

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**

**Filozofická fakulta**

**Katedra bohemistiky**

**Česká filologie**

**Diplomová práce**

**Český „magický“ realismus**

**Autor: Bc. Jitka Fojtková**

**Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková**

**OLMOUC 2011**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla v ní všechny použité zdroje a literaturu. Rozsah práce činí 192 453 znaků včetně mezer.

V Olomouci dne 25.04.2011

.....

Velmi děkuji Mgr. Lence Pořízkové za ochotu při vedení mé práce, za cenné podněty, připomínky a poskytnuté materiály.

# Obsah

Úvod.....	5
Co je magický realismus? .....	6
Carpentierovo „zázračné reálno“ vs. Márquezův magický realismus.....	9
Fokalizace v magickém realismu .....	12
Fikční světy .....	13
Magický realismus vs. postmodernismus, surrealismus, fantasy a science fiction ..	18
Michal Ajvaz – Druhé město, Tyrkysový orel .....	25
Daniela Hodrová – Podobojí, Perunův den .....	46
Jiří Kratochvíl – Noční tango, Nesmrtelný příběh .....	61
Společné motivy v dílech Ajvaze, Hodrové a Kratochvíla.....	76
Český „magický“ realismus .....	78
Závěr .....	84
Literatura .....	86

## Úvod

Cílem této práce je zjistit, zda lze v českém literárním kontextu oprávněně hovořit o projevech magického realismu a s jakou jeho podobou se u nás setkáváme. Po pečlivém rozhodování jsme vybrali tři autory, u nichž předpokládáme, že jejich tvorba nese rysy magického realismu, respektive byla tak literární kritikou a vědou někdy označována. Abychom se co nejvíce přiblížili k tomu, jak je v našem prostředí magický realismus realizován, a byli schopni jej co nejvěrněji postihnout, zvolili jsme u každého z autorů dvě prózy, na kterých budeme sledovat jejich společné znaky. Za pomoci teoretické základny se pak pokusíme zjistit, s jakou podobou magického realismu se v jejich tvorbě setkáváme. Uvědomujeme si, že se jedná pouze o výběr autorů i jejich děl, přesto si myslíme, že tento výběr tvoří dostatečně reprezentativní materiál, na němž lze doložit existenci „českého“ magického realismu. V následujících kapitolách se tedy budeme věnovat analýze tvorby Michala Ajvaze (*Druhé město, Tyrkysový orel*), Daniely Hodrové (*Perunův den, Podobojí*) a Jiřího Kratochvila (*Nesmrtelný příběh, Noční tango*).

Teoretická část se zaměří na otázku, co je to magický realismus a s jakou podobou se s ním setkáme ve světové literatuře. Dále považujeme za důležité pro pochopení podstaty magického realismu vymezení termínů magický realismus a „zázračné reálno“, s nimiž souvisí tvorba Márqueze a Carpentiera. Chceme také ukázat rozdílné povahy dvou typů světů – světy fikční a možné, a různé způsoby fokalizace, kterými je příběh prezentován. Za důležité také považujeme charakterizovat směry a žánry postmodernismus, surrealismus, fantasy a science fiction, které obsahují taktéž ve svých dílech existenci onoho kouzelného elementu, a zároveň chceme určit, čím se od magického realismu odlišují.

Protože v českém prostředí není dostatek monografií o magickém realismu, opřeme práci především o dvě publikace, které se této problematice věnují – o Lukavské „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus*, a zejména o americkou studii Farise *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Na jejich základě vytyčíme hlavní rysy magického realismu a následně se budeme snažit nalézt paralely v dílech námi zvolených autorů. Jestliže tyto společné rysy, které jsou charakteristické sledovaným prózám, nalezneme, budeme je považovat za projev „českého“ magického realismu.

## Co je magický realismus?

Termín magický realismus poprvé použil Franz Roh, německý kritik výtvarného umění, pro označení postexpresionistického malířství, jehož díla se vyznačují hledáním momentu, v němž se prolíná realistický pohled na skutečnost s ideálním. Při důkladném rozboru skutečnosti pak vyvstávají na povrch hlubší aspekty bytí. Své poznatky uveřejnil roku 1925 v knize *Postexpresionismus. Magický realismus. (Problémy nejnovějšího evropského malířství)*.<sup>1</sup>

Termín se pak přenesl do Itálie, kde spisovatel Massimo Bontempelli spatřuje pod pojmem magický realismus (původně jím označovaný jako mystický realismus) reakci na futurismus, tedy ne na expresionismus, jak je tomu u Franze Roha.<sup>2</sup>

Do Latinské Ameriky se magický realismus dostává dva roky po vydání knihy *Postexpresionismus. Magický realismus.*, jejíž překlad byl uveřejněn v časopise *Revista de Occidente*. Avšak pojem magický realismus použil až v roce 1948 v knize esejů *Písemnictví a osobnosti Venezuely* Artur Uslar Pietri, jenž jím označuje typ hispanoamerické<sup>3</sup> prózy.<sup>4</sup>

Rozšíření tohoto pojmu nastává ale až v roce 1955, kdy Angél Florese vydává studii *Magický realismus ve španělské americké výpravné próze* v časopise *Hispania*. Florese považuje za díla magického realismu ta, u nichž dochází k sloučení skutečnosti a fantazie. Podle něj jsou jejich autory např. Franz Kafka a Jorge Luis Borges. Magickou literaturu pojímá Florese spíše jako fantastickou a vyzdvihuje především tvorbu evropských magických realistů, zatímco hispanoamerická literatura je podle něj z evropské pouze odvozena.<sup>5</sup>

