



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Magický realismus v literatuře – typologie
a interpretace
(Márquez, Allende, Bulgakov)

Vypracovala: Gabriela Macková
Vedoucí práce: doc. PhDr. Daniel Bína, Ph.D.

České Budějovice 2014

Prohlášení

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejich internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

_____ v Českých Budějovicích

Podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce doc. PhDr. Danielu Bínovi, Ph.D. za vstřícné jednání, cenné a konstruktivní rady vedoucí k finální podobě této práce.

Děkuji rodičům, Ondrovi, Filipovi, Lence a panu Černošnédému.

Abstrakt

Bakalářská práce si klade za cíl porovnání vybraných děl významných světových autorů; Gabriela Garcíi Márqueze, Isabel Allende, Čingize Torekuloviče Ajtmatova, Michaila Afanasjeviče Bulgakova, Jorge Luise Borgese a Aleja Carpentiera, a následné objasnění toho, zda lze tato díla řadit k „magickému realismu“, či nikoli. V teoretické části je věnována pozornost postmoderní literatuře, přičemž jsou zde nastíněny její znaky. Dále se teoretická část zabývá pojmem „magický realismus“, objasněním jeho definice a stanovením rysů pro něj typických. V části výkladové jsou představena díla zmíněných autorů, na která jsou aplikovány poznatky z části teoretické. Metodou analýzy jsou tyto literární počiny zkoumány v souvislosti s výskytem znaků „magického realismu“, a následnou komparací těchto děl jsou identifikovány odlišnosti, které byly nalezeny. Důraz je kladen na stanovené znaky „magického realismu“, a na to, zda jsou díla opravdu „magicko-realistická“.

Abstract

The main goal of this bachelor's thesis is to compare selected works of important world-renowned authors - Gabriel García Márquez, Isabel Allende, Chingiz Torekulovich Aitmatov, Mikhail Afanasyevich Bulgakov, Jorge Luise Borges and Alejo Carpentier - and to clarify whether these books can be classified as magical realism or not. The theoretical focuses on postmodern literature and outlines its main features. It also deals with the term “magical realism”, its definition and determination of its main features. In the explanatory part, works of the previously mentioned authors are presented and findings of the theoretical part are applied to them. Using the method of analysis, the literary pieces are examined for the presence of the features of “magical realism and by their comparison, differences are identified. Emphasis is put on the determined features of “magical realism” and on the verification of the “magically-realistic” character of the works.

Klíčová slova

postmodernismus – magický realismus – znaky magického realismu – komparace –
analýza – Latinská Amerika

Key words

postmodernism – magical realism – features of magical realism – comparison – analysis
– Latin America

Obsah

Úvod.....	8
Teoretická část – typologie magického realismu	10
1 Doba postmoderní	10
1.1 <i>Postmodernismus jako literární tendence</i>	12
2 Magický realismus	17
2.1 <i>Ztraceni na cestě mezi magickým a zázračným</i>	19
2.2 <i>Stanovení znaků magického realismu</i>	22
2.2.1 Samozřejmé versus podivuhodné.....	22
2.2.2 Prostorčas a pohyb mnoha směry.....	23
Interpretační část.....	25
3 Gabriel García Márquez.....	26
3.1 <i>Sto roků samoty</i>	26
3.2 <i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	26
3.3 <i>„Časohraní“</i>	28
3.4 <i>Shrnutí</i>	31
4 Isabel Allende	33
4.1 <i>Dům duchů</i>	33
4.2 <i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	33
4.3 <i>Čas v Domě duchů</i>	35
4.4 <i>Shrnutí</i>	36
5 Čingiz Torkulovič Ajtmatov	39
5.1 <i>Popraviště</i>	39
5.2 <i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	39
5.3 <i>Čas v Popravišti</i>	40
5.4 <i>Shrnutí</i>	41
6 Michail Bulgakov.....	43
6.1 <i>Mistr a Markétka</i>	43
6.2 <i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	43
6.3 <i>Hra s časem</i>	45
6.4 <i>Shrnutí</i>	46
7 Jorge Luis Borges.....	48
7.1 <i>Artefakty</i>	48
7.2 <i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	48
7.3 <i>„Časohraní“</i>	48

7.4	<i>Shrnutí</i>	50
8	Alejo Carpentier	51
8.1	<i>Válka s časem</i>	51
8.2	<i>Jevy přirozené a nadpřirozené</i>	51
8.3	<i>Hra s časem</i>	52
8.4	<i>Shrnutí</i>	53
9	Komparace	54
	Závěr	59
	Zdroje	60
	Seznam obrázků, grafů, tabulek a schémat	62

Úvod

„Naše náboženství, mravní nauky i filosofie jsou projevy upadání člověka.

Hnutí proti tomu: umění.“¹

Předmětem této bakalářské práce je typologie „magického realismu“, jehož nejasná definice znesnadňuje přiřazení mnoha děl k patřičnému směru. Otázka „magického realismu“ není novou záležitostí, o to více je překvapivé, že ještě nebyla zcela vyjasněna. Jedním z cílů práce je stanovení znaků „magického realismu“. Dalším cílem je zjistit prostřednictvím analýzy a následné komparace konkrétních významných literárních počinů, nakolik se dají považovat za „magicko-realistické“.

Faktory, jež mne přiměly k výběru tohoto tématu, byly subjektivní. Za nejdůležitější okolnost volby považuji hlubší zájem o „magicko-realistická“ díla, především o díla G. G. Márqueze a Michaila Bulgakova. Dalším aspektem bylo prohloubení znalostí o tomto literárním směru a ujasnění jeho definice, jež není zcela jednoznačná. Posledním důvodem bylo ověření, zda je zařazení vybraných děl k tomuto směru správné, protože jsem o tom dříve v některých případech pochybovala (například *Popraviště* Č. T. Ajtmatova, nebo díla J. L. Borgese).

Psaní této práce se neobešlo bez problémů, které doprovázely především vyhledávání zdrojů, z nichž vychází teoretická část. Některé knihy byly dostupné pouze v cizím jazyce, nebo nebyly vůbec dostupné na území České republiky, a to ani na internetu. Tyto problémy se týkaly hlavně publikací věnovaných „magickému realismu“. Některé knihy byly opatřeny pomocí meziknihovni výpůjčky.

Bakalářská práce je rozdělena do dvou částí – části teoretické a praktické (výkladové).

Pozornost je v první části práce zaměřena na život v postmoderní společnosti a její odraz v literárních tendencích. Je zde uveden souhrn znaků postmoderní literatury, proměny oproti literatuře modernistické a problém otevřenosti literárních počinů ve vztahu ke čtenáři. Následují kapitoly, které jsou věnovány „magickému realismu“. V rámci těchto kapitol jsou předložena vysvětlení samotných tvůrců děl a také mnoha literárních vědců a teoretiků. V teoretické části této práce jsou stanoveny znaky „magického realismu“, ze kterých vychází praktická část.

¹ Nietzsche 1995, s. 67

Výkladová část je rozdělena do šesti kapitol, z nichž každá je věnována konkrétnímu dílu určitého autora. V první kapitole je rozbor díla *Sto roků samoty* G. G. Márqueze, které je následně srovnáváno s dílem *Dům duchů* chilské spisovatelky Isabel Allende. Důvod komparace těchto dvou děl je ten, že vznikla na stejném kontinentu, a obě využívají takzvanou „márquezovskou ságu rodu“. Další dvě kapitoly se věnují románům *Popraviště* kyrgyzského autora Č. T. Ajtmatova a *Mistr a Markétka* ruského spisovatele M. Bulgakova. Díla jsou opět porovnávána mezi sebou, tentokrát z důvodu ztvárnění podobného námětu vložených částí o Pilátu Pontském a Ježíši Kristu. Následující kapitoly jsou věnovány povídkovým souborům *Artefakty* J. L. Borgese a *Válka s časem* A. Carpentiera. Tato díla jsou mezi sebou porovnávána z důvodu jejich povídkového rázu. V celé výkladové části je kladen důraz na výskyt jednotlivých znaků „magického realismu“, jak byly stanoveny v teoretické části práce. Tyto znaky jsou vyhledávány prostřednictvím analýzy vybraných děl. Z té pak vyplývá příslušnost jednotlivých titulů k „magickému realismu“ nebo naopak jejich chybné zařazení k tomuto směru. Komparativní metodou, které je věnována kapitola 9 Komparace, jsou stanoveny odlišnosti „magického realismu“ zmíněných děl. Pro lepší představu o výskytu „magicko-realistických“ pasáží v jednotlivých dílech, jsou v této kapitole uvedeny dva grafy, jejichž metodika je blíže popsána v úvodu k interpretační části práce.

Teoretická část – typologie magického realismu

Cílem této části je vymezení literatury postmodernismu a nastínění jejích znaků. Posléze je představen pojem „magický realismus“ jak jej chápou samotní tvůrci děl a jak je chápán literárními vědci. Dále jsou zde stanoveny znaky „magického realismu“ a následuje pokus o jeho zjednodušenou definici.

1 Doba postmoderní

Postmodernismus je myšlenkový směr aplikovaný v mnoha odvětvích, jakými jsou například literatura, malířství a architektura. Pokouší se oprostit společnost od omylů, které ji obklopují po celá staletí. Na svět je nyní nahlíženo jako na něco mnohovrstevnatého a subjektivního. Jako na něco, co nelze postihnout v jedné obecně platné pravdě. Svět je dnes percipován jako text²: „svět je text, vesmír je text, lidské tělo je text, bolest je text, válka je text, hladomor je text, život je text, smrt je text., Bůh je text, zkratka všechno je text – i nic je text.“³

Životem v postmoderní společnosti se zabývá mnoho sociologů⁴, kteří se snaží přispět k pochopení mechanismů vývoje lidského společenství. Často však dochází ke znepokojivým závěrům a prognózám týkajícím se budoucnosti. Dnešní doba je zrychlená, odcizená, odosobněná, velmi zaměřená na individualitu jednotlivce. Rozpadají se dřívější tradice a přesvědčení, tradiční rodina a domácnost, mění se nazírání na muže a ženu. Lidé nemají téměř žádné jistoty a mají strach z budoucnosti.

Proměnu ale nezaznamenal pouze lidský život; také umění prošlo ve dvacátém století velkou transformací. Umělci se dlouho potýkali s otázkou, zda vůbec v umění pokračovat po tom, co přinesl holocaust a jestli pokračovat, pak jakým směrem. Tibor Žilka ve své knize *Text a posttext* uvádí periodizaci důležitých momentů postmodernismu a postmoderního umění.

„Začiatky a rozvinutie postmodernizmu (postmoderny) v spoločnosti a umení súvisia s týmito rokmi a udalosťami:

1910: začiatok Španielsko-amerického „postmodernismo“ jako kritiky „modernismo“ (modernizmu),

² Karpatský 2008, s. 373

³ Hilský 1943, IN Karpatský 2008

⁴ Například: Ulrich Beck – Riziková společnost, Zygmunt Bauman – Tekutá modernita, Daniel Bell – Postindustriální společnost a další

1930: v tomto desaťročí vychádza Beckettov *Watt* a Joyceov román *Finnegansovo prebúdranie*,

1939-1941: dochádza k historizácii modernizmu v zmysle „modeznizmus je za nami v minulosti“ (R. Bradbury),

1945: začiatok „postmodernej“ technológie a spoločnosti (A. Etzioni), Joseph Hudnut publikuje text s názvom *Postmoderný dom*,

1952: J. Cage vystupuje so svojím performativným umením v *Black Mountain College*,

1960: začiatok šesťdesiatych rokov – moderné umenie sa stáva akademickým (Jameson 1983),

1960: podľa teoretikov (Leslie Fiedler, Ihab Hassan) sa pop stáva výzvou modernému elitárstvu,

1963: zavraždenie J. F. Kennedyho – koniec optimizmu a naivity (L. McCafery),

1965: črtajú sa nové, charakteristické znaky postmodernistickej prózy, hlavne v dielach Pynchona, Barthelmeho a Bartha,

1968: študentské hnutia a ich neúspech – z neúspechu avantgardy vzniklo postavantgardné umenie

1968: kozmická loď *Apollo 8* s trojčlennou posádkou na palube obletela na Vianoce Mesiac a vrátila sa na Zem; o pol roka na to – 27. 1. 1969 – Neil Armstrong jako prvý človek v dejinách vstúpil na Mesiac,

1968: invázia spojeneckých vojsk do Československa – definitívne vytriezvenie zo zámerov totalitného systému a z ideí socializmu, založených na kolektívizme,

1968: diela Rauschenberga; kráľ pop-artu, Andy Warhol, je smrteľne zranený pro atentáte, spáchanom feministkou Valery Solanasovou v jeho „továrni na obrazy“ – stalo sa to deň po atentáte na Roberta Kennedyho; zavraždenie Martina Luthera Kinga,

1977: Charles Jencks v prvom vydání svojej knihy „Jazyk postmodernej architektúry“ pokladá architektúru začínajúcu r. 1970 za postmodernú. ⁵

⁵ Žilka 1995, s. 9-37

„Magický realismus“ vznikl v druhé polovině dvacátého století, tedy v období, kdy již existoval postmodernismus. Pro účely této bakalářské práce je tedy třeba blíže pochopit postmoderní literaturu, jíž bude věnována následující podkapitola.

1.1 Postmodernismus jako literární tendence

V literatuře doby postmoderní se čtenáři stávají svědky proměny literárních žánrů a druhů. Tato proměna je podmíněna rozvolněnou strukturou textů, která dává prostor pro vznik nových žánrových forem, případně i zánik těch tradičních. Literární druhy pohlcují prvky žánrů jiných, přičemž je přizpůsobují své struktuře. Z tohoto důvodu již téměř není možné objevit nějaký literární žánr v jeho čisté podobě. Zánik této ucelenosti druhů a žánrů připravil prostor pro vznik zcela jedinečných a osobitých děl.⁶

Zmiňujeme-li jedinečná a osobitá díla, je třeba určit, co vůbec literární dílo je. Definice je v kontextu literatury dvacátého století značně komplikovaná. Literární dílo je takové dílo, které je slovesné povahy. Existují ale taková literární díla, která jsou tvořena znaky, nebo také předměty – například básně-obrazy a básně-objekty u A. Bretona, nebo J. Koláře. Dále lze říci, že literární dílo má nějaký minimální rozsah, což se ovšem dá opět zpochybnit, jelikož existují i básně o jednom slově. Literární dílo by mělo být ohraničeno od ne-literární skutečnosti, mělo by být komponované a také by mělo být nositelem estetické funkce. Co se týče oddělení od ne-literární reality, je to s díly ve dvacátém století obtížné, jelikož jsou značně rozplývavá. Ve dvacátém století se vymezují dvě krajní koncepce díla. První reaguje na onu rozplývavost například ve filosofických, psychologických a metafyzických kontextech, zdůrazňuje uzavřenost a autonomnost díla jako konstrukce. Druhá koncepce dílo otevírá a jediný význam díla je ten, který do něj vkládá každá epocha nebo každý čtenář. Tyto dvě koncepce se později sbližují.⁷

Postmoderní literatura samozřejmě reflektuje myšlenky postmodernismu, proto se v ní často objevuje poupravená realita a literární text nebývá jen odrazem skutečnosti, není možné ho pochopit, analyzovat a eventuálně interpretovat pouze s ohledem na realitu takovou, jakou ji známe, ale pro dekodování je důležitá takzvaná kolektivní paměť, tradice a osobitost.⁸

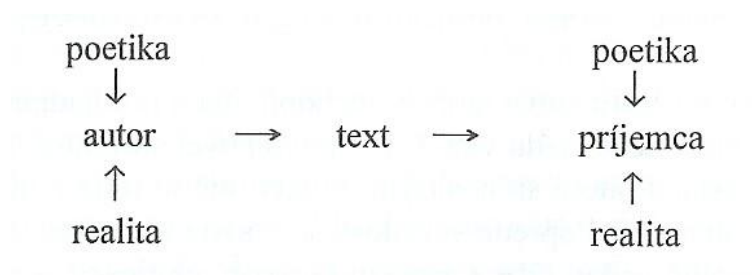
⁶ Žilka 1995, s. 9-37

⁷ Hodrová 2001, s. 26-33

⁸ Žilka 1995, s. 9-37

S problematikou komunikačního působení souvisí takzvaný zkušenostní komplex autora, který v sobě skrývá vše, co je obsaženo v autorově mysli. Spisovatelé při psaní děl pouze nepopisují skutečnost, nevycházejí jen z ní. To, jakým stylem píše, je ovlivněno mimo jiné jejich vlastní poetikou, jistou tradicí, konvencemi. Realitou v této problematice rozumíme společenský kontext, ve kterém se umělec nachází, přičemž pro zobrazení svých zážitků, poznatků a zkušeností využívá své vlastní poetiky. Stejně tak, jak autor své dílo píše, recipient dílo přijímá, čte, dekoduje dle svých očekávání a případného literárního vzdělání, nebo přinejmenším poznatků z literární oblasti – toto je načrtnuto ve Schématu 1: Komunikační proces.⁹

Schéma 1: Komunikační proces



Zdroj: Štruktúra naratívneho textu. ŽILKA, Tibor. *Text a posttext: cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Vyd. 1. Nitra: Vysoká škola pedagogická, 1995, s. 13. ISBN 80-88738-58-X.

