkazem na oralitu je i mnohohlasé vyprávění v románu *Různé způsoby, jak se dívat na vodu*.

S oralitou úzce souvisí i častý výskyt vypravěče, jenž nějakým způsobem zpochybňuje vlastní hodnověrnost, právě proto, že si je vědom, jak chatrná a nejistá je paměť, která se nemůže či nechce opřít o písemné záznamy. Tento částečně nespolehlivý vypravěč často problematizuje hranici mezi realitou a fikcí (*Celamské království*, *Zlatý kotlík*) a skutečností a fantazií (*Vlčí měsíc*, *Dědic*).

Autoři také velmi často pracují s mýtem, který s oralitou úzce souvisí. Komplexní mytický svět konstruuje Luis Mateo Díez ve své trilogii *Celamské království*. Vzhledem k tomu,

že jej zobrazuje v okamžiku, kdy se celé jeho univerzum hroutí, můžeme říci, že jedním gestem mýtus tvoří i bortí – to, když vědomě narušuje pevně dané kategorie, pro mytické vyprávění tak typické: cyklický čas proměňuje v bezčasí, jasné vertikální členění připravuje o možnost transcendence a u pevně daných hranic poukazuje na jejich fikčnost, umělost. Podobně tragický rozměr má i způsob, jakým s mýtem pracuje José María Merino: v jeho románu *Zlatý kotlík* je mechanistické, na zisk orientované pojetí světa zhoubou, jež ohrožuje na mýtech založenou kontinuitu kraje „Lidu Zlatého kotlíku“. I v Merinově pojetí je největší hrozbou pro společenství ztráta moci slova, nemožnost předat své vyprávění, legendy a mýty dál.

Dalším jevem, který se zobrazením ohroženého venkovského světa souvisí, je záměrná marginalizace postav – velmi často jsou vypravěči, fokalizátoři i postavy sledovaných próz situovány na okraj tradiční společnosti. Texty zalidňují podivíní, vyhnanci, cizinci, děti a starci – tedy lidé, kteří mají nejnižší sociální status a nestojí v centru komunity. Jsou „překladačtí“, kteří zprostředkovávají centru to, co se nachází mimo jeho hranice – jsou vnímaví k přírodě, k entropii a chaosu, které hrozí centrum venkovské kultury zaplavit. Marginalizace je prostředkem, jak se otevřít jinému, jak se transformovat a citlivěji vnímat zánik centrálního společenství.

Tento proces provází větší otevřenost ambientní dimenzi vnímání, kdy se subjekt zaměří na smysly a vzdá se „předem připravených kognitivních balíčků“ – na mnoha místech jsme mohli pozorovat, jak se vypravěč či fokalizátor oprošťuje od snahy vše vysvětlovat a poddává se čistému vnímání, pozorování, pocíťování. Subjekt se tak dostává do jiného, změněného stavu vědomí, zaniká a může se znovu zrodit (subjekt ve stavu zániku/zrodu). Pro sledované prózy je charakteristické, že zobrazují subjekt ve větší míře pouze v první fázi, v okamžiku zániku – souvisí to s temným laděním většiny textů. Svět, který subjekt obývá a s ním i on sám, jeho identita, jsou zobrazovány v okamžiku, kdy se ztrácejí, přestávají fungovat, upadají do zapomnění, do nepaměti (výrazně jsou popsány jevy přítomny v románech *Žlutý déšť*, *Celamské království* a *Zlatý kotlík*).

U jednotlivých autorů se ovšem liší způsob, jakým pracují s fenoménem Přírody, chápaným jako prostor za hranicí kultury, jako ono „jiné“, jež je zakoušeno subjektem a dovádí jej k zániku. Julio Llamazares vnímá přírodu zcela v intencích romantismu – nikoli negativně, avšak antagonisticky k člověku. Příroda je tím, co zaplaví centrum v okamžiku vychýlení rovnováhy, ve chvíli, kdy není, kdo by udržoval v chodu mechanismy kultury. V takové chvíli nastává stávání-se-zvířetem, či šířeji osmóza (stávání-se-přírodou) a subjekt přichází o své lidství, o svou identitu.

Podobně pracuje s přírodou i Luis Mateo Díez – venkovské společenství je pro něj definováno hlavně pamětí a příroda zde hraje roli pozadí, které odráží a dokresluje stav lidského společenství.

Nejméně romantický je ve vztahu k přírodě José María Merino, zejména, co se románu *Zlatý kotlík* týče. Příroda je zde aktivním spoluhráčem, jenž je ohrožen zánikem stejně, jako lidská kultura.