Žilka dále zmiňuje, že „*pokiaľ realita determinuje obsah aj tému diela, ba aj jeho zacielenie, poetika ponúka isté pravidlá na sformovanie a vyjadrenie témy, obsahu. Preferencia poetických prostriedkov dáva literatúre vlastnosti hry, jednostranná zameranosť na realitu literárny text depoetizuje, jej výsledkom je priamočarejší odraz životných situácií, stavov či príbehov. Analógia s hrou zabezpečuje literatúre zábavnosť, analógia so životom závažnosť.*“¹⁰

Literární hra může být dvojí: explicitní a implicitní. Explicitní hrou mohou být například projevy dadaismu nebo také zvláštní postupy při psaní děl. Hra implicitní pak znamená jistou kreativitu, kdy autor vytváří různé fiktivní světy. Literární hra je prostředkem, který působí na otevřenost literárního díla.¹¹

⁹ Žilka 1995, s. 9-37

¹⁰ *Ibid.*, s. 13

¹¹ Hodrová 2001, s. 67

Postmoderní literatura se otevírá všem typům čtenářů. Je to umožněno tím, že díla z tohoto období obsahují několik časových či vypravěčských rovin a čtenář může na tyto roviny nazírat různě. Text, který může na první pohled působit jednoduše až triviálně, je ve skutečnosti velice obtížné dekodovat. K dekodování díla nám často napomáhají jeho roviny, kterých je většinou několik, a které se neustále prolínají. Příjemci postmoderního textu je tímto umožněno ho chápat na rozdílných úrovních, jelikož dnes obsahuje prvky jak populární (detektivní zápletky a jiné), tak zmínky historické, přičemž žánr je opět směsicí prvků žánrů různých. Z toho vyvstává, že literární dílo vystoupilo ze své uzavřenosti a díky tomu je nám umožněno text interpretovat a přijímat rozličně. Postmodernismus, na rozdíl od modernismu, zjemňuje hranice mezi nízkým a vysokým uměním.¹²

Přítomnost několika rovin v jednom literárním díle umožňuje také více úhlů pohledu, více perspektiv. Žádná z nich není podřazena či nadřazena jiné, všechny jsou postaveny naroveň. Texty literatury postmoderní využívají určité postupy, a to především tyto dva:

- 1) *„preskupovanie a prelínanie žánrov, resp. využívanie neliterárnych žánrov (denník, list, pamäť, kuchařský recept apod.) a ich plnoprávne uplatnenie buď ako časti textu alebo na ploche celého textu (prikladom tu môže byť cyklus Slovenský Casanova od Pavla Vilikovského);*
- 2) *využitie takzvanej „palimpsestovej techniky“ spočívajúcej v nadväzovaní textu na iné texty a voľnom narábaní s citáciami a kvázicitáciami (predstieranými „falošnými“ citáciami).¹³*

Úkolem postmoderního umění není ukazovat přehnané novátorství, či originalitu. Důležité aspekty v těchto dílech jsou humor, nadsázka, ironie, iracionalita, útek k přírodě ze zkažené civilizace, a jde o názorovou různost, toleranci, solidaritu. *„Kým kultúra v období modernizmu šírila okolo seba auru jedinečnosti a neopakovateľnosti, odstupu od všedného a každodenného života, je postmoderná kultúra preklenutím propasti medzi vysokou a masovou kultúrou a zároveň rezignovala aj na auru jedinečnosti a neopakovateľnosti diela či tvorcu.“¹⁴* Je třeba podotknout, že úkolem postmoderních děl není pouze popření moderny, spíše jde o přirozený vývoj, pokračování umění, které nenuceně prochází změnami.

¹² Žilka 1995, s. 9-37

¹³ *Ibid.*, s. 27

¹⁴ *Ibid.*, s. 23

Žilka dále předkládá přehledný seznam znaků postmodernismu a modernismu, na kterých si lze velmi dobře všimnout oné proměny:

MODERNIZMUS

1. „megaštruktúra (Joyce, Proust)
2. *mestská civilizácia zločinov, vražd, násilí, Hirošima, gulagy*
3. *apolónske (ideálne)*
4. *vzbura, vzdor, odmietanie*
5. *duchovná špekulatívnosť, tvorivá obraznosť*
6. *mužské v semiotickom zmysle ako aktívne (povodné, nové, moment tvorivého vkladu, etické, angažované)*
7. *určitá alternatívna ideológia epochy, protikladná násiliu; splývanie a kombinácia poetických, naratívnych a rétorických postupov*
8. *koláž a montáž textu*

POSTMODERNIZMUS

1. *pluralizmus – autarkia (sebestačnosť) jednotlivých fragmentov*
2. *ekologická ochrana, útek do prírody*
3. *dionýzovské (existenčné)*
4. *pátranie po integrácii*
5. *zjednodušenie, šikovní improvizácia, redukovanie a ochudobnenie formy, extravagancia*
6. *ženské v semiotickom zmysle ako pasívne (nepovodné, staré, moment prevzatia, ostentatívnosť), hľadanie alternatívnej skutočnosti mimo reálneho a institucionalizovaného sveta: buddhizmus, zen, hinduizmus, metafyzika, narkotiká, mysticizmus, magické rituály, meditácie a okultizmus sa stávajú súčasťou obsahových zložiek textu*
7. *odcudzenosť jazyka, rozvetvovanie a obohacovanie štýlových možností*
8. *palimpsest (v povodnom význame je to pergamenový rukopis viackrát popísaný po zmytí staršieho textu)¹⁵*

¹⁵ Žilka 1995, s. 33-34

V této kapitole bylo zjištěno, co je v době postmoderní považováno za literární dílo. To bylo také definováno jako dílo slovesné povahy (přičemž je třeba připustit, že některá díla pracují se znaky a obrazy), které je určeno minimálním rozsahem (báseň může být i jednoslovná), ohraničeno od ne-literární reality (v dnešní době je však velmi rozplývavé), dále je komponované a zároveň je nositelem estetické funkce.

Kapitola se dále zabývala otevřeností díla, které je v této době přístupno širokému spektru čtenářů, protože většinou obsahuje tolik rovin, že si z nich čtenář může vybrat například jen ty, které dokáže bez problémů dekodovat.

2 Magický realismus

„Termín magický realismus použil poprvé německý kritik výtvarného umění Franz Roh v knize Postexpresionismus. Magický realismus. Problémy nejnovějšího evropského malířství (Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei).“¹⁶

Samotný pojem „magický realismus“ připomíná spíše oxymóron. Vystává otázka, zda je vůbec možné považovat realismus za magický, pokud vezmeme v úvahu, že označení pochází z latinského „realis“ (tedy skutečný, věcný), magický? Jak ve své knize uvádí Václav Černý: *„Název realismus pochází od samých tvůrců a představitelů tohoto hnutí, kteří jím chtěli už v jménu samém označit základní snahy, jimž nová jejich inspirace reagovala na romantismus: věrnost objektivní skutečnosti, nepředsudečné, iluzemi nezastřené a falešným idealismem nezmatené, pozitivní poznání lidské povahy a jejich reálných vztahů k lidské společnosti.“¹⁷*

Jako problém se může jevit skutečnost, že hranice „magického realismu“ jsou stejně rozostřené jako označení samo. K ujasnění chaosu kolem termínu „magický realismus“ nepřispívají ani ti autoři, kteří bývají k tomuto směru přiřazováni, ježto „magický realismus“ vnímají naprosto odlišně. Dalo by se říci, že ohledně této problematiky nenajdeme dva shodující se názory. Ke znejasnění definice přispívá také hojně nadužívání termínu i pro knihy velmi nesourodé, u kterých snaha o odvození definice naráží na nedostatek shodných rysů. Tato kapitola se pokusí utřídit myšlenky literárních vědců i samotných autorů a předložit jakési shrnutí postihující tento typ literatury.

Diskuse, co vlastně znamená pojem „magický realismus“, probíhají již od počátků dvacátého století, a je nutno sdělit, že ani v dnešní době tento pojem není přesně definován. V „magicko-realistické“ próze má výsadní místo prostředí hispanoamerické, a to především z jednoho důvodu; na žádném jiném kontinentu nelze nalézt čistější formu koexistence magie a racionalismu v tak dokonalé symbióze. Zároveň se zde vedle sebe vyskytuje „autenticky americké“ s „neautenticky evropským“.¹⁸

Pro Miguela Ángela Asturiase, Octavia Paze a Julia Cortázara je magické čímsi univerzálním. Miguel Ángel Asturias pod pojmem „magický realismus“ rozumí *„proces mytizace přírody, který je možno sledovat v magické koncepci světa amerických*

¹⁶ Lukavská 2003, s. 12

¹⁷ Černý 2009, s. 194

¹⁸ Lukavská 2003, s. 9-23

Indiánů. Asturias soudí, že jeho realismus je magický,¹⁹ „protože odhaluje něco ze snů tak, jak je chápou surrealisté a jak je rovněž pojímají Mayové ve svých sakrálních textech.“²⁰

Octavio Paz říká, že magické je to, co se chová jako živý organismus, „jako celek, ve kterém jsou jednotlivé části propojeny tajemným prouděním²¹ a jehož základní vlastností je věčná proměna.“²²

Pro Julia Cortázara je „magický realismus“ protikladem k racionalistické vizi světa, která směřuje k ovládnutí skutečnosti.²³ Podle Cortázara „schopnost magické vize měl v minulosti primitivní člověk, dnes ji má pouze básník – mág, který se svým magickým viděním světa podílí na jeho neustávající činnosti. Objevit magii skutečnosti a umět ji umělecky zachytit předpokládá odpoutat se od všeho jevového a banálního a ponořit se do hlubin reálna. V magickém vidění světa má být podle Garcíi Márqueze něco z údivu dítěte, které poznává svět.“²⁴ Zvláště u tohoto pojetí se často pozastavuji. Také vnímám skutečnost, že lidé dnes vidí svět naprosto realisticky, bez jakýchkoli zvláštních, chcete-li magických, náznaků.

Jak bylo výše poznamenáno, Asturias, Cortázar a Paz chápou magické jako něco univerzálního. Naproti tomu pro Gabriela Garcíu Márqueze je v magickém cosí výlučně amerického. Je to něco, co je možné jen na hispanoamerickém kontinentu. Márquez často cituje F. W. Up de Graffa, který podnikl vzrušující cestu amazonským krajem, a viděl zde věci naprosto nemyslitelné – „V Comodoru Rivadavia, v nejnižnější části Argentiny, odnesly větry vanoucí od pólu celý cirkus. Příští den rybáři vylovili v sítích mrtvolu lvů a žiraf...“²⁵ Gabriel Garcíu Márquez ve svém pojetí „magického realismu“ spojuje něco z definice Octavia Paze (magické jako organická součást světa) a zčásti z definice Julia Cortázara (magické jako vize světa, k níž dokáže přistoupit pouze člověk se zvláštními schopnostmi – básník mág – anebo člověk, kterému nějaké schopnosti chybí – člověk primitivní).²⁶

Jak ve své knize *Imaginace Hispánské Ameriky* zmiňuje Anna Housková: „v magickém realismu je všednost výslovně prostoupena iracionálními jevy, od předtuch

¹⁹ Lukavská 2003, s. 10

²⁰ Verzasconi 1965, s. 20 IN Lukavská 2003

²¹ Paz 1971, s. 154 IN Lukavská 2003

²² Lukavská 2003, s. 11

²³ Cortázar 1954, s. 124 IN Lukavská 2003

²⁴ Lukavská 2003, s. 11

²⁵ Márquez 1982, s. 49 IN Lukavská 2003

²⁶ Lukavská 2003, s. 9-23

a magických předmětů až po duchy zemřelých a zázračné události.“²⁷, jako například v románu *Dům duchů*, kterému je věnována kapitola 4 Isabel Allende. „V mytické narativní perspektivě jsou fantastické jevy součástí každodennosti – a zároveň všední věci mají fantastické vlastnosti“²⁸ Jako příklad uvádím dílo *Sto roků samoty*, kterému je věnována kapitola 3 Gabriel García Márquez.

2.1 Ztraceni na cestě mezi magickým a zázračným

Nejsou to však jen tvůrci děl, kteří se nemohou v této věci shodnout, jsou to také literární vědci a teoretici. V této podkapitole se pokusíme shrnout myšlenky některých z těchto literárních teoretiků.

„Á. Flores vysvětluje magický realismus jako reakci, tentokrát na „fotografický“ realismus v evropských literaturách. Jako nejnázornější příklad magického realismu uvádí dílo Franze Kafky, za prvopočátek magického realismu v Latinské Americe považuje knihu Jorge Luise Borgese *Obecné dějiny hanebnosti (Historia universal de la infamia, 1935)*. [...] Magický realismus je ve své podstatě amalgám skutečnosti a fantazie.“²⁹

Proti tomuto pojetí „magického realismu“ se vymezil Luis Leal, který taktéž pojem doplnil o své poznatky. Podle Luise Leala není „magický realismus“ amalgámem skutečnosti a fantazie, ale postojem ke skutečnosti, který spisovatele přivádí k jejímu uchopení a zejména k odhalení tajemství v ní skryté.³⁰ „Dále vymezuje Leal magický realismus negativně: není možné ztotožňovat ani s fantastickou, ani s psychologickou prózou, ani se surrealismem, magický realismus nedeformuje skutečnost, ani nevytváří imaginární světy, jak to dělá science-fiction, magický realismus není hnutí, jako byl třeba modernismus.“³¹ Jak Flores, tak Leal vnímají „magický realismus“ odlišně. Flores ho zaměňuje spíše s fantastickou literaturou, a proto k němu přiřazuje jména jako Kafka a Borges. Luis Leal jako typického zástupce označuje Carpentiera. Luis Leal svou teorií příliš nepřispěl k osvětlení „magického realismu“, spíše naopak ještě více narušil strukturu jeho hranic, a to hlavně kvůli označení Carpentiera za typického „magického realistu“, navzdory skutečnosti, že Carpentier sám svou literaturu pojmenovává jiným termínem.

²⁷ Housková 1998, s. 106

²⁸ Housková 1998, s. 106

²⁹ Lukavská 2003, s. 14

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

Carpentier se o své literatuře vyjadřuje jako o literatuře zázračně reálné, nikoli „magicko-realistické“. Zároveň staví do opozice zázračné reálno a zázračno, které můžeme nalézt v literatuře evropské. Vnímá evropské zázračno jako umělé, kdežto americké zázračno je hodnověrné a skutečné. K tomu, aby se cosi zázračného objevilo, je třeba narušit strukturu skutečnosti, je třeba prozkoumat realitu jinou perspektivou, pod jiným světlem, a najednou objevit něco skrytého. Zároveň je ale velice důležité věřit, že zázračné věci vůbec existují. Jeho pojetí zázračna se tedy zakládá především na víře.³²

Většina badatelů, kteří se snažili „magický realismus“ osvětlit, přijímá formulaci Florese anebo Leala, a velice málo je těch, kteří se o vymezení „magického realismu“ snaží sami. Ti, kteří se pokusí o vlastní definice často „magický realismus“ zaměňují právě se zázračným reálnem, či fantastickou literaturou, a dělají tak stejnou chybu jako Flores nebo Leal.³³

Lukavská se domnívá, že problematika „magického realismu“ představuje tři různé rozpory:

1. *„rozpor mezi vykladači magického realismu (Flores versus Leal)“*
2. *rozpor mezi magickým realismem a „zázračným reálnem“, a*
3. *rozpor mezi vykladači magického realismu a jeho skutečnými tvůrci.*³⁴

Pokud bychom tedy měli shrnout rozpory v pojetí „magického realismu“ mezi Á. Floresem, L. Lealem a A. Carpentierem, dá se říci, že L. Leal a A. Carpentier jsou ve svých názorech jednotní. Á. Flores vnímá „magický realismus“ jako „amalgám skutečnosti a fantazie“, kdežto L. Leal jako „postoj ke skutečnosti“, přičemž u Carpentiera je základem tohoto víra. Flores zaměňuje „magický realismus“ s texty fantastické literatury, Leal ho vnímá spíše jako zobrazovanou skutečnost. Flores chápe hispanoamerický „magický realismus“ jako derivovaný z evropského, proti čemuž se staví Leal i Carpentier, kteří povyšují hispanoamerickou literaturu nad roveň evropské kvůli své jedinečnosti a opravdovosti.³⁵ Jejich pokračovatelé se také snažili vystihnout postupy, které tato próza využívá. Pro lepší přehlednost je přiložena Tabulka 1: Postupy magicko-realistické prózy:

³² Lukavská 2003, s. 16

³³ *Ibid.*, s. 17

³⁴ *Ibid.*, s. 20

³⁵ *Ibid.*

Tabulka 1: Postupy magicko-realistické prózy

Arturo A. Fox	realistický popis fantastické události, prolínání mýtu s historií
Peter E. Earle	směs reprezentativní mimesis a kontemplativní metamorfózy
Enrique Anderson Imbert	ztvárnění skutečnosti jako vize a představy psychicky defektních postav

Zdroj: LUKAVSKÁ, Eva. "Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez. Vyd. 1. Brno: Host, 2003, 198 s. Studium (Host), s. 20-21. ISBN 80-729-4100-3. Vlastní zpracování.

Juan Barroso uspořádal na základě existujících studií všechny dosavadní pojetí „magického realismu“ a „zázračného reálna“, a představitele těchto koncepcí rozdělil do tří skupin:

1. *„Věří v existenci tajemství skrytého ve skutečnosti, přičemž výraz tajemství lze dosadit mimo jiné neobvyklé psychické procesy či deformující sílu subjektu (Franz Roh, Arturo Uslar Pietri, González Echevarría)*
2. *Kritici, kteří chápou magický realismus jako techniku nebo soubor literárních postupů, které umělci dovolují ztvárnit skutečnost subjektivním způsobem (Ángel Flores, Emil Volek)*
3. *Kritici třetí skupiny zastávají tzv. etnologické pojetí magického realismu: podle něho se magický realismus vyznačuje zobrazením skutečnosti odpovídajícím předvědeckému nazírání na svět amerických Indiánů a černochů a spočívá v propojení racionálních a iracionálních postojů. (Shoduje se s ním M. Á. Asturias, Valbuena Briones)³⁶*

Hranice „magického realismu“ však stále nejsou jasně dané, a někteří autoři používají označení „zázračný realismus“ jako syntézu obou termínů – „magického realismu“ a „zázračného reálna“.

Jisté však je, že se termín „magický realismus“ používá pro experimentující narativní prózu, a to hlavně v hispanoamerickém prostředí, v němž tvoří specifická exotická příroda a různé mýty jedinečný podklad pro románovou fikci. Toto označení je

³⁶ Lukavská 2003, s. 21

však mnohdy používáno pro jiný druh literární fikce, takzvanou fantastickou literaturu, která operuje s pozměněnými světy, nebo se světy, jež lidské společnosti nejsou známy. „Magický realismus“ oproti tomu zobrazuje svět tak, jak jej známe, pouze mu propůjčuje jisté fantastické detaily spojené s nadrozumovými jevy. Pro praktickou část této práce je důležité stanovit rysy „magického realismu“, čemuž se bude věnovat následující podkapitola.

2.2 Stanovení znaků magického realismu

Stanovení znaků „magického realismu“ je podstatné pro pozdější výklad mnou vybraných literárních děl, která mezi sebou budou porovnávána.

Obrysy „magického realismu“ jsou natolik neostré, že se o jejich vykreslení pokouší neustále mnoho literárních vědců, kritiků i samotných autorů literárních děl, což bylo ověřeno výše. Tyto osobnosti je možné nalézt napříč celým světem, ale není třeba sahat daleko.

Český hispanista Emil Volek, profesor hispanoamerické literatury v USA stanovil čtyři prvky, které tvoří „magicko-realistickou“ literaturu.³⁷ Tyto prvky jsou:

1. *„Tradiční a moderní škála sociálních konfliktů (,realismus‘).*
2. *Simulakrum indiánské, černošské a lidové kreolské kultury jako materiál pro magický úhel pohledu (,zázračné reálno‘).*
3. *Totalizující univerzální symbolicko-mytická projekce všednosti.*
4. *Nové experimentální techniky.*³⁸

Jednotlivé body této modality jsou dále rozvedeny vypsáním jednotlivých znaků „magického realismu“ v následujících podkapitolách.

2.2.1 Samozřejmé versus podivuhodné

Znaky „magického realismu“ se dají rozdělit do dvou skupin. První skupinu tvoří znaky, ve kterých jde o jevy v každodenním životě a nazírání na ně neboli druhý bod modality „magického realismu“ podle Emila Volka, tedy symbolicko-mytická projekce všednosti; druhou skupinu potom tvoří specifické vnímání času, které je pro tato díla příznačné, a které částečně vystihuje čtvrtý bod Volkovy modality, a sice: nové experimentální techniky.

³⁷ Housková 1998, s. 104

³⁸ Volek 1990, s. 13-14 IN Housková 1998, s. 104

Do první skupiny znaků „magického realismu“ patří:

1. *Všednost prostoupena iracionálními jevy, od předtuch a magických předmětů až po duchy zemřelých a zázračné události.* Tyto iracionální jevy hrdinové děl vnímají jako samozřejmost, kdežto věci, jež jsou pro nás přirozené, vnímají jako zvláštní.
2. *V myticko-narativní perspektivě jsou fantastické jevy součástí každodennosti a zároveň všední věci mají fantastické vlastnosti.* Tento znak „magicko-realistické“ literatury souvisí s prvním znakem. Jak bylo zmíněno, postavy těchto děl vnímají jako přirozené různé nadrozumové skutečnosti a setkávají se s nimi zcela pravidelně ve své každodennosti.
3. *Na druhé straně má všední život fantastické detaily.*³⁹ Život postav v „magicko-realistických“ dílech je mnohdy takový, jaký ho známe my. Lidé navštěvují zaměstnání, žijí v podstatě obvyklým životem, ale tento život se ukazuje s nevšedními detaily.

Shrnutím lze dojít k názoru, že v „magicko-realistických“ dílech jsme svědky nebývalých jevů, jež ale působí naprosto přirozeně, a románoví hrdinové se nad nimi nijak nepozastavují. Dále v těchto dílech můžeme objevit množství detailů, které nás přesvědčují o tom, že nejsme svědky všedního života, jak ho známe, i když se události, jež jsou popisovány, původně všedními zdají být. Vzhledem k místu vzniku hlavních „magicko-realistických“ děl v nich velmi pravděpodobně bude nalezen i vliv různých mýtů.

2.2.2 Prostorčas a pohyb mnoha směrů

Mezi znaky, které souvisí s časem a nakládáním s ním, se řadí:

1. *Svobodné zacházení s časem, bez respektu k chronologii.* Autoři často využívají retrospekci, vrací se k minulosti, a pak opět do přítomnosti.
2. *Napětí mezi nezvratným časem dějin a návratným mytickým časem.* Toto napětí je v dílech tvořeno narušenou hranicí času, kdy je například možné po smrti dál žít, i když v jiném světě, přičemž se tento život velmi podobá životu pozemskému.
3. *Místo vzpomínání jednotlivce jde o paměť rodu.* Jak ve své knize *Šest procházek literárními lesy* zmiňuje Umberto Eco: „*Toto prolínání individuální a kolektivní*

³⁹ Znaky 1-3: Housková 1998, s. 106

paměti nám prodlužuje život tím, že jej prodlužuje v čase do minulosti, takže nám připadá jako příslib nesmrtelnosti. ⁴⁰

4. *Čas je prostorem, v němž se lze pohybovat všemi směry.*
5. *Historický čas, který se nakonec ukáže jako nezrušitelný. Návrat do mytického času není možný natrvalo.* ⁴¹

Z určených znaků vyplývá, že v dílech „magických realistů“ je čas zvláštní veličinou; dá se v něm cestovat nejen jedním směrem, jak to známe z každodenního života, ale rovněž jím putovat i zpět. Toto specifické plynutí času zajišťují některé neustále se navracející motivy, opakování jmen, charakterů, okamžiků, posmrtný život a další. Romány „magického realismu“ často zobrazují dějiny celého kontinentu, a to na velmi malé ploše (Macondo ve *Sto rocích samoty*, nebo prostředí v knize *Dům duchů* Isabel Allende).

Díky těmto okamžikům jsou hrdinové mnohdy nadáni předtuchami, které jim dávají trpět dříve, než se stane nějaká katastrofa. Jak ale říká poslední, šestý znak, z času se nelze vymanit definitivně. Buď nelze setrvat na místě, na kterém by hrdina chtěl, a je třeba se vrátit do současnosti nebo příběh končí definitivním zánikem. Zvláštní plynutí času nám poskytuje možnost prohlédnout si v různých časových a vypravěčských rovinách různé situace z pohledů více protagonistů. Tento nezvyklý prostoročas však mnohdy působí chaoticky, a proto je třeba věnovat se čtení takovýchto děl se zvláštní pozorností.

⁴⁰ Eco 1997, s. 63 verze pdf.

⁴¹ Znaky 1-5: Housková 1998, s. 109-111

Interpretační část

Pro interpretační část práce byla zvolena významná díla, která bývají často přiřazována k „magickému realismu“. Konkrétně se jedná o díla *Sto roků samoty*, *Dům duchů*, *Popraviště*, *Mistr a Markétka*, povídkové sborníky *Válka s časem* a *Artefakty*.

Přiřazení děl k tomuto směru však nemusí být vždy správné, v některých případech se může jednat o jiný druh literární fikce. Tuto chybu můžeme nalézt například na internetu. K výběru autorů jsem využila své vlastní literární zkušenosti.

Cílem této části je prostřednictvím analýzy četnosti znaků „magického realismu“ ve jmenovaných knihách zjistit, zda jsou právem považovány za „magicko-realistické“.

V knihách budou podrobně vyhledávány pasáže s výskytem dílčích znaků „magického realismu“, což následně poslouží ke zjištění, zda jsou knihy „magicko-realistické“ či nikoli. Jednotlivé znaky, vyskytující se v těchto dílech, budou doloženy ukázkami.

Pasáže, v nichž se znaky „magického realismu“ vyskytují, budou spočítány, procentuelně vyjádřeny a zaneseny do grafů. V Grafu 1 Porovnání děl v souvislosti četností "magicko-realistických" jevů, budou uvedeny dvě skupiny „magicko-realistických“ jevů, a sice jevy nadpřirozené a pasáže, ve kterých je zmiňována hra s časem. Tyto skupiny tvoří sybolicko mytickou projekci všednosti, tedy druhý znak „magického realismu“ dle Emila Volka.⁴² V Grafu 2 Porovnání děl při sečtení výskytu prvků nadpřirozených a časových, budou tyto skupiny pro každou knihu sumarizovány a spojeny v jednu. Ačkoli technika grafického znázornění není v literárních pracích obvyklá, byla zvolena pro lepší viditelnost výskytu nadpřirozených jevů a pasáží, ve kterých je zmíněno „magicko-realistické“ pojetí času. Tato technika umožňuje alespoň přibližné dosažení kvantitativních výsledků v literární oblasti.

Dalším bodem bude komparace jednotlivých děl s důrazem na odlišná pojetí literární fikce v těchto dílech.

⁴² V grafech nebudou uvedeny body: simulakrum jiné lidové kultury, nové experimentální techniky a škála sociálních konfliktů, jelikož se domnívám, že tyto prvky nelze vystopovat a sečíst, nejsou tak snadno viditelné.

3 Gabriel García Márquez

Gabriel García Márquez se narodil 6. 3. 1928 v Aracatace. Byl kolumbijským romanopiscem, povídkářem a publicistou. Ve svém životě hodně cestoval a dokonce navštívil i Československo. V letech 1956-1957 žil v Paříži v naprosté chudobě. V mnoha jeho dílech se objevuje městečko Macondo a tato díla sám označil jako „cyklus o Macondu“. Proslavil se romány *Sto roků samoty*, *Podzim patriarchy*, *Kronika ohlášené smrti* a *Láska za časů cholery*.⁴³ Zemřel 17. 4. 2014 v Mexiku.

3.1 Sto roků samoty

Román *Sto roků samoty* bývá označován jako typické dílo „magického realismu“. O tom, jak García Márquez vnímal „magický realismus“, jsem se zmínila v kapitole 2 Magický realismus. Márquez v něm viděl cosi výlučně spojeného s americkým kontinentem. Latinská Amerika je totiž protkána zvláštnostmi, o kterých typický Středoevropan může jen číst a tiše snít.

3.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

Román je prosycen událostmi nadpřirozenými, které však románoví hrdinové vnímají bez jakéhokoli vzrušení, a událostmi pro nás naprosto samozřejmými, nad kterými se podivují. V tomto můžeme spatřit jeden ze znaků této literatury: fantastické jevy jsou součástí každodennosti, a zároveň všední věci mají fantastické vlastnosti. Nám, čtenářům, tyto jevy sděluje vševědoucí vypravěč ve třetí osobě.

K tomu, abychom pochopili, proč protagonisté tak či onak vnímají různé předměty a události, je třeba porozumět životu v Macondu. Macondo je malá vesnice, později městečko, které je velice vzdálené od civilizace. Neznají zde vymoženky moderní doby, elektřinu, vlaky, poštu, a podobné vynálezy, kterých o několik desítek kilometrů dál lidé v každodenním životě využívají. Obyvatelé této vesnice svět vidí s naivním nádechem neznalosti. Když se v Macondu zpočátku objevují cikáni v čele s Melquíadesem, jsou právě oni nositeli pokroku. To, že s sebou přinesli létající koberce, vnímají obyvatelé jako přirozené usnadnění lidského života. Když později přijede první lokomotiva, dívají se na ni nedůvěřivě.

Cikáni v prvních letech existence Maconda ukazují místním obyvatelům dalekohled, lupu, led, magnet a tyto vynálezy, v civilizaci již té doby běžné, jsou pro obyvatele

⁴³ Housková 1996, s.

vesnice naprosto výjimečné. Zatímco zmizení člověka po požití jakéhosi lektvaru, přihlížejí jako něčemu přirozenému, vynálezu ledu se obdivují:

„José Arcadio Buendía zaplatil, položil ruku na ledový balvan a několik minut ji tam podržel; srdce mu překypovalo strachem i radostí, jak se dotýkal onoho záhadného předmětu. Nevěděl, co na to říci, a zaplatil dalších deset reálů, aby ten zázračný zážitek dopřál i svým synům.“⁴⁴

O vynálezy, tajemné věci a budoucí pokrok se zajímají v rodině Buendíů muži. Ženská linie je velmi orientovaná na přítomnost, na každodenní život, na rodinu a chod domácnosti.

Dalším ze znaků tohoto typu literatury je všednost, která je prostoupena iracionálními jevy, od předtuch a magických předmětů až po duchy zemřelých a zázračné události. V románu jsou postavy zvláště propojeny. Toto propojení umožňuje jakousi transcendentální komunikaci, jejímž příkladem je způsob, jakým se Úrsula dozvídá o smrti svých synů. Když se José Arcadio sesune mrtvý k zemi, pramínek jeho vlastní krve putuje z jeho domu až do domu jeho matky, přičemž se chová jako živý. Vyhýbá se například kobercům, aby je nezašpinil. Později se Úrsulin druhý syn, plukovník Aureliano Buendía sám postřelí s úmyslem zemřít:

„V Macondu v tu chvíli Úrsula zdvihla poklici z hrnce mléka, aby se podívala, proč se tak dlouho nevaří, a zjistila, že je plný červů. „Aureliana zabili,“ vykřikla.“⁴⁵

Nejsou to však jen věci, jež mají magické vlastnosti, jsou to i sami lidé. V rodině Buendíů je několik členů nadáno zvláštními schopnostmi, předtuchami, a uměním komunikace s duchy. Plukovník Aureliano Buendía byl obdařen vidinami budoucnosti již od svého dětství:

„Chlapec se zaraženě zastavil ve dveřích a řekl: „Spadne.“ Hrnc pevně stál uprostřed stolu, jakmile to však chlapec pronesl, začal se nezadržitelně sunout k okraji, jakoby hnán nějakou vnitřní silou, a roztříštil se o zem.“⁴⁶

Tyto schopnosti plukovníkovi pomohly přežít občanskou válku, desítky atentátů, povstání, vyvolaných konfliktů a také předpovědět otcovu smrt. Byl přesvědčen o tom, že se mu ohlásí včas i jeho vlastní smrt, to se však nestalo. Zemřel stářím, v okamžiku, kdy smrt nečekal. Ve chvíli, kdy vykonáváje potřebu, stál opřený o strom.