Až na Merinův *Román Andrése Choze*, který je postmoderní hříčkou s různými literárními žánry a diskurzy, jsou všechny romány tak či onak snahou zachytit – a tím svým způsobem i zachránit – svět tradičního španělského venkova. Autoři kladou důraz na různé aspekty, ovšem vyznění je stejné – ukazují nám, o co jsme byli ochuzeni ztrátou této jedinečné tradice, tohoto jedinečného světa.

7 Použitá literatura

7.1 Primární literatura

DÍEZ, Luis Mateo. *El reino de Celama*. Barcelona: Círculo de lectores, 2003.

LLAMAZARES, Julio. *La luna de lobos*. Madrid: Cátedra, 2009.

LLAMAZARES, Julio. *Lluvia amarilla*. Barcelona: Seix Barral, 2006.

LLAMAZARES, Julio. *Escenas del cine mudo*. Madrid: Alfaguara, 2011. E-kniha.

LLAMAZARES, Julio. *Lágrimas de San Lorenzo*. Madrid: Alfaguara, 2013. E-kniha.

LLAMAZARES, Julio. *Distintas formas de mirar el agua*. Madrid: Alfaguara, 2015. E-kniha.

MERINO, José María. *Novela de Andrés Choza*. Madrid: Ciudad de libros, 2014. E-kniha.

MERINO, José María. *El caldero de oro*. Madrid: Alfaguara, 2010. E-kniha.

MERINO, José María. *El heredero*. Madrid: Punto de lectura, 2004.

7.2 Sekundární literatura

AARNE, Antti – THOMSON, Stith – UThER, Hans-Jörg. *The Types of International folktales: Animal tales, tales of magic, religious tales, and realistic tales, with an introduction*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004.

ABRAM, David. *Kouzlo smyslů. Vnímání a jazyk ve více než lidském světě*. Praha: DharmaGaia, 2013.

AJVAZ, Michal. *Je zjednaný prostor subjektivní?* In: AJVAZ, Michal – HAVEL, M. Ivan – MITÁŠOVÁ, Monika: *Prostor a jeho člověk*. Praha: Vesmír, 2004.

ALONSO, Santos. *Literatura leonesa actual: estudios y antología de 17 escritores*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986.

ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.). *El universo de Julio Llamazares*. Neuchâtel : Centro de Investigación de Narrativa Española, 1998.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. „La prosa de Julio Llamazares.“ In: SEVILLA, F. – ALVAR, C. (eds.). *Actas de XIII Congreso de la Asociación internacional de hispanistas. Madrid, julio 1988*. Madrid: Castalia, 2000, Sv. II, 476–485.

ANDRES-SUÁREZ, Irene – CASAS, Ana – d' ORS, Inés. *José María Merino*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española, 2001.

ANTALÍK, Dalibor – STARÝ, Jiří – VÍTEK, Tomáš (eds.). *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2011.

AUBER, Paul. *La novela en España (siglos XIX-XX): coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2001.

AZANCOT, Leopoldo, „La necesidad de narrar.“ *Rozhovor. Nuevo Índice* 12 (1), 1983.

BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Praha: Malvern, 2010.

BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta, 1997.

BAZAN RODRIGUEZ, Oscar. *El espacio mítico en la novela castellano-leonesa contemporánea: La lluvia amarilla de Julio Llamazares, El reino de Celama de Luis Mateo Díez y La soñadora de Gustavo Martín Garzo*. Cincinnati, 2010. Dizertační práce. University of Cincinnati, Arts and Sciences: Romance Languages and Literatures Dostupná z https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:ucin1281991465 Citováno 2–8–2016.

BENET, Juan. *Volverás a Región*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

BRIZUELA, Manbel. „Las fabulaciones de nuestra realidad. Apuntes para una poética del grupo leonés de J. P. Aparicio, L. M. Díez y J. M. Merino“. *Olivar*. 4 (4), 2003, 1–9.

CANDAU, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.

CASTRO DÍEZ, Asunción – HERNÁNDEZ, Domingo Luis (eds.). *Luis Mateo Díez: Los laberintos de la memoria*. Santa Cruz de Tenerife: La página ediciones, 2003.

CATALÁ I DOMENECH, Josep María. „La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporánea“. *Anàlisi*, 2000, 24, 55–69.

CORTÁZAR, Julio. *Konec bry*. Brno: Julius Zirkus, 2002.