⁴⁴ Márquez 2005, s. 20

⁴⁵ *Ibid.*, s. 141

⁴⁶ *Ibid.*, s. 18

Co se týče zázračných událostí, ve *Sto rocích samoty* jich najdeme spousty. Jedna z nich je nanebevzetí Krásné Remedios, která jako by od svého narození nebyla stvořena pro pozemský život:

„...to však už se Krásná Remedios začala vznášet vzhůru. Poloslepá Úrsula jediná zachovala dost rozvahy, aby pochopila, jaký to vítr zavál, a ponechala mu prostěradla napospas, hledíc za Krásnou Remedios, jak jí mává na rozloučenou ze změti bělostných prostěradel, která nezadržitelně stoupala společně s ní...“⁴⁷

O tom, že v tomto románu jsou fantastické jevy součástí každodennosti, nás může přesvědčit i postava smrti, která se objevuje zhmotněna v lidskou bytost, a mimoděk komunikuje s postavami:

„Poznala ji okamžitě, a nebylo na ní vůbec nic strašného: byla to žena v modrých šatech a s dlouhými vlasy, vyhlížející poněkud starosvětsky a trochu podobná Pilar Ternerové v době, kdy jim chodila pomáhat do kuchyně. ... jedenkrát Amarantu dokonce poprosila, aby jí navlékla do jehly nit.“⁴⁸

Smrt je zde zvláštní také v tom, jak dlouho nechala některé hrdinky žít (Úrsule bylo mezi 115 a 120 lety, Pilar Ternerové dokonce 150).

Pokud se v románu stáváme svědky všedního života, neunikne nám, že tento život má fantastické detaily. Jako příklad tohoto rysu slouží postava Mauricia Babilonii, který se vždy objevoval v doprovodu žlutých motýlů, jenž ho doprovázeli proto, že byl zamilovaný.

3.3 „Časohraní“

Čas jako by se ve *Sto rocích samoty* točil v kružích, zhušťoval se, nechoval se vždy stejně, ubíhal pokaždé jinou rychlostí, čehož si všímají i samotné postavy románu. Prostředkem k oné časové smyčce bylo Márquezovi neustálé opakování jmen v rodu Buendíů, podobných, nebo i totožných situací, které provázely hrdiny románu jejich životem:

„Vytrvalé opakování týchž jmen v dlouhé historii jejich rodu jí umožňovalo dojít k závěrům, které jí připadaly nepochybné. Aureliánové byli samotářští, ale bystrého

⁴⁷ Márquez 2005, s. 185

⁴⁸ *Ibid.*, s.

ducha; José Arcadiové byli vznětliví a podnikaví, byli však poznamenáni tragickým znamením.“⁴⁹

Svobodné zacházení s časem, bez respektu k chronologii je zřejmé již od samého počátku. Věta, jež uvádí román *Sto roků samoty*, dává tušit zvláštní nádech, který celou knihu provází; je to nádech retrospektivy, kterou Márquez využívá v celém díle:

*„O mnoho let později, když stál před popravčí četou, vzpomněl si plukovník Aureliano Buendía na ono vzdálené odpoledne, kdy ho otec vzal k cikánům, aby si prohlédl led.“*⁵⁰

Členové rodu Buendíů neustále myslí na minulost, jako by v ní byli uvězněni. García Márquez jde však až za hranice reálných vzpomínek aktérů a přichází se vzpomínkou, která je společná celému rodu Buendíů, ačkoli ji sami nikdy neprožili doopravdy. Je to vzpomínka, která se dědí, čímž se dostáváme k dalšímu znaku „magického realismu“. A sice, že namísto vzpomínání jednotlivce se jedná o paměť rodu:

*„U okna ozářeného sluncem seděl Melquíades s rukama na kolenou. Nebylo mu víc než čtyřicet let. Na sobě měl touž starodávnou kazajku, na hlavě klobouk podobný havraním křídům a po bledých skráních mu z vlasů stékal tuk rozpuštěný vedrem, stejně jako když ho v dětských letech viděli Aureliano a José Arcadio. Aureliano Segundo ho okamžitě poznal, poněvadž ona dědičná vzpomínka se přenášela z pokolení na pokolení a z paměti jeho děda se dostala až k němu.“*⁵¹

Dalším prostředkem, který García Márquez v této knize využil, je zrcadlový odraz. V rodině Buendíů se narodila dvojčata Aureliano Segundo a José Arcadio Segundo, kteří byli sobě navzájem jakýmsi zrcadlem. Měli synchronizované pohyby – zatímco jeden jedl polévku levou rukou a chléb si lámal pravou, druhý jedl polévku pravou rukou a chléb si lámal rukou levou, a to ve stejnou chvíli. Nebyla to však jen synchronizovaná gesta, která měli společná. Šlo především o propojení jejich myslí. Dvojenci byli zároveň odrazem dřívějších postav - Aureliano Segundo byl podobný José Arcadiovi a José Arcadio Segundo byl podobný plukovníkovi Aurelianu Buendíovi. Nastavení jakéhosi zrcadlového odrazu je taktéž prvkem, který Márquezovi umožňuje zhušťování času.

⁴⁹ Márquez 2005, s. 144

⁵⁰ *Ibid.*, s. 7

⁵¹ *Ibid.*, s. 146

Zrcadlení se však netýká pouze postav, ale i dějové osy. Toho si můžeme všimnout i na konci knihy, kdy Aureliano Babilonia rozluštil Melquíadesovy pergameny, a to, co v nich čte, se zároveň ve skutečnosti odehrává:

„...a začal luštit okamžik, který právě prožíval, luštil ho současně s tím, jak ho žil, luštil poslední stránku pergamenu a věštil sám sobě, jako by v zrcadle slov spatřoval svou vlastní podobu. ... Ještě než došel k poslednímu verši, stačil však pochopit, že z oné místnosti už nikdy nevyjde, neboť je souzeno, že ono město (anebo zrcadlení) bude smeteno větrem a vymazáno z lidské paměti v okamžiku, kdy Aureliano Babilonia rozluští poslední pergamen, a všechno, co v nich stojí, že je neopakovatelné odevždy a navždy, poněvadž rodům, odsouzeným ke sto rokům samoty, se nové příležitosti na této zemi už nikdy nedostane.“⁵²

Márquez má v tomto románu velmi rozvinutou hru s časem, k čemuž mu napomohlo mimo jiné to, že kniha není nijak dělena podle kapitol, může tedy v ději různě přeskakovat z minulosti do přítomnosti a budoucnosti, což mu dává v podstatě neomezené možnosti, a dokazuje nám tím další ze znaků „magického realismu“: čas je prostorem, v němž se lze pohybovat všemi směry.

Možnost pohybovat se časem, dokazuje mimo jiné cikán Melquíades, který zemřel, ale v krajině smrti se necítil dobře, a tak se rozhodl vrátit do normálního života. Žil u Buendíů, sepisoval své pergameny, a než zemřel podruhé, oznámil, že je nesmrtelný. A opravdu. Dokonce i jeho pokoj jako by byl nesmrtelný, nepodléhal prachu, pavučinám, a obvyklým procesům, které se dějí v místnosti, kde dlouho nikdo nežil. I on sám se neustále zjevoval potomkům Buendíů, dokud nedošli k vyluštění jeho záhady. Pak jednoduše zmizel. V tomto můžeme vidět další znak „magického realismu“ související s časem, a sice že návrat do mytického času není možný natrvalo, a historický čas tedy nelze zcela zrušit.

Román *Sto roků samoty* je mozaikou z rozmanitých fragmentů, z různých časových a vypravěčských rovin a jako takový je protkán více dějovými liniemi. Není zde popsán jen život jedné rodiny, odráží se zde i historické události, které se odehrály na latinskoamerickém kontinentu. Je zde popsána občanská válka, jež v kontrastu s životem rodiny tvoří jakési napětí mezi nezvratným časem dějin a návratným mytickým časem, čímž se dostáváme k dalšímu ze znaků „magicko-realistické“ literatury. Zatímco válka prostupuje celou zemí, lidé v ní umírají, stávají se oběťmi

⁵² Márquez 2005, s. 318

ideálů, kterým ani oni sami nerozumí, do rodiny Buendiů se vrací mrtví lidé, kteří dál žijí posmrtný život, totožný s životem reálným.

Člověk v posmrtném životě také stárne a mění se, jako když žil – například Prudencio Aguilar, kterého zabil zakladatel Maconda, José Arcadio Buendía, a který se v průběhu let několikrát zjevil Úrsule, i jejímu manželovi, zestárl. Po tom, co José Arcadio Buendía zemře, stále za ním chodí jeho manželka, stěžuje si na poměry v rodině, na události, které se dějí a pláče mu na kolenou, jako by byl živý.

I v tomto případě lze v knize najít zrcadlový odraz. Zatímco mrtví se chovají jako živí, živí lidé se chovají jako mrtví. Jako příklad můžeme uvést Rebecu, ženu se zvláštní minulostí, která se po smrti manžela José Arcadia zavřela ve svém domě jako v hrobě a odmítla z něj odejít, dokud opravdu nezemřela.

3.4 Shrnutí

Ač se nám při čtení románu může zdát, že v domě Buendiových je neustále rušno a plno, postupně nám dochází, že rodinní příslušníci jsou opravdu odsouzeni k samotě. Není jasné, co onu samotu způsobuje. Může to být prokletí, které postihlo celý rod Buendiů kvůli příbuzenským sňatkům, může to být civilizace nebo oni sami. Jisté však je, že nikdo z rodiny nebyl schopen opravdové čisté lásky. Muži i ženy měli zatvrzelá srdce, která jim nedovolovala pociťovat lásku, a když se objevil někdo, kdo toho schopen byl, byl rodinou zavržen. Příkladem tohoto jednání byla Rebeca s nevlastním bratrem José Arcadiem, kteří byli odsunuti do jiného domu, daleko od všech – Úrsula sama si ale na konci svého života uvědomila, že se k nim zachovali nespravedlivě, a že oni, protože byli schopni onoho vyššího citu, byli jediní, kdo rodině mohl pomoci. Jako by se zde láska trestala a lidé byli doslova tlačeni do stavu citové vyprahlosti. Sourozenci vůči sobě mnohdy cítili velkou nenávisť, která je doprovázela celý život, a až teprve na samém jeho sklonku se s nenávisť vyrovnali. Tyto sociální konflikty jsou jedním ze čtyř bodů modality „magického realismu“ podle Emila Volka.

Další pohromou, která postihla dříve poklidnou vesnici Macondo, byla také civilizace, která měla přinést pokrok. Přinesla však jen bídu, odloučení, zpřetrhání vazeb a strach o holý život. Nositelem tohoto špatného pokroku byla „banánová společnost“, zavedení vlaků a celkově spojení s vnějším světem. Pokrok, který neubližoval, přinášeli cikáni v počátcích založení vesnice. V cikánech, kteří komunikují

s obyvateli a předávají jim své znalosti, vidím ono simulakrum cizí kultury pro magický úhel pohledu, tedy druhý bod modality „magického realismu“ podle Emila Volka.

Macondo se vyvíjelo tak, jak se vyvíjí celý svět. Ona malá vesnice představuje jakýsi model, středobod, ve kterém se odehrávají celé dějiny Latinské Ameriky od mytických počátků naivní čistoty a jednoty - po apokalyptický konec. Je otázkou, zda chtěl Márquez naznačit, k čemu může vést život v novodobých dějinách plný spěchu, internetového kontaktu a celkového odosobňování.

Z výše uvedeného je zřejmé, že vystopovat znaky „magického realismu“ v knize *Sto roků samoty* nebyl velký problém, neboť je jimi protkána od počátku do konce.

4 Isabel Allende

Isabel Allende se narodila 2. 8. 1942 v Peru. Je nejznámější chilskou autorkou románů, povídek a divadelních her. Nevěnuje se pouze literatuře, je také novinářka, televizní reportérka, redaktorka ženských a dětských časopisů. Do povědomí čtenářů se dostává s románem *La casa de los espíritus* (1982, *Dům duchů*, č. 1990), ve kterém využívá takzvanou márquezovskou ságu rodu.⁵³ Isabel Allende je jedno z klíčových jmen v současných narativních prózách Latinské Ameriky. Vypráví příběhy z konce devatenáctého století až do vlády Salvadora Allendeho. Ohlasy kritiky i veřejnosti jsou natolik pozitivní, že z Allendové udělaly oblíbenou a váženou autorkou.⁵⁴

4.1 Dům duchů

V díle *Dům duchů* je využita márquezovská sága rodu, proto jsou některé prvky podobné s těmi, jež aplikoval Márquez. Při rozboru tohoto díla se nelze vyhnout komparaci s předchozí knihou.

4.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

Knih je od počátku zvláště rozdělena do několika rovin. Je zde možné nalézt pasáže, které jsou vyloženy „magicko-realistické“ a týkají se rodiny del Valle, a ty jsou střídány pasážemi čistě realistickými, jež se týkají života Estebana Trueby. Rozdělení se později ruší, když se Esteban Trueba ožení s Clarou del Valle, a ani jemu, tvrdému, zkušenému člověku, se některé magické situace nevyhnou – ať už jde o zjevení mrtvé sestry Féryly, mrtvého syna Jaimeho, jeho ženy Clary, nebo reakcí přírody na to, když přišel do domu:

„...protože řev Estebana Trueby a jeho rány holí měly moc zastrašit přírodu. Jakmile se někde objevil, domácí zvířata se dala na útěk a rostliny vadly. ... popadl gumovník a odnesl ho do bezpečí na terasu, protože sotva Trueba vstoupil do pokoje, rostlina svésila listy a z kmene začala vypouštět pláč bílý jako mléčné slzy.“⁵⁵

Zde si tedy můžeme všimnout jednoho ze znaků „magického realismu“: iracionální jevy, předtuchy, magické předměty, duchové zemřelých a zázračné události.

⁵³ Housková 1996, s. 73

⁵⁴ Fenclová et Carrasco Montero et Solé Bernardino 1999c2000, s. 53

⁵⁵ Allende 1990, s. 236

Jak bylo zmíněno výše, „magicko-realistickou“ linii v celé knize udržuje hlavně rodina del Valle, a to zpočátku Rosa krasavice, jež je obdařena zvláštní krásou, která má až fantastické detaily například její zelené vlasy:

„Když se Rosa narodila, byla bílá, hladká, bez jediné vrásky, jako panenka z majoliky. Vlasy měla zelené, oči žluté.“⁵⁶

Od samotného Rosina narození, bylo její matce zřejmé, že nebyla stvořena pro tento svět a nezatěžovala ji proto tím, co učila ostatní děvčata:

„...ale Nívea jeho starost nesdílela. Nechtěla trápit svou dceru pozemskými povinnostmi, protože tušila, že Rosa je bytost nebeská, která dlouho nesetrvá v tomto drsném světě...“⁵⁷

Je zde jistá podobnost s Krásnou Remedios v Márquezových *Sto rocích samoty*, u které bylo taktéž zřejmé, že ve světě lidském nesetrvá dlouho a později byla vzata na nebesa.

Druhá ze sester, Clara, byla také nadána čímsi zvláštním, což se ovšem neprojevovalo ani tak na jejím vzhledu, jako na jejích schopnostech. Od útlého dětství byla schopna komunikovat s duchy, předpovídat události budoucí a pohybovat předměty silou své mysli – tedy ony fantastické jevy jsou součástí každodennosti:

„...začala někdy na stole vibrovat slánka, která se najednou dala do putování po stole mezi sklenicemi a talíři bez jakéhokoli zdroje známé energie nebo kouzelnikova triku.“⁵⁸ „Clara předpovídala zemětřesení o něco dřív, než začalo, což bylo velice výhodné v té zemi katastrof...“⁵⁹

Zvláštností je, že pokud se člověk smíří se svým životem, přestane cítit nenávisť, zlobu, jeho charakter se zmírní, duchové s ním žijí, stejně jako ve *Sto rocích samoty*, a opět se stávají fantastické jevy součástí každodenního života:

„Neboť v posledních dnech ho ani na okamžik neopouštěla, chodila s ním po celém domě, koukala mu přes rameno, když četl v knihovně, v noci k němu uléhala, svou krásnou hlavu ověšenou kadeřemi mu kladla na rameno. Zpočátku to byla tajuplná záře, ale potom, když můj dědeček navždy ztratil ten zuřivý vztek, který ho po celý život

⁵⁶ Allende 1990, s. 14

⁵⁷ *Ibid.*, s. 15

⁵⁸ *Ibid.*, s. 16

⁵⁹ *Ibid.*, s. 17

trýznil, objevila se taková, jaká byla ve svých nejlepších letech, kdy se usmívala všemu svými zuby a svým rychlým letem dráždila duchy.“⁶⁰

4.3 Čas v Domě duchů

Román je rozdělen do kapitol, což autorce neumožňuje takovou hru s časem jako to dovovala Márquezova kompozice ve *Sto rocích samoty*, a její román je v podstatě chronologicky vyprávěn. V celé knize jsou však zastoupeny náznaky budoucnosti, které jsou uváděny větou typu „To ještě nevěděl, jakou roli v jejich rodině sehraje.“, „Kdyby věděla, že za několik let...“ nebo doslova:

„*Toto bylo první z mnoha násilí, která poznamenala osud rodiny.*“⁶¹

Isabel Allende ve svém románu používá podobné prvky, jako Márquez, když své hrdiny nechává zdědit po předcích jisté charakterové rysy a vnukne jim stejné nápady, které měli lidé generaci před nimi. To se projeví u Clařina syna Nicoláse (a částečně i u vnučky Alby), který má velice podobné zájmy a charakterové rysy jako Clařin strýc Marcos:

„*Tu Marcos oznámil, že pomýšlí na ptákoví vzlétnout a přeletět Andy, jakmile se počasí vyjasní. ... O čtyřicet let později se v jeho prasynovci Nicolásovi, kterého Marcos neznal, také zrodila touha létat, touha zakořeněná v lidech z jeho rodu.*“⁶²

Tento rys se objevuje i u Clařiny dcery Blancy, která modeluje a maluje stejné tvory, jaké modelovala a malovala Rosa, ačkoli se nikdy nepoznaly. V tom lze spatřit další „magicko-realistický“ rys: místo vzpomínání jednotlivce jde o paměť rodu.

Podobně jako ve *Sto rocích samoty* lze v *Domě duchů* nalézt opakování stejných situací, zrcadlení charakterů a jmen. Ono zrcadlení si uvědomují i samotné postavy:

„*Toho dne, kdy můj dědeček v křoví u řeky znásilnil babičku Estebana Garcíi, Panchu Garciovou, přidal další článek k řetězu událostí, které se musely naplnit. Vnuk znásilněné ženy opakuje ten čin na vnučce násilníka a za čtyřicet let možná můj vnuk hodí vnučku Estebana Garcíi do křoví u řeky a tak tomu bude v budoucích staletích v nekonečné historii bolesti, krve a lásky.*“⁶³

⁶⁰ Allende 1990, s. 375

⁶¹ *Ibid.*, s. 38

⁶² *Ibid.*, s. 20

⁶³ *Ibid.*, 375

Oproti *Sto rokům samoty*, kde jsme zvyklí na stejná jména v rámci celého pokolení, která se objevují po dlouhých sto let, si u tohoto románu stejných jmen můžeme všimnout pouze u venkovanů – například Pedro García, Pedro Segundo Garica, Pedro Tercero García, u rodiny Estebana Trueby tomu tak není.

V tomto díle se také setkáváme s návratným mytickým časem, kdy postavy vedou posmrtný život a stýkají se se svými příbuznými. Zatímco však ve *Sto rocích samoty*, lidé po smrti žili život tak, jako by byli stále živí, stárli, jejich příbuzní si s nimi chodili povídat a žili v podstatě i na stejných místech, v *Domě duchů* přízraky mrtvých vyvolávají pomocí třínohého stolku a sami mrtví se jim ukazují jen v těžkých životních situacích:

„V deliriu své osamělosti jsem čekal na svého syna v křesle v knihovně, s očima upřenýma na práh dveří, a v myšlenkách jsem ho volal, stejně jako Claru. Volal jsem ho tak dlouho, až jsem ho konečně spatřil, ale objevil se přede mnou v hadrech, pokryt zaschlou krví, a na navoskovaných parketách za sebou táhl ostnatý drát. Tak jsem se dověděl, že zemřel opravdu tak, jak nám to ten voják vyličil.“⁶⁴

Stejně tak, jako se Amarantě v Márquezově románu smrt předem ohlásila, ohlásila se i Claře jasnozřivé. Po Clařině smrti začalo jejich sídlo chátrat stejně tak, jak se to stalo ve *Sto rocích samoty* po smrti Úrsuly. Z toho vyplývá, že ženy zde hrají opravdu velice důležitou roli a že ony jsou ty, které drží rodinu pohromadě. V obou románech se dům ještě na chvíli daří dát doporučku (*Sto roků samoty* – návrat Amaranty Úrsuly, *Dům duchů* – návrat Alby z věznice). V tom vidím onen nezrušitelný historický čas, kdy není návrat do mytického času možný natrvalo.

Dílo Isabel Allende je však rovněž mozaikou z různých vypravěčských rovin. Rodina Estebana Trueby a Clary jasnozřivé představuje – obdobně jako vesnice Macondo ve *Sto rocích samoty* – model, na kterém se odehrají dějiny celé Chilské republiky. Není se čemu divit. Isabel Allende byla neteří Salvadora Allende, který byl dosazen do čela a později svržen Juntou, přesně tak, jak to popisuje ve svém díle.

4.4 Shrnutí

Pozoruhodné v této knize je střídání vypravěčů. Ve *Sto rocích samoty* jsme byli po celou dobu seznamováni s životem rodiny Buendíů tak, jak nám je podával onen

⁶⁴ Allende 1990, s. 328

vševědoucí vypravěč ve třetí osobě, kdežto *Dům duchů* má vypravěčů vícero. V jistých pasážích, se objevuje stejný typ vypravěče, tedy v er-formě:

„*Barrabás přicestoval do naší rodiny po moři,“ zaznamenala si malá Clara svým jeným krasopisem. Už tenkrát měla ve zvyku zapisovat si důležité věci... “65,*

a v dalších pasážích je střídán samotnými aktéry děje, kteří se stávají vypravěči:

„*Byla to těžká doba. Mně bylo tenkrát kolem pětadvaceti let, ale zdálo se mi, že mám před sebou jen krátký čas... “66.*

V *Domě duchů* je velice silně zastoupena psaná kultura. Clara si píše zápisky od počátku jejího života, až do samého konce, pak pokračuje její vnučka Alba a manžel Esteban Trueba. Ve *Sto rocích samoty* tuto psanou kulturu zastával Melquíades při psaní svých pergamenů, na kterých byl taktéž vyličen celý život aktérů. Rozdílem je však kultura orální, jež je ve *Sto rocích samoty* vyzdvihována oproti té psané, čehož si můžeme všimnout v momentě, kdy propukne v Macondu spavá nemoc, a lidé začínají zapomínat, přičemž nakonec zapomínají i číst.

V příběhu Isabel Allende se opět stáváme svědky trestání opravdové lásky, a jakéhosi vyhnanství za trest – Blanca a deputátník Pedro Tercero García. Oproti *Sto rokům samoty* jsou ale postavy v *Domě duchů* převážně lásky schopné – Alba miluje Miguela, Blanca celý život Pedra Tercera García, Esteban Trueba miloval Rosu, později Claru. Na druhou stranu, i přes to, že jsou postavy schopny milovat, mnohdy zůstávají osamělé. Buďto celý život, jako například Clařin syn Jaime, nebo dlouhá léta, jako její dcera Blanca, anebo vůbec milovat nedovedou jako Clařin druhý syn Nicolás.

Dalším rozdílem mezi romány je výsledné napravení křivd, které byly dvěma lidem způsobeny, což dává dílu možnost šťastného konce. Jako příklad uvádím smíření Estebana Trueby s Pedrem Tercerem Garcíou, které umožní jemu a Blance emigrovat a žít spolu, i když až po téměř půl století:

„*Odejděte v klidu a míru, děti, zašeptal starý pán. Věděl, že už je nikdy v životě neuvidí. “67*

Pokud bychom chtěli na *Dům duchů* aplikovat další body modalit „magického realismu“ podle Emila Volka, dalo by se říci, že i tato kniha obsahuje všechny čtyři jeho

⁶⁵ Allende 1990, s. 11

⁶⁶ *Ibid.*, s. 28

⁶⁷ *Ibid.*, s. 343

prvky. Sociální konflikty zde tvoří podstatnou část příběhu; simulakrum cizí kultury lze spatřovat na venkově u deputátníků, kteří si vyprávějí různé příběhy, a uznávají převážně orální kulturu; symbolicko-mytické projekce všednosti si můžeme všimnout v částech, ve kterých vystupuje Clara jasnozřivá, a nemůže být sporu o tom, že Isabel Allende také využila nové experimentální techniky vyprávění, když je příběh vyprávěn různými aktéry děje.

Celý román *Dům duchů* je laděn více realisticky, než tomu bylo u *Sto roků samoty*. Na rozdíl od *Maconda*, se totiž Truebova rodina vyskytuje převážně přímo ve středu lidské civilizace, protože zde není toliko prostoru pro podívání se nad věcmi naprosto běžnými a pro používání magických předmětů.

Dílo Isabel Allende je výpovědí o hrůzách, které se děly při vojenském puči a celkově při politických změnách v zemi. Výpovědí o tom, jak krutí dokáží být lidé k nevinným obětem třeba jen proto, že je celoživotně sžírá nenávist kvůli minulosti.

Nebylo by ale spravedlivé knize nepřiznat vlastnosti „magického realismu“, protože ty zde bezpochyby jsou; ať už jde o předtuchy, věštění budoucnosti, komunikaci s duchy, o fantastické vlastnosti lidského vzezření, lidské schopnosti, nebo o časovou návratnost, která je způsobena posmrtným životem a jakýmsi zrcadlovým odrazem charakterů a situací.

5 Čingiz Torekulovič Ajtmatov

Tento kyrgyzský prozaik se narodil 12. 2. 1928 v Šekeru. Ač literárně založen, vystudoval zemědělskou školu, pracoval jako úředník a až v pozdějších letech studoval na Gorkého literárním institutu v Moskvě. První povídky se začaly objevovat otištěné v časopisech v roce 1952 a od té doby se aktivně věnuje literární tvorbě. Vyznačuje se smyslem pro psychologickou kresbu postav a etické problémy. Proslavil se hlavně díly *Džamila* a *Popraviště*.⁶⁸

5.1 Popraviště

S Ajtmatovovým románem *Popraviště* opouštíme takzvanou márquezovskou ságu rodu a dostáváme se k ojedinělému dílu své doby, jež je plné nejen morálních problémů, jak tomu bylo u Allendové a Márqueze, ale také problémů ekologických.

5.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

V *Popravišti* již nenalezneme předtuchy, magické předměty, duchy a zázračné události. Nejsou zde zastoupeny ani fantastické jevy v každodenním životě a fantastické detaily, které bylo možno najít v dílech předchozích.

Co se dá v románu *Popraviště* považovat za fantastické, je zvířecí rodina vlčice Akbary a Taščajnara, jimž Ajtmatov propůjčil zcela lidské vlastnosti. Zvířata jsou obdařena pamětí, sněním, představami. Jejich chování v této knize je veskrze lidské:

„A dokonce i její Taščajnar pochopil, co prožívá ona, vlčí matka, vycítil, co se děje v jejím těle, a byl tím zřejmě dojat. Taščajnar nastražil ucho, zvedl svou hranatou, těžkou hlavu a v ponurém pohledu studených zřítelnic jeho hluboko posazených oči probleskl neznámý stín, nejasná předtucha příjemného zážitku. Přidušeně zavrčel, zachrčel a zakašlal, aby tím vyjádřil své dobré rozpoložení a ochotu bezvýhradně se podřizovat modrooké vlčici a ochraňovat ji, a začal starostlivě, láskyplně olizovat Akbařinu hlavu...“⁶⁹

Oproti tomu lidé se v *Popravišti* chovají spíše jako oni vlci. V lidském světě však vlčí zákony způsobují chaos a zlo.

⁶⁸ Hrala 1977, s. 15

⁶⁹ Ajtmatov 1989, s. 16

5.3 Čas v Popravišti

Obdobně jako u nadpřirozených jevů ani v souvislosti s časem se v *Popravišti* neseťkáváme s tak rozvinutou časovou hrou, jako tomu bylo u *Sto roků samoty*. Není zde napětí mezi mytickým časem a nezvratným časem dějin, není zde zastoupena ani paměť rodu, v časoprostoru není možno pohybovat se všemi směry. V románu lze ovšem najít různé časové a vypravěčské roviny a nezrušitelný historický čas.

Román je rozdělen do tří částí, které se dále člení na kapitoly, jež jsou označeny pouze číslem bez jména. Každý úsek je zaměřen na jiného hrdinu a jednotlivé kapitoly se prolínají. V první části, kapitole druhé, se například vlčice Akbara setkává s člověkem, což je později vysvětleno v šesté kapitole též části, ovšem z pohledu onoho člověka. První dvě části knihy nejsou řazeny chronologicky. Vypravěč ve třetí osobě nám předkládá vzpomínky hrdiny Avdije, který se toho času nachází na zcela jiném místě. V místech, kde Avdij sám na něco vzpomíná, er-formu střídá ich-forma.

Popraviště je, jak bylo zmíněno výše, mozaikou z rozmanitých fragmentů, z různých časových a vypravěčských rovin. Tyto roviny se neustále prolínají s jistou kauzalitou. Vše, co se v románu odehrává, je něčím podmíněno. První příběh pojednává o životě dvou vlků, Akbary a Taščajnara, kteří kvůli lidem neustále trpí a jejichž příběh se prolíná do všech dalších částí románu. Druhý příběh je o Avdijovi Kallistratovi, jenž byl vyloučen z teologického semináře a snaží se přivést lidi k dobru. V příběhu třetím se setkáváme s dalším hrdinou, Bostonem, který trpí kvůli lidské hlouposti a závistivosti jistého Bazarbaje. Je zde však ještě jedna rovina, která vypráví o Ježíši Kristu a Pilátu Pontském, a jež zdánlivě do románu nezapadá:

„To jitro v Jeruzalémě bylo parné a věštilo ještě parnější den. Prokurátor Pilát Pontský si dal postavit sedátko na obloukovou terasu místodržitelského paláce pod mramorovou kolonádu, aby mu nohy v sandálech zespodu chladivě ovíval mírný vánek.“⁷⁰

Avdij sám se dostává ve svých představách do historie, putuje po Jeruzalémě a snaží se upozornit Krista na Jidášovu zradu:

⁷⁰ Ajtmatov 1989, s. 139

„Avdij byl velice rozrušený a zoufal si, když nastal večer před jarními svátky a on se v tom dusném podvečeru pokoušel vyhledat v dolním městě dům, kde se konala tajná večeře Páne s učedníky...“⁷¹

V průběhu čtení této knihy nám ovšem začíná být jasné, proč se v románu rovina s Kristem vyskytuje a že v *Popravišti* má své místo, není nadbytečná. Je totiž možné shledat jistou analogii mezi Kristem a naším hrdinou Avdijem; oba muži jsou věrní své víře, snaží se zachránit ty, jež sešli na scesti. Další podobnost lze spatřit mezi Pilátem a „piláty“, se kterými se Avdij setkává:

„Avdij si totiž velice nepřál, aby to bylo vysloveno samotným Pilátem Pontským, neboť stín Piláta, všemocného prokurátora římského, se až do dnešních dnů nerozplynul. (Potenciální piláti přece existují dodnes.)“⁷²

5.4 Shrnutí

Z výše uvedeného vyplývá, že má román *Popraviště* velice zvláštní strukturu; skládá se ze čtyř jednotlivých příběhů. Nenachází se zde příliš mnoho znaků „magického realismu“, které byly stanoveny v podkapitolách 2.2.1 Samozřejmé versus podivuhodné a 2.2.2 Prostorčas a pohyb mnoha směry.

Dílo v podstatě splňuje body modalit „magického realismu“ podle Emila Volka, nicméně jsou pojímány jinak než tomu bylo u Márqueze a Isabel Allende. Jsou zde silně zastoupeny sociální konflikty: Boston a Bazarbaj, lidé versus vlci, Avdij a narkomani, Avdij a lovci sajk. Dále lze v knize najít ono simulakrum jiné lidové kultury: bulharské písně, gruzínskou povídku, biblický příběh Krista a Piláta Pontského, toto simulakrum ale neslouží k magickému pohledu. K symbolicko-mytické projekci všednosti v díle opět dopomáhá příběh Krista a Piláta, který je až nápadně podobný s příběhem Avdije Kallistratova, jenž je nakonec stejně jako Kristus ukřižován. Nové experimentální techniky u tohoto románu spatřuji v tom, jak Ajtmatov propojuje různé příběhy a spojuje je dohromady, aniž by se hrdinové setkali tváří v tvář, a rovněž v tom, že zvířatům propůjčil lidské vlastnosti.