CRUZ, Juan. „Julio Llamazares: Las novelas son vidas que no vivimos y que pudimos vivir.“ *El País*, 16. 4. 2013.

CUADRAT, Esher. „José María Merino: la literatura como doble“. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene – CASAS, Ana – d' ORS, Inés. *José María Merino*. Neuchâtel: Centro de Investigación de Narrativa Española, 2001.

DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix. *Tisíc plošín*. Praha: Herrmann & synové, 2010.

DELGADO BATISTA, Yolanda. „Julio Llamazares: Mi visión de la realidad es poética.“ *Espéculo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 12, 1998. Dostupné z <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero12/llamazar.html> Citováno 26–5–2015.

DÍEZ, Luis Mateo. *El reino de Celama*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.

DÍEZ, Luis Mateo. *La mano del sueño (Algunas consideraciones sobre el arte narrativo, la imaginación y la memoria)*, *Discurso de ingreso a la Real Academia Española leído el día 20 de mayo de 2001*. Madrid: RAE, 2001a.

- DÍEZ, Luis Mateo. „La novela de ahora es cuestión de arrojo, de inteligencia, de ganas de contar y de imaginación.“ Entrevista de Santiago Velázquez. *Espéculo*. 7 (19), 2001b.
Dostupné z <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/lmateod.html>
Citováno 12-5-2014.
- ELIADE, Mircea. *Mytus o věčném návratu (archetypy a opakování)*. Praha: OIKOYMENH, 1993.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha: OIKOYMENH, 2006.
- FOSTER, Cheryl. „The Narrative and the Ambient in Environmental Aesthetics“. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 56 (2), 1998, 127–137.
- GARCÍA RUIZ, Victor – HERZBERGER, Daniel (eds.). *Novela e identidad nacional durante la época franquista*. Pamplona: University of Navarra – RILCE, 1999.
- GLANC, Tomáš (ed.). *Exotika. Výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host, 2003.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos. „El tríptico de Celama.“ *La Página*, 49, 2002, 3–42.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos. „Relatos de tradición oral. Ensayo de una clasificación genérica“. *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*. 5–6, 1994–1995, 107–128.
- GOODY, Jack. *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.
- GOÑI, Javier. „Luis Mateo Díez: el humor, un espejo en el camino“. *Ínsula*, 42 (485–486), 1987, 18–19.
- GUILLÉN, Claudio. *Paisaje y Literatura, o los fantasmas de la otredad*. In: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21–26 de agosto de 1989. Vol. 1, 1992, 77–102.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: OIKOYMENH, 2002.

HERZBERGER, David K. *La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Dostupné z http://www.cervantesvirtual.com/portales/miguel_delibes/obra-visor-din/la-aparicion-de-juan-benet-una-nueva-alternativa-para-la-novela-espanola/html/023c209a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_0_ Citováno 3–6–2013.

HOLLOWAY, Vance R. „La circunscripción del sujeto. Metaficción, mito e identidad en la narrativa de José María Merino. *Anales de Literatura Española Contemporánea*. 21(1–2), 1996, 85–91.

HOLLOWAY, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias en la novela española (1967–1995)*. Madrid: Editorial Fundamentos 1999.

IZQUIERDO, Jose María. „Aspectos plurifónicos de un monólogo en La lluvia amarilla de Julio Llamazares“. *Explicación de textos literarios* 23 (2), 1994, 1–12.

JAVIER GARCÍA, Carlos. *La invención del grupo leonés. Estudio y entrevistas*. Madrid: Júcar, 1995.

KENNA, Caridad Ravenet. *Memoria y tiempo en la narrativa de Julio Llamazares*. Disertační práce. Stanford: Stanford University, 1997.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praha: Argo, 2007.

LEE, Chen Chan. *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.

LIIKANEN, Elina. *LA LLUVIA AMARILLA de Julio Llamazares: ¿un monólogo autónomo?* Helsinki, 2003. Dizertační práce. Dostupná z <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19333/lalluvia.pdf?sequence=2> Citováno 2–3–2014.

LLAMAZARES, Julio. „Un lugar en la ficción.“ *El País*, 11. 2. 2015 Dostupné on-line: http://elpais.com/elpais/2015/02/10/eps/1423570330_873988.html Citováno 17–4–2014.

LÓPEZ-BREA ESPIAU, María Paz. „Julio Llamazares, o el arte del diálogo oculto“. *Tierras de León*. 77, 1989, 140–151.