Román *Popraviště* v sobě skrývá problémy, které postihují i život v této době. Jsou to problémy ekologického a mravního rázu, ale také absurdita totalitních systémů. Autor chtěl ve svém díle poukázat na krizi, která postihla celé lidstvo, krizi lidské

⁷¹ Ajtmatov 1989, s. 167

⁷² *Ibid.*, s. 168

humanity, jejíž zásluhou všechny příběhy v knize končí tragicky; Avdij ukřižovaný na saxaulu:

„Ted' ten člověk podivně visel na nízkém saxaulu jako pták uvízlý ve větvích a vlčice nemohla rozpoznat, je-li živ či mrtev. Nehýbal se, nevydával žádný zvuk, hlava mu povisla ke straně a z koutku úst vytékal pramínek krve. ... „Tak přece jsi přišla,“ a hlava mu bezvládně klesla. Byla to jeho poslední slova.“⁷³

Akbara a Taščajnar jsou Bostonem zastřeleni a nešťastnou náhodou Boston zastřelí také svého syna:

„...dorazil k vlčici. Sehnul se až kzemi, zavravoral a přikrčil se s němým výkřikem. Akbara byla ještě naživu, ale vedle ní odpočíval synáček, mrtvý, s prostřelenou hrudí.“⁷⁴

Poté Boston sám spáchá sebevraždu:

„Boston vedl koně za uzdu a krácel pryč. Odcházel bez ohlednutí, odcházel k jezeru, aby se udal. Šel se svěšenou hlavou a za ním pokulhával a cinkal uzdičkou jeho věrný Donkuljuk. To byl Bostonův odchod ze života...“⁷⁵

Z výše uvedeného vyplývá, že *Popraviště* není „magicko-realistickým“, ale společenským románem, který se snaží v metaforách vyjádřit nesmyslnost a krutost totalitních systémů.

⁷³ Ajtmatov 1989, s. 210

⁷⁴ *Ibid.*, s. 306

⁷⁵ *Ibid.*, s. 309

6 Michail Bulgakov

Michail Bulgakov se narodil 2. 5. 1891 v Kyjevě a zemřel 10. 3. 1940 v Moskvě. Byl ruským prozaikem, dramatikem a novinářem. Bulgakov vystudoval medicínu a také nějaký čas jako lékař pracoval. Později však působil v Moskvě jako novinář, divadelní konferenciér a pracovník komisariátu lidové osvěty. Od roku 1923 byl spisovatelem z povolání. Bulgakov také zdramatizoval Gogolovy *Mrtvé duše* a *Dona Quijota* od Cervantese. Jeho nejznámějšími díly jsou *Purpurový ostroj*, *Mistr a Markétka* a *Osudná vejce*.⁷⁶

6.1 Mistr a Markétka

Román *Mistr a Markétka* je naprosto jedinečné dílo, které čtenáře doslova vytrhne z jeho každodenní rutiny.

6.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

Nevysvětlitelné se v této knize objevuje v souvislosti s postavou mistra černé magie Wolanda, se kterým se setkáváme již na samém počátku knihy. Kouzelník Woland nepředvádí laciné triky, ale zvláštním způsobem předpovídá smrt lidem, se kterými se setká, a to se všemi detaily.

„Raz dva... Merkur v druhém domě... Měsíc zašel... šest... neštěstí... večer – sedm...“ a pak já savě a nahlas oznámil: „Přijďte o hlavu!“ [...] „Protože Annuška už koupila slunečnicový olej,“ odpověděl cizinec a snivě se zadíval do nebe, po němž v předtuše večerního chladu nezvučně čárali černí ptáci, „a nejen že ho už koupila – ona už ho taky rozlila. Takže zasedání se konat nebude.“⁷⁷

Neskutečnými vlastnostmi je nadán také obyčejný kocour, který chodí, mluví a pije ze sklenice. Jeho chování je nerozeznatelné od lidského.

„Z kocoura se vyklubalo zvíře nejen movité, ale taky ukázněné. Hned po prvním zaječení paní průvodčí ukončil nástup, seskočil ze stupátka, posadil se na refýž a přejel si po kníru desetníkem. Sotva však průvodčí trhla za šňůru zvonku a tramvaj se pohnula, kocour se zachoval přesně jako každý, kdo byl vyloučen z přepravy, ale stejně potřebuje v cestě pokračovat. Nechal kolem sebe přejet motorový vůz i oba vlečňáky a naskočil na

⁷⁶ Pospíšil 2001, s. 262-263

⁷⁷ Bulgakov 2003, s. 16

zadní nárazník soupravy; tlapou se zachytil za jakési střevo, vyhřezající ze zádě posledního vozu, a odfrčel, přičemž ten desetník ještě ušetřil. ⁷⁸

Po představení mága Wolanda a jeho pomocníků (kocoura, Azazella a Kravinkina) postihují nepochopitelné události celou Moskvu. Lidem se proměňují peníze na dolary, nebo na jakési červené papírky, samotní lidé mizí, nebo se ztrácí.

„Za obrovským psacím stolem s masivním kalamárem seděl prázdný pánský oblek a suchým, nenamočeným perem škrábal po papíře. Pod sakem se skvěla kravata, z náprsní kapsy vyčuhovalo plnicí pero, ale nad límcem ani krk ani hlava, a stejně tak z manžet košile nečnely ruce. Oblek byl neobyčejně zaměstnán a zmatek kolem sebe vůbec nevnímal. Sotva zaslechl, že někdo vstoupil, napřímil se a nad límcem zaburácel hlas Prochora Petroviče, který Vlačovkin tak dobře znal. ⁷⁹

S dalšími nadrozumovými úkazy se pojí druhá část knihy, pojednávající o Markétce. Po setkání s Wolandovým pomocníkem Azazellem se její život promění od základů. Stane se z ní čarodějka, umí létat vzduchem a má nadpřirozenou sílu. V tom spatřují další ze znaků „magického realismu“ – fantastické jevy se stávají součástí života.

„Markéta stejně jako předtím zvolna letěla pustou a neznámou krajinou, nad vršky řídké posetými balvany, roztroušenými mezi obrovitými borovicemi. ⁸⁰

„Markéta pronikavě hvízdla, osedlala poslušný smeták a přehnala se nad řekou na protější břeh. ⁸¹

Jak bylo zmíněno výše, lidé v románu Mistr a Markétka nejsou nadáni zvláštními schopnostmi, které by jim umožňovaly například komunikaci s duchy. Nicméně v jedné části románu se zemřelými komunikují.

„Jenže pak náhle cosi v obřím krbu dole buchlo a vyskočila z něj šibenice s polorozpadlým nebožtíkem. Práchnivá mrtvola se utrhla, svalila se na podlahu – a vzápětí ze země povstal černovlasý krasavec ve fraku a lakýrkách. ⁸²

Protagonisté románu nejsou obdařeni žádnými podivnými vlastnostmi; jsou to lidé, se kterými se setkáváme v běžném životě a jejich proměnu vždy způsobil mistr

⁷⁸ Bulgakov 2003, s. 50

⁷⁹ *Ibid.*, s. 191

⁸⁰ *Ibid.*, s. 248

⁸¹ *Ibid.*, s. 250

⁸² *Ibid.*, s. 268

Woland se svými pomocníky. Postavy v tomto díle jsou seznámeny se všemi možnostmi civilizace, žijí ve velkoměstě a na život nenahližejí s jistou dávkou naivity, jak tomu bylo například u *Sto roků samoty*. Magické jevy jsou přímo postavami považovány za magické, ne za přirozené.

V tomto románu se setkáváme s jiným pojetím „magického realismu“. V první části knihy se znaky „magického realismu“ téměř nevyskytují, nicméně v druhé části knihy jich je mnoho.

6.3 Hra s časem

Michail Bulgakov rozdělil román do dvou částí a dvaatřiceti kapitol. Vypravěč ve třetí osobě předkládá čtenáři chronologický příběh o osudech mnoha aktérů. V první části knihy se každá kapitola věnuje jinému hrdinovi, který ovšem trpí následkem událostí, jež postihly všechny postavy v díle. V části druhé se věnuje zejména Markétě, Mistrovi a jejich životům.

Z výše uvedeného vyplývá, že autor v románu s časem zacházel s respektem k chronologii. V knize je ovšem možno nalézt napětí mezi nezvratným časem dějin a návratným mytickým časem, různé vypravěčské roviny, pohyb v čase všemi směry a nezrušitelný historický čas.

Napětí mezi mytickým časem a nezvratným historickým časem nalézám v momentu, kdy Woland Markétku nechá přivést na svůj bál pro mrtvé. Markéta jako by se dostala do jiného světa, kde čas plyne tak, jak Woland chce, z čehož je sama zmatená. Po vysvobození Mistra se s ním chce Markéta vrátit do sklepního bytu, a přeje si, aby vše bylo jako dřív.

„...přece se nestává, aby vše bylo zase tak, jak už to jednou bývalo.“ [...] „A koho tam vidíme jako nájemníka? Že by Aloisia Mogaryče?“ Kravinkin do rozevřené knihy foukl. „Šup, a je pryč, a račte si laskavě povšimnout, že tam ani nikdy nebyl. [...]“⁸³

Pohyb v čase je tedy možný všemi směry. Nakonec se ale ukáže, že dějinný čas je nezrušitelný a do mytického času se nelze vrátit natrvalo. Mistr s Markétou sice ve sklepním bytě chvíli žijí, ale když pak přijde Azazello a na žádost Wolanda oba otráví, aby jim umožnil žít spokojený život v posmrtném světě, Markétka zemře u svého bývalého manžela, jako by nikdy neodešla, a Mistr zemře v psychiatrické léčebně, jako

⁸³ Bulgakov 2003, s. 293

by ji také vůbec neopustil, a nyní ani jeden z nich nežil v onom sklepním bytě. Jako kdyby autor vytvořil jiný svět, ve kterém lze žít, a při tom žít i ve světě reálném, kde se nic nemění.

„Sotva jeho oběti znehybněly, začal Azazello jednat. Ze všeho nejdřív vyskočil oknem ven a za okamžik se ocitl ve vile, kde kdysi žila Markéta Nikolajevna. Vždy přesný a puntičkářský Azazello se chtěl přesvědčit, zda se vše zdařilo tak, jak mělo. A vsutku – všechno bylo v dokonalém pořádku. Na vlastní oči viděl, jak zasmušilá žena, očekávající návrat svého manžela, vyšla z ložnice, najednou zbledla, chytila se za srdce, bezmocně zvolala: „Natašo! Proboha pojd'te mi někdo pomoci!“ a zhroutila se v salonu dřív, než stačila dojít do pracovny.“⁸⁴

Smrtí v tomto románu však život nekončí, pokračuje dál.

„Můj věčně romantický Mistře – cožpak vy se nechcete se svou přítelkyní přes den procházet pod rozkvétajícími višněmi a večer naslouchat hudbě Schubertově? Což by pro vás nebylo příjemné psát při svíčkách husím brkem? [...] Musíte tam, jedině tam! Tam už na vás čeká dům a starý sluha, svíce již také hoří, ale zakrátko zhasnou, protože již brzy uvítáte úsvit. Vydejte se touto cestou, Mistře, jedině tou! A sbohem! Můj čas vypršel.“

6.4 Shrnutí

Román *Mistr a Markétka* je mozaikou různých vypravěčských rovin, pojednává o životě mnoha aktérů, již jsou spojováni událostmi, které se dějí po příjezdu kouzelníka Wolanda do Moskvy. Jednotlivé příběhy se mění a střídají spolu se začátky nových kapitol; ty se totiž vždy zabývají jinou postavou.

V knize lze najít mnoho znaků „magického realismu“, které byly stanoveny v kapitolách 2.2.1 Samozřejmě versus podivuhodné a 2.2.2 Prostorčas a pohyb mnoha směry.

Pokud bych se měla více zaměřit na model „magického realismu“ podle Emila Volka, řekla bych, že v této knize je velice silně zastoupeno simulakrum jiné kultury. Je zde vyprávěn příběh Ježíše a Jidáše (podobně tomu bylo i u *Popraviště*), a to v několika kapitolách. Hlavní postava, kouzelník Woland, tvrdí, že byl sám u rozhovoru mezi Ježíšem a Jidášem. Příběh Ježíše a Piláta opět dopomáhá k jakési mytické projekci všednosti, jelikož mág Woland se velmi podobá samotnému ďáblu – kterým, jak se

⁸⁴ Bulgakov 2003, s. 372

ukáže později, doopravdy je. Bulgakov se v pojetí d'ábla inspiroval Faustem. Dábel zde nakonec ale sehraje vcelku pozitivní postavu, která pomůže Mistrovi a Markétě ke spokojenému životu – i když posmrtnému. Sociální konflikty jsou zde taktéž silně reprezentovány – faleš a škodolibost lidí žijících v Moskvě, problémy mezi literáty a jejich kritiky. Posledním bodem tohoto modelu jsou nové experimentální techniky. U tohoto díla je shledávám v tom, jak Bulgakov mistrně přechází od jedné postavy k druhé a ukazuje, jakým způsobem byly postavy zasaženy událostmi, které se staly, a jaký na ně měly vliv.

7 Jorge Luis Borges

Jorge Luis Borges byl argentinský spisovatel. Narodil se 24. 8. 1899 v Buenos Aires a zemřel 14. 6. 1986 v Ženevě. Živil se také jako novinář, učitel a profesor anglické literatury. Získal mnoho literárních cen, byl mimo jiné také rytířem Čestné legie, a získal dvě desítky čestných doktorátů. Psal avantgardní stati – *Na okraj moderní estetiky*, *Anatomie malého ultraismu*, verše – *Rudé rytmy*, *Vroucnost B.A.*, *Měsíce tváří v tvář*, povídky – *Obecné dějiny hanebnosti*, *El Aleph*, *Zrcadlo a maska*, a také vyšly knižně jeho přednášky – *B. ústně*, *Sedm večerů*.⁸⁵

7.1 Artefakty

Pro účely této bakalářské práce jsem vybrala tři Borgesovy povídky ze sbírky *Artefakty: Zahrada, v které se cestičky rozvětvují, Tajný zázrak a Nesmrtelný*. Při čtení povídek je jasně vidět, že nás vrhají do jiného literárního světa.

7.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

Nadrozumové jevy, které byly stanoveny jako jedna skupina znaků „magického realismu“ se v těchto Borgesových příbězích nevyskytují. Všednost je sice prostoupena iracionálními jevy, ale tyto jevy jsou dány mnoha rovinami, které jsou na sebe v těchto dílech vrstveny. Spíše je tedy těžké se zorientovat v tom, ve které rovině se v danou chvíli postava nachází. Nejedná se o předtuchy, komunikaci se zemřelými ani o fantastické detaily všedního života.

7.3 „Časohraní“

Jorge Luis Borges ve svých povídkách silně rozvinul hru s časem. Ve všech třech příbězích neustále přemýšlí nad možnostmi času, nad pohybem časoprostorem. Jako příklad uvádím úryvek z povídky *Nesmrtelný*, kde hlavní postava líčí, kým vlastně je:

„Putoval jsem novými královstvími a novými říšemi. Na podzim roku 1066 jsem bojoval na stamfordském mostě, už si ani nepamatuji, zda v řadách Harolda, jehož osud se zanedlouho naplnil, nebo v řadách nešťastného Haralda Hardrada, jenž dobyl šest stop anglické půdy [...]. V sedmém století hidžry jsem v předměstí Bulak opsal pomalým krasopisem v jazyce, který jsem zapomněl, a abecedou, kterou neznám, sedm Sindibádových cest a příběh Bronzového města. Na dvoře samarkandského vězení jsem

⁸⁵ Housková 1996, s. 31

*sehrál spoustu šachových partií. V Bikanéru a také v Čechách jsem se věnoval astrologii. Roku 1638 jsem byl v Kolozsváru, potom v Lipsku. [...]*⁸⁶

Zde si lze všimnout faktu, že autor záměrně ve svých dílech užívá mystifikace čtenáře, kterou ale v povídce *Nesmrtelný sám* později přiznává a objasňuje. V příběhu *Zahrada, v které se cestičky rozvětvují*, čas využívá v jiném rozměru:

*„Takto vytváří různé budoucnosti, různé časové linie, které se taky zmnožují a rozvětvují. Proto je román tak rozporný. Dejme tomu, že Fang má nějaké tajemství. Na dveře mu zaklepe neznámý muž. Fang se ho rozhodne zabít. Naskýtá se přirozeně několikéře řešení zápletky: Fang může zabít vetřelce, vetřelec může zabít Fanga, oba mohou uniknout smrti, oba mohou zemřít atd.“*⁸⁷

Z této ukázky je zřejmé, že Borges vytváří několik světů, ve kterých se události vyvíjí různými směry, a které existují paralelně. Počítá se všemi možnostmi jednání aktérů, a vytváří jim prostor k uskutečnění všech eventualit.

V povídce *Tajný zázrak* autor propůjčuje času opět jiné schopnosti, a sice zastavení a pokračování pouze pro danou postavu:

*„Vítr ustal jako na obraze. Hladík se pokusil vykřiknout, vyslovit jedinou slabiku, zakroutit rukou. Uvědomil si, že je ochromený. Ze znehybnělého světa k němu nedoléhal sebenepatrnější zvuk. Pomyslí si: jsem v pekle, jsem mrtev. Pomyslí si: zbláznil jsem se. Pomyslí si: čas se zastavil. Potom ho napadlo, že v tom případě se asi také zastavilo jeho myšlení. Chtěl se o tom přesvědčit a odříkal (aniž pohnul rty) Vergiliovu tajemnou čtvrtou eklogu. [...] Na dlažbě dvora tkvěl stín včely. Kouř cigarety, kterou zahodil, se stále ještě nerozplynul. Než to vše Hladík pochopil, uplynul další „den“. Prosil Boha o jeden rok, aby mohl dokončit práce. Bůh mu ve své všemohoucnosti poskytoval jeden rok a učinil pro něho tajný zázrak: v určenou hodinu ho sice mělo zabít germánské olovo, ale v jeho mysli měl uběhnout jeden rok ve chvílce mezi rozkazem a jeho vykonáním.“*⁸⁸

Borges tedy svobodně zachází s časem a v této povídce vytváří napětí mezi nezvratným dějinným a návratným mytickým časem. Většina povídek je tvořena různými časovými a vypravěčskými rovinami, ve kterých se čtenář těžko orientuje. V povídce *Nesmrtelný* hlavní aktér vzpomíná na to, co všechno prožil ve všech svých

⁸⁶ Borges 1969, s. 144

⁸⁷ *Ibid.*, s. 71

⁸⁸ *Ibid.*, s. 111

životech (od roku 1066 do současnosti), z čehož vyplývá, že časem se dá pohybovat a smrtí život nekončí. V příběhu *Tajný zázrak* si však můžeme všimnout, že návrat do mytického času, v tomto případě zastavení času, není možné natrvalo.

7.4 Shrnutí

Povídkový sborník *Artefakty* obsahuje krátké příběhy, které jsou vyprávěny v první i třetí osobě. Na Borgesově díle je zřejmé, že byl milovníkem filosofie a matematiky. Obzvláště zde ukazuje svou lásku k matematice, neboť se snaží čtenáři ukázat různé symboly čísel – například číslo 14, jako nejdokonalejší číslo vůbec, které představuje nekonečno. Dále se neustále se pídí po tom, co obnáší lidské bytí.

Autor v povídkách velmi často využívá motiv labyrintu a snění. Některé povídky labyrint kopírují přímo svou dějovou osou, například v povídce *Zahrada, v které se cestičky rozvětvují*. Labyrint v příbězích působí často chaoticky a čtenář může pociťovat jako problematické se v něm orientovat. Toto je nejspíš Borgesovým záměrem.

Zvláštní na těchto povídkách je, že se zde zobrazují mravně pokleslé činy lidí, které ale v knize nejsou nijak hodnoceny.

Pokud bychom měli na povídky aplikovat Volkův model, dá se říci, že obsahují sociální konflikty, které jsou ale pojmány jinak než v předchozích dílech. Většinou se jedná o konflikty, které má člověk sám se sebou. Neshledávám zde však přítomnost simulakra jiné lidové kultury. Autor sice využívá jiných kultur, ve kterých se příběh odehrává, nicméně to zjevně není záměrem, jež by měl sloužit k „magickému“ úhlu pohledu. Symbolicko-mytickou projekci všednosti vidím hlavně v číslech a zrcadlech, které představují odraz člověka samotného. Nejvíce je zde zastoupen poslední bod Volkovy modalitě „magického realismu“, tedy nové experimentální techniky, které Borgesovi nelze upřít.

8 Alejo Carpentier

Alejo Carpentier se narodil 26. 12. 1904 v Havaně a zemřel 24. 4. 1980 v Paříži. V jednom období svého života žije ve Francii, jako Márquez, na rozdíl od něj však v přepychu a v těch nejvyšších kruzích. Jeho tvorbu tvoří povídky, novely, a zpočátku je ovlivněn Balzace, Zolou, Flaubertem a dalšími. Pracuje také jako novinář a v roce 1927 je vězněn pro svou činnost namířenou proti diktatuře Gerarda Machada. Později pracuje v rozhlase a vrací se ke své literární činnosti. Napiše román *Ecué-Yamba-O!*, který je následně zdramatizován. Jeho nejznámějšími díly jsou: *Cesta k semeni*, *Temný obřad*, *Království z tohoto světa* – v jehož předmluvě se také vyjádřil ke svému „zázračnému reálnu“. V posledních letech svého života vydává román *Harfa a stín*.⁸⁹

8.1 Válka s časem

Tato kniha je sbírkou šesti příběhů – *Cesta do Santiaga*, *Cesta k semeni*, *Podoben noci*, *Varování*, *Azyl* a *Štvanice*. V této práci budou znaky „magického realismu“ zkoumány na prvních třech zmíněných povídkách.

8.2 Jevy přirozené a nadpřirozené

Carpentierovy povídky nejsou, stejně jako tomu bylo u Borgese, prosyceny nadrozumovými jevy. Tyto jevy se v příbězích vyskytují, ovšem pouze sporadicky:

„Byl nejvyšší čas, že dorazili: ta nepříjemná cesta za dosažením bohatství už Juana unavovala, přestože mu létající ryby, které spatřili před několika dny, připadaly jako podivní ohlašovatelé amerických harpyjí a zemí Jaujy.“⁹⁰

„Bílé a černé mramorové čtverhrany vzlétly na podlahy a pokryly zem. Kameny přispěchaly přesnými skoky uzavřít díry ve zdích. Kované ořechové výplně dveří se zasadily do svých ráků, zatímco šroubky se ve stěžejích rychlým otáčením znovu zavrtaly do svých důlků. [...] Dům, navrácený do svých obvyklých rozměrů, rostl cudný a oblečený. Ceres byla méně šedivá. Ve fontáně bylo více ryb. A šumění vody přivolalo zapomenuté begónie.“⁹¹

Pokud jde o předtuchy, duchy a jiné fantastické skutečnosti, v tomto díle se nenacházejí.

⁸⁹ Lukavská 2003, s. 22

⁹⁰ Carpentier 1967, s. 24

⁹¹ *Ibid.*, s. 43

8.3 Hra s časem

Alejo Carpentier rozděluje povídky na části, přičemž se každá část odehrává v jiném časovém úseku. Autor zde povětšinou dodržuje chronologii, ale některé časové úseky přeskakuje:

„Co chceš, dědo...?“ Mnohokrát se snesla tato otázka z výšin lešení. Avšak stařec neodpovídal. Chodil z místa na místo, jako by po něčem slídl, a z hrdla soukal dlouhý monolog nesrozumitelných vět.“⁹² – První část povídky Cesta k semeni.

„Vtom udělal ten starý černocho, který se do té doby nehnul, několik zvláštních fest a zamával nad hřbitovem dlaždic svou holí.“⁹³ – Druhá část téže povídky.

Carpentier v tomto díle vytváří také paralelní reality, které se v jistém bodě setkávají. Jako příklad tohoto jevu může sloužit povídka *Cesta do Santiaga*, kde se promítá putování Juana Poutníka, ze kterého se v průběhu stává Juan Indián. Na konci povídky:

„... každý se utíká schovat pod přístřešky a Juan Indián se ocitá v šenkovně s jakýmsi poutníkem jménem Juan, který chodil po jarmarku se svou koženou pelerínou pošitou lasturami – přišel z Flander, aby splnil slib učiněný sv. Jakubu ve dnech strašlivého moru. [...] Ale tady přerušuje Juan Indián povídání Juana Poutníka a poučí ho, že pizarrovská tažení, když se člověk vydává na výpravu s celým loďstvem, už nepřinášejí valný prospěch.“⁹⁴

Další zvláštnost, které si lze všimnout, je povídka *Návrat k semeni*, ve které jde opravdu o jakýsi návrat do původního stavu. Věci samotné se mění, mizí, proměňují své skupenství:

„Ptáci se ve víru peří vrátili do vejce. Ryby se zhustily v jikry, zanechávající na dně nádržky závěj šupin. Palmy složily listy a zmizely v zemi jako sklapnuté vějíře. Lodyhy vsrkávaly své listy a zem vtahovala do sebe všechno, co jí patřilo. Na chodbách dunělo hromobití. [...] Zbraně, kování, klíče, měděné pánve, udidla v konírnách se roztavovaly vtékající do mohutnější kovové řeky, kterou chodby bez stropu odváděly do

⁹² Carpentier 1967, s. 42

⁹³ *Ibid.*, s. 43

⁹⁴ *Ibid.*, s. 38-39

země. Všechno se proměňovalo vracejíc se k prvotní podobě. Hlína se vrátila k hlíně a na místě domu zbyl jenom úhor.“⁹⁵

V tom spatřuji jakousi návratnost času. Tedy pohyb v něm i směrem zpět. Je ale třeba podotknout, že tento návrat provází jen několik věcí, celý svět jinak zůstává stejný.

Čas zde Alejo Carpentier zvláště rozehrává. Dá se říci, že vytváří jakýsi nový svět, který existuje ve stejné době, jako svět jiný, což dává postavám možnost střetnout se sama na jednom místě ve třech různých vývojových etapách.

8.4 Shrnutí

Budeme-li aplikovat model „magického realismu“ podle Emila Volka na toto dílo, zjistíme, že zde není příliš rozsáhlá škála sociálních konfliktů. Carpentier se zde spíše zabývá nitrem postav a konflikty člověka se sebou samým. Není zde zastoupena ani mytická projekce všednosti. Výjimku tvoří jedna povídka – *Podoben noci*, jež kopíruje biblický příběh Noemovy archy. V tom také spatřuji simulakrum jiné kultury. O nových experimentálních technikách však nemůže být pochyb.

⁹⁵ Carpentier 1967, s. 55-56

9 Komparace

Cílem této kapitoly je komparace jednotlivých děl, která byla rozebrána v předchozích kapitolách z pohledu jejich struktury a jejich využívání prostředků „magicko-realistické“ narativní prózy. Nejprve bude porovnána struktura jednotlivých děl, jejich rozdělení do kapitol, typy vypravěčů, dále pak budou porovnány z pohledu modality „magického realismu“ definované Emilem Volkem.

Co se týče rozdělení knih, romány *Dům duchů*, *Mistr a Markétka* a *Popraviště* se dělí do jednotlivých kapitol. Dílo *Sto roků samoty* kapitolami opatřeno není. Příběhy jsou vyprávěny povětšinou er-formou, ta je ovšem v některých pasážích románů *Popraviště* a *Dům duchů* střídána ich-formou.

Nejvíce znaků „magického realismu“, jež se týkají nadrozumových jevů, lze nalézt v knihách *Sto roků samoty* (konkrétně 84 stran) a *Dům duchů* (na 31 stranách). V těchto dílech jsou zastoupeny jak předtuchy, magické předměty, duchové zemřelých, zázračné události, tak fantastické detaily každodenního života. V románu *Mistr a Markétka* lze některé z těchto znaků nalézt též, nicméně jsou jinak pojaty – nejsou jimi nadáni lidé sami, zvláštních schopností se jim dostává prostřednictvím mága Wollanda, samotného ďábla (zmíněny jsou na 75 stranách). V Carpentierově *Válce s časem* je možno - ač velmi sporadicky - některé fantastické prvky taktéž vystopovat (konkrétně jsou zmíněny na 2 stranách). Oproti tomu Ajtmatovovo *Popraviště* tyto prvky vykazuje pouze v případě, že takto chápeme zmínky o vyloženě lidském chování vlčice a její rodiny (15 stran) a vybrané povídky z Borgesových *Artefaktů* tyto jevy nevykazují vůbec.

Román *Sto roků samoty* skýtá množství možností při hře s časem – viditelná je tato hra na 41 stranách. Márquez jako by zcela narušil hranice času a ovlivnil také rychlost jeho plynutí. Čas je ve *Sto rocích samoty* zhuštěn, točí se v kruzích a situace, které provázejí protagonisty tohoto díla, se opakují v rámci celé generace. K onomu časovému zhuštění Márquezovi pomohlo také neustálé opakování stejných jmen a zrcadlení charakterů. Lidé, kteří zemřeli, pokračovali ve svém životě dál v jiném světě. Někteří se z krajin smrti dokonce vrátili. V této knize lze najít všechny prvky „magického realismu“, které jsou využívány z pohledu času. V *Domě duchů* je využita především paměť rodu a opakování stejných charakterů – hra s časem je zde přímo zachycena na 17 stranách. Pohyb v čase je umožněn skrz duchy zemřelých osob, kteří navštěvují tento svět, je zde tedy zastoupen návratný mytický čas. Je ale zřejmé, že se zde nesetkáváme s tak rozvinutou časovou hrou, jako tomu bylo u Márqueze.

V *Popravišti* ovšem podobnou časovou hru nalézt nelze. Hranice času v tomto díle nejsou natolik narušené. Ajtmatov zde přechází z jedné časové roviny do jiné pouze prostřednictvím pohledů jednotlivých aktérů děje – například v první kapitole popisuje událost, kterou popisuje později i v kapitole šesté, jen z pohledu někoho jiného, ačkoli příběh už se nachází někde jinde.

Román *Mistr a Markétka* časové hranice opět posouvá jinam, než je zvykem, když vytváří jakousi „časovou bublinu“, kde sice postavy vystupují a něco zažívají, ale zároveň jsou doma, kde dělají své obvyklé činnosti a neprožívají nic zvláštního. Toho si čtenář může všimnout až v závěru knihy, kdy Bulgakov sám popisuje tyto momenty. Vytváří tedy velmi propracované napětí mezi mytickým časem a nezvratným časem dějin, kdy člověk může žít v onom „časovém vakuu“, není to ovšem možné trvale. Hra s časem je v díle *Mistr a Markétka* viditelná na 25 stranách.

V *Artefaktech* a ve *Válce s časem* nacházíme opět jiné pojetí času. Borges čas pojímá ze svého vlastního filosofického hlediska a předpokládá existenci několika různých světů, které existují paralelně, a ve kterých se události vyvíjejí různými směry. Dá se říct, že kolik má situace možných řešení, tolik pro Borgese existuje jednotlivých světů – ve vybraných povídkách tvoří jeho „časohraní“ nacházíme na 6 stranách. Carpentier ve svém díle vytváří jakousi časovou smyčku, která opět dává prostor dalším světům a která je viditelná na 3 stranách vybraných povídek. Jeho myšlenkou je ale jiné časové plynutí, které je vidět v momentě, kdy se na jednom místě ve stejnou dobu střetne člověk se sebou samým v různých stádiích svého vývoje, kterými prošel. Je zde on v přítomnosti, v minulosti nedávné a v minulosti pozdější.

Dalším bodem Volkovy modalitě „magického realismu“ je škála sociálních konfliktů. V románech *Sto roků samoty*, *Dům duchů*, *Popraviště* i *Mistr a Markétka* jsou tyto konflikty častým motivem. Můžeme zde nalézt válku, konflikt, který přináší moderní doba a civilizace, odosobnění lidí, spěch, neštěstí zaviněné zákeřnými lidmi a páchané těmi, kteří si do důsledků své činy neuvědomují, konflikty mezi blízkými osobami a další. V Borgesových a Carpentierových povídkách jsou zobrazeny spíše konflikty, které má člověk sám se sebou.

Simulakrum jiné lidové kultury je možno nalézt ve všech analyzovaných dílech. Jako materiál pro magický úhel pohledu ovšem slouží jen v některých knihách, a to hlavně ve *Sto rocích samoty* – léčivé recepty domorodců, indiáni, cikáni, a v *Domě duchů*, kde tuto linii představují venkované na statku Tři Marie. V *Popravišti* je možno

nalézt občasný motiv bulharských písní, gruzínské povídky nebo biblického příběhu; v *Mistrovi a Markétce* je to sám kouzelník Wolland, ďábel, a podobný biblický námět jako v *Popravišti* – Ješua Ha-Nocri promlouvající s Pilátem Pontským, nicméně to nemá stejný vliv jako v předchozích knihách. V Borgesových a Carpentierových povídkách se toto simulakrum nevyskytuje.

Nové experimentální techniky jsou ovšem využity ve všech zmíněných dílech. Prostředkem jim byly většinou mnohé vypravěčské a časové roviny, nahlížení na situaci různými aktéry děje a podobně.

Závěrem je nutno říci, zda je možno analyzované knihy řadit k „magickému realismu“. U románů *Sto roků samoty* a *Dům duchů* je to vcelku jasné, jelikož jsou protkány „magicko-realistickými“ znaky od počátku až na samý závěr. Z toho důvodu je opravdu považují za knihy „magicko-realistické“ narativní prózy. Kyrgyzskému románu *Popraviště* bych ovšem přívlastek „magicko-realistický“ nedala. Nejsou zde zastoupeny téměř žádné prvky tohoto směru. Je to spíše román plný metafor, který se snaží kritizovat poměry doby, ve které vznikal, doby totalitní. Přiřadila bych ho proto k jinému literárnímu směru, je to spíše společenský román. Dílo *Mistr a Markétka* obsahuje více „magicko-realistických“ prvků než *Popraviště*, ovšem Bulgakov je uchopil jinak než Márquez a Isabel Allende. Zvláštní schopnosti lidé nemají sami od sebe, v první části knihy dokonce nenacházíme komunikaci s duchy, magické předměty ani zázračné události, nicméně s druhou částí knihy ony nadrozumové situace přicházejí a doprovází čtenáře až do závěrečných pasáží románu. Tyto zázračné události se však dějí ve světě, jak jej známe, který není nijak pozměněný, proto si myslím, že je tato kniha k „magickému realismu“ řazena právem. Borgesovy a Carpentierovy povídky bych zařadila k jinému druhu literární fikce, jelikož operují s jinými prvky, než „magický realismus“; Borgesovy povídky mi přišly spíše fantastické, Carpentierovy příběhy bych pojmenovala jeho vlastním termínem „zázračné reálno“.