LÓPEZ, Marta. „Dándole voz a la naturaleza en La lluvia amarilla.“ *Ixquic: revista hispánica internacional de análisis y creación*, 2 (2000), 113–23.

LOTMAN, Jurij Michailovič. *Kultura a exploze*. Brno: Host, 2013.

LOTMAN, Jurij Michailovič. *Text a kultura*. Bratislava: Archa, 1994.

LOTMAN, Jurij Michailovič. *Universum umyslu*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2008.

LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem. Postmoderní situace*. Filosofía: Praha, 1993.

MARGENOT, John B., III. „Imaginería demoníaca en Luna de lobos y La lluvia amarilla.“ *Hispanic Journal* 22 (2), 2001, 495–509.

MELETINSKIJ, Jeleazar Moisejevič. *Poetika mýtu*. Praha: Odeon, 1989.

MERINO, José María. *Cuentos del reino secreto*. Madrid: Alfaguara, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Svět vnímání*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

MIÑAMBRES, Nicolás. „La narrativa de J. Llamazares“. *Ínsula*, 572–573 (1), 1994, 22–38.

MUÑOZ, Miguel Ángel. Muñoz. „Julio Llamazares: Toda novela encierra un viaje. Entrevista“. Dostupné z <http://www.elcoloquiodelosperros.net>. Citováno 1–6–2011..

NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: Cahiers du CEFRES. 10, Antologie francouzských společenských věd: Město (ed. Françoise Mayer, Alban Bensa, Václav Hubinger). Dostupné z http://www.cefres.cz/IMG/pdf/nora_1996_mezi_pameti_historii.pdf. Citováno 17–1–2014.

OELSCHLAEGER, Max. *The Idea of Wilderness: From Prehistory to the Age of Ecology*. New Haven – London: Yale University Press, 1991.

ONG, Wallter J. *Technologizace slova*. Praha: Karolinum, 2006.

ORSINI-SAILLET, Catherine. „En torno a una poética de la frontera : Luna de lobos de Julio Llamazares.“ In: ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.). *El universo de Julio Llamazares*. Neuchâtel : Centro de Investigación de Narrativa Española, 1998, 125–139.

PARRY, Milman. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. London: Oxford University Press, 1971.

PROPP, Vladimir. *Morfologie pohádky*. Jinočany: H & H, 1999.

RICOEUR, Paul. *Čas a vyprávění I*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo. Llano v plamenech*. Praha: Odeon, 1983.

RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.

SCHOLES, Robert – KELLOGG, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.

SOBEJANO, Gonzalo. „La novela ensimismada.“ *España Contemporánea*, 1 (1), 1988, 9–26.

SOBEJANO, Gonzalo. „Novela y metanovela en España.“ *Ínsula* (512-513), 1989, 4–6.

SPARSHOTT, Francis. „Figuring the Ground: Notes on Some Theoretical Problems of the Aesthetic Environment“. *The Journal of Aesthetic Education*. 6 (3), 1972, 11–23.

STIBRAL, Karel – DADEJÍK, Ondřej – PEPRNÍK, Michal (eds.). *Kauza les. Environment jako estetický problém*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2010.

TODOROV, Czvetan. *Dobytí Ameriky: problém drubého*. Praha: Mladá fronta, 1996.

TOMÁS-VALIENTE, Miguel. „Introducción“. In: LLAMAZARES, Julio. *Luna de lobos*. Madrid: Cátedra 2009.

VARGAS LLOSA, Mario. *Vypravěč*. Praha: Mladá Fronta, 2003.

VERES, Luis. „Intertextualidad narrativa en los cuentos de Julio Llamazares.“ *Especulo*, 19 (1) 2001-2002. Dostupné z <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero19/llamazar.html> Citováno 19–11–2012.

VÍTEK, Tomáš – STARÝ, Jiří (eds.). *Řád a chaos v archaických kulturách*. Praha: Herrmann & synové, 2010.

ZAMBORAIN, Laura. „Llamazares regresa a Ainielle.“ Web. Dostupné z http://www.heraldo.es/noticias/cultura/llamazares_regresa_ainielle.html Citováno 10–11–2012.

8 Anotation

This work is focused on the the image of Spanish rural world in contemporary Spanish literature. We set out from four different types of methodology: semiotic theory, fenomenology, and David Abram's anthropological approach to the rural world. In the second part of the work we analyze texts of three kindred authors: Julio Llamazares, Luis Mateo Díez and José María Merino. We try to analyze the way they treat subjects such as orality and collective and individual memory.

Počet znaků

394633

Počet normostran

219