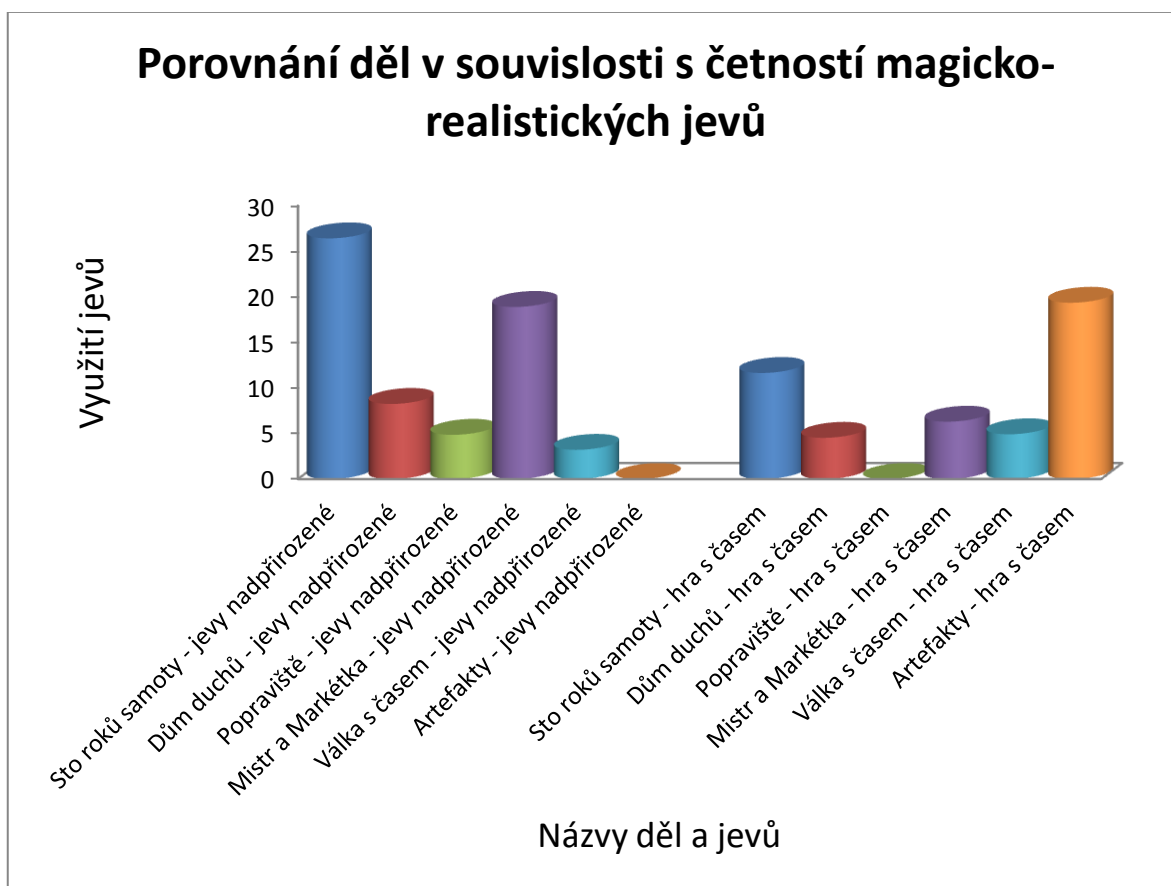
Informace o výskytu pasáží s jevy nadpřirozenými a časovou hrou jsou pro lepší přehlednost znázorněny v Grafu 1: Porovnání děl v souvislosti četností "magicko-realistických" jevů, který ukazuje jevy týkající se jak časové hry, tak jevy nadpřirozené. Pro jednodušší porovnání byly všechny pasáže (s jevy nadpřirozenými i s časovou hrou) sečteny a vyjádřeny v Grafu 2: Porovnání děl při sečtení výskytu prvků nadpřirozených a časových. Vyjádření je procentuelní. Při tvoření grafů se vycházelo z Tabulky 2 Magicko-realistické jevy.

Tabulka 2: Magicko-realistické jevy

Název díla	Jevy nadpřirozené	Časová hra	Počet stran celkem
Sto roků samoty	84 stran = 26,42%	41 stran = 11,64%	318
Dům duchů	31 stran = 8,24%	17 stran = 4,52 %	376
Popraviště	15 stran = 4,85%	0 stran = 0%	309
Mistr a Markétka	75 stran = 18,89%	25 stran = 6,29%	397
Artefakty	0 stran = 0%	6 stran = 9,68%	31
Válka s časem	2 strany = 3,2%	3 strany = 4,91%	61

V Tabulce 2: Magicko-realistické jevy jsou zapsány počty stran, na kterých byly zaznamenány zmínky o jevech nadpřirozených či o časové hře, které jsou převedeny na procenta. Dále jsou zde uvedeny celkové počty stran děl, které byly využity při procentuálním vyjádření.

Graf 3: Porovnání děl v souvislosti s četností "magicko-realistických" jevů

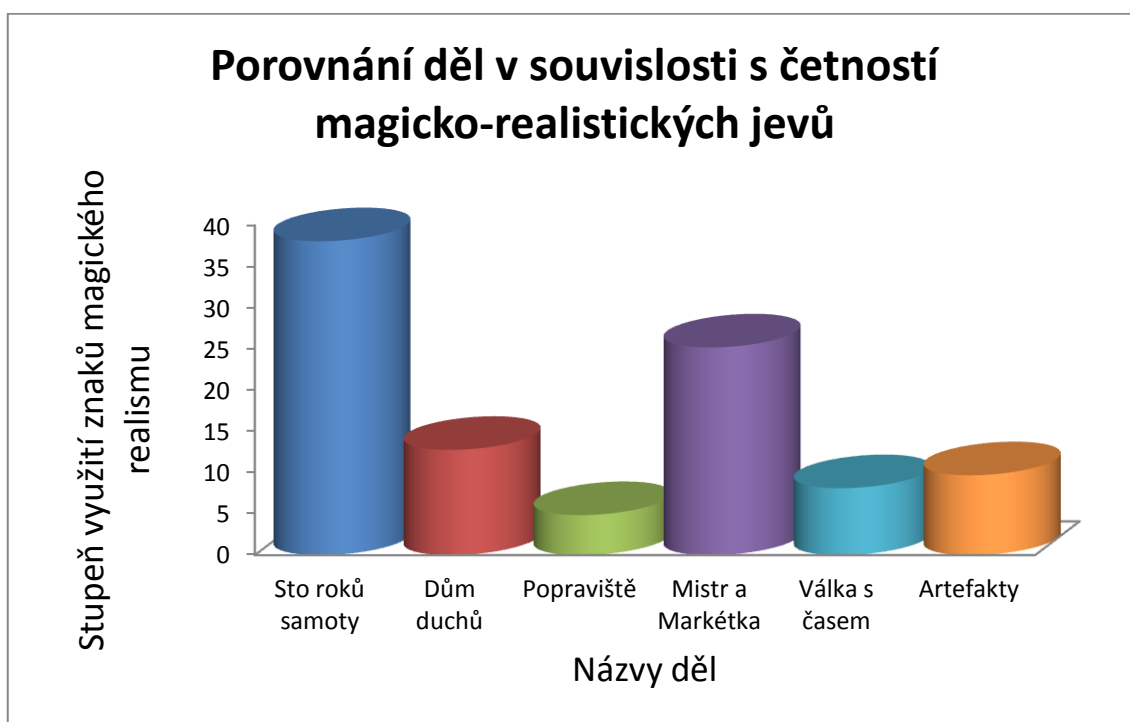


V Grafu 1: Porovnání děl v souvislosti s četností „magicko-realistických“ jevů je možné si všimnout, že nejvíce „magicko-realistických“ jevů lze opravdu nalézt v knize *Sto roků samoty*, naopak žádné nadrozumové jevy nenalezneme v Borgesově povídkové sbírce *Artefakty*. Jako zavádějící se může jevit fakt, že v románu *Popraviště* se nadpřirozené jevy tak, jak je chápe „magický realismus“, nevyskytují. Jak bylo ale

uvedeno výše, za „příznak“ magického lze považovat lidské chování vlčí rodiny, a proto je zde uvedeno, že se nadrozumové jevy vyskytují v této knize na 4,85% stran.

Dále je možné zaznamenat, že časová hra je nejvíce zastoupena v knize *Artefakty*, nicméně tato časová hra je zde pojata jinak, než v „magicko-realistické“ narativní perspektivě. Hra s časem, jak je pojata „magickým realismem“, se nejvíce vyskytuje ve *Sto rocích samoty* a v románu *Popraviště* není zastoupena vůbec.

Graf 4: Porovnání děl při sečtení výskytu prvků nadpřirozených a časových



Z Grafu 2: vyplývá, že nejvíce „magicko-realistických“ rysů týkajících se času a jevů nadpřirozených, lze nalézt v románu *Sto roků samoty*. Nejméně těchto jevů bylo zpozorováno v díle *Popraviště*. V povídkových sbírkách *Válka s časem* a *Artefakty* byla zaznamenána rozsáhlá časová hra, proto téměř dosahují úrovně románu *Dům duchů*, který byl označen jako „magicko-realistický“.

Závěr

Předmětem bakalářské práce byla typologie „magického realismu“. Práce si kladla za cíl stanovit znaky „magického realismu“ a dále zjistit, zda se analyzované knihy dají pokládat za počiny „magicko-realistické“. K tomuto zjištění měla dopomoci analýza děl, při které v dílech byly hledány prvky tohoto literárního směru, a jejich následná komparace.

Práce byla rozdělena na část teoretickou a výkladovou.

V teoretické části byla představena postmoderní literatura, dále zde byly stanoveny znaky „magického realismu“ a jeho zjednodušená definice. V této části bylo zjištěno, že je termín „magický realismus“ používán pro experimentující narativní prózu, v níž tvoří exotická příroda a různé mýty podklad pro specifickou románovou fikci.

Znaky tohoto literárního směru nejlépe zpracoval český hispanista Emil Volek, který je shrnul do následujících bodů: tradiční a moderní škála sociálních konfliktů (realismus), simulakrum indiánské, černošské a lidové kreolské kultury jako materiál pro magický úhel pohledu (zázračné reálno), totalizující univerzální symbolicko-mytická projekce všednosti a nové experimentální techniky.

Interpretační část následně využila poznatků teoretické části. Knihy zde byly podrobně analyzovány, při čemž byl kladen důraz na vyhledání prvků „magického realismu“; ty byly poté doloženy ukázkami a znázorněny grafy.

Prostřednictvím zmíněné analýzy a následné komparace děl se došlo k závěru, že za „magicko-realistické“ mohou být označeny knihy *Sto roků samoty*, *Dům duchů* a *Mistr a Markétka*. Román *Popraviště*, povídkové soubory *Artefakty* a *Válka s časem* si zaslouží jiné literární zařazení. Dílo *Popraviště* je spíše realistický, společenský román s nádechem mytického vidění světa, plný metafor, které kritizují dobu, v níž román vznikl. Borgesovy *Artefakty* inklinují spíše k fantastické literatuře a Carpentierově *Válce s časem* by bylo dobré ponechat označení samotného autora, tedy „zázračné reálno“.

Tato bakalářská práce může být přínosná pro zájemce o „magicko-realistické“ literární počiny; ať už by si chtěli vyjasnit definici této literatury nebo by byli na pochybách ohledně zařazení analyzovaných knih.

Zdroje

Primární literatura

AJTMATOV, Čingiz. *Popraviště*. 2. vyd. Praha: Lidové nakladatelství, 1989, 317 s.

ALLENDE, Isabel. *Dům duchů*. Překlad Hana Posseltová-Ledererová. Praha: Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0059-6.

BORGES, Jorge Luis. *Artefakty*. Překlad Kamil Uhlíř. Praha: Odeon, 1969, 249 s. Soudobá světová próza; Sv. 254.

BULGAKOV, Michail Afanas'jevič. *Mistr a Markétka*. Překlad Alena Morávková. Praha: KMa, 2003, 397 s. Klasik (KMa). ISBN 80-730-9998-5.

CARPENTIER, Alejo. *Válka s časem*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1967, 186 s. Soudobá světová próza (Odeon).

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Vyd. 6., V EMG 2. Překlad Vladimír Medek. V Praze: Pro edici Světová literatura Lidových novin vydalo nakl. Euromedia Group, 2005, 318 s. Světová literatura Lidových novin. ISBN 80-869-3802-6.

Sekundární literatura

ČERNÝ, Václav. *Soustavný přehled obecných dějin literatury naší vzdělanosti*. Vyd. 1. Jinočany: H, 1996-2009, v. <1-2, 4>. ISBN 97880200165534.

ČERNÝ, Václav a Jiří PECHAR. *Tvorba a osobnost*. Vyd. v tomto souboru 1. Editor Jan Šulc. Praha: Odeon, 1993, 698 s., [32] s. obr. příl. ISBN 80-207-0437-X.

ECO, Umberto. *Šest procházek literárními lesy: přednášky na Harvardově univerzitě*. Překlad Bronislava Grygová. V Olomouci: Votobia, 1997, 196 s. Velká řada, sv. 38. ISBN 80-719-8248-2.

FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí: Autores y temas de la literatura española e hispanoamericana*. 1. vyd. Plzeň: Fraus, 1999c2000, 136 s. ISBN 80-723-8063-X.

HODROVÁ, Daniela. *--na okraji chaosu--: poetika literárního díla 20. století*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2001, 865 s. ISBN 80-721-5140-1.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Vyd. 1. Praha: Torst, 1998, 205 s. ISBN 80-7215-069-3.

LUKAVSKÁ, Eva. *"Zázračné reálno" a magický realismus: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Vyd. 1. Brno: Host, 2003, 198 s. Studium (Host), ISBN 80-729-4100-3.

NIETZSCHE, Friedrich. *O životě a umění*. Překlad Jaroslav Kabeš. Olomouc: Votobia, 1995, 102 s. Malá díla, 17. ISBN 80-858-8554-9.

Prostor a jeho člověk. Editor Michal Ajvaz, Ivan M Havel, Monika Mitášová. Praha: Vesmír, 2004, 327 s. ISBN 80-859-7760-5.

ŽILKA, Tibor. *Text a posttext: cestami poetiky a estetiky k postmoderne*. Vyd. 1. Nitra, 1995. ISBN 80-887-3858-X.

Encyklopedie a slovníky

HOUSKOVÁ, Anna. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky: Argentina, Bolívie, Brazílie, Dominikánská republika, Ekvádor, Guatemala, Haiti, Honduras, Chile, Kolumbie, Kostarika, Kuba, Mexiko, Nikaragua, Panama, Paraguay, Peru, Portoriko, Salvador, Surinam, Uruguay, Venezuela, předkolumbovská a nativní slovesnost, literatura Nizozemských Antil, literatura karibské oblasti ve francouzštině, chicanská literatura v USA*. 1. vyd. Editor Eduard Hodoušek. Praha: Libri, 1996, 588 s. ISBN 80-859-8310-9.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4 rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008, 541 s., [58] s. příl. Albatros In. ISBN 978-800-0021-546.

Slovník ruských, ukrajinských a běloruských spisovatelů. 1. vyd. Editor Ivo Pospíšil. Praha: Libri, 2001, 680 s. ISBN 80-727-7068-3.

Slovník spisovatelů: Sovětský svaz. Editor Milan Hrala. Praha: Odeon, 1977, 639 s.

Internetové zdroje

MAGICAL REALISM. [online]. [cit. 2014-06-22].

Dostupné z: <http://www.magicalrealism.info/p/background.html>

Seznam obrázků, grafů, tabulek a schémat

Seznam schémat

Schéma 2: Komunikační proces

Seznam tabulek

Tabulka 1: Postupy magicko-realistické prózy

Tabulka 2: Magicko-realistické jevy

Seznam grafů

Graf 5: Porovnání děl v souvislosti četností "magicko-realistických" jevů

Graf 6: Porovnání děl při sečtení výskytu prvků nadpřirozených a časových