Jiný, a to protichůdný pohled představuje Luis Leal, který chápe magický realismus jako postoj ke skutečnosti, v němž autor detailním nazíráním na skutečnost odkrývá její hlubší, skryté aspekty. V tomto duchu označil Leal za magickorealistickeho autora Aleja Carpentiera, který je tvůrcem literatury „*zázračného reálna*“. Základem tohoto postoje je víra, že zázračné opravdu existuje. Zázračné se pak objevuje pouze tehdy, jestliže je náhle narušeno to, co postavy považují za skutečnost ve fikčním světě. Carpentier se přitom

---

<sup>1</sup> Lukavská 2003, s. 12  
Srov. Faris 2004, s. 15; Hart, Ouyang 2005, s. 28  
<sup>2</sup> Lukavská 2003, s. 13  
<sup>3</sup> Španělsky psané prózy na území Latinské Ameriky  
<sup>4</sup> Lukavská 2003, s. 13  
<sup>5</sup> Lukavská 2003, s. 14

vyhraňuje proti pojmu zázračno, které se vyskytuje v evropské literatuře (gotický román, surrealismus,...) a vyzdvihuje hispanoamerickou magickou literaturu nad evropskou.<sup>6</sup>

Otázka, co je to magický realismus, je tedy ještě zatížena nejasným terminologickým vymezením: *magický realismus vs. „zázračné reálno“*. K tomu, aby se vyřešily nejasnosti spojené s magickým realismem, se sešel XVI. mezinárodní kongres iberoamerické literatury v roce 1973 v Michiganu. Výsledkem byla ale opět dvoupólovost názorů, jak ji již předložili dříve Flores a Leal. Někteří účastníci přijímají Floresův pohled, magický realismus pojmáný jako fantastická literatura, druzí Lealův, koncepci „zázračného reálna“. Dosavadní nejasné vymezení termínů vedlo Juana Barrosa v roce 1977 k pokusu utřídění koncepcí. Do první skupiny řadí F. Roha – víra v tajemství ukryté ve skutečnosti, do druhé Á. Florese – magický realismus na základě osobitě ztvárněných literárních postupů a do třetí, poslední, M. Á. Asturiase – magická koncepce světa amerických Indiánů a černochů.<sup>7</sup> Za předchůdce magického realismu můžeme považovat právě M. Á. Asturiase, který již ve svém díle *Guatemalské báje* (1930) ruší prostorové a časové vnímání reality a reálný svět prolíná s mýtem<sup>8</sup>. Výrazný vliv na Asturiasova díla má nejen mayská kultura, jejíž tradici se snaží přenést do románů, ale také surrealismus, díky němuž překračuje hranice fantazie a reality.<sup>9</sup>

Skutečnost, že dochází k nadužívání a časté záměně termínů magický realismus a „zázračné reálno“ a že se pojmu magický realismus užívá všude tam, kde se hispanoamerická literatura odklonila od tradičního realistického zobrazení skutečnosti, nás vede k chápání této literatury jako výjimečné. Dvojstranná platnost termínu totiž usnadňuje jeho užití.<sup>10</sup>

***„Dodnes není v podstatě jasné, co to magický realismus je: zda literární směr, technika, tendence, styl nebo žánr; neví se, jaký je vztah mezi magickým realismem a fantastickou literaturou a co mají společného s již uvedeným termínem „zázračné reálno“.“<sup>11</sup>***

---

<sup>6</sup> Lukavská 2003, s. 14–15

<sup>7</sup> Lukavská 2003, s. 17–23

<sup>8</sup> Z řec. mýthos (vyprávění). „Mýty jsou příběhy, do nichž lidé dávných dob a kultur vtělili své představy o vzniku světa a jeho povaze, o životě bohů, přírodních jevech a jejich příčinách, o člověku a jeho vzniku, právech a povinnostech, o jeho životě pozemském i posmrtném. Tyto představy zahrnují iracionální, fantastický výklad mnoha otázek, jež člověka v přírodě i v jeho osudu znepokojovaly...“ (Karpatský 2008, s. 306)

<sup>9</sup> Karpatský 2008, s. 275

<sup>10</sup> Lukavská 2003, s. 23

<sup>11</sup> Lukavská 2003, s. 10

Wendy B. Faris nastiňuje ve své knize *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrativ* **parametry, za nichž lze určitý text pojímat jako reprezentant magického realismu:**<sup>12</sup>

- 1) *v textu je obsažen „nevysvětlitelný kouzelný prvek“ (the irreducible element)*
- 2) *je zde přítomen „neobyčejný svět“ (the phenomenal world)*
- 3) *„neobyčejný svět“ je spojen s „realistickým“*
- 4) *„čtenář může být uváděn v pochybnosti, když se snaží sladit rozdílné vyznění totožných událostí“*
- 5) *„jsou rušeny představy o čase, prostoru a identitě“*

Prvním charakteristickým rysem magického realismu je tedy **„nevysvětlitelný kouzelný prvek“**, jež Faris chápe jako něco, co nemůžeme vysvětlit našimi přírodními zákony. Jedná se o jevy, které nejsou integrovatelné do každodenní reality. Daná skutečnost je postavami akceptována, ale zůstává nevysvětlena. Pouze zřídka následuje komentář postavy nebo vypravěče. Tyto magické prvky bývají dobře začleněny do reálného textového prostředí, v jehož rámci „září“ a často zdůrazňují ústřední otázky v myšlenkové rovině díla.<sup>13</sup>

Druhým z parametrů je **přítomnost „neobyčejného, podivuhodného světa“**. Realistické a magické se nachází vedle sebe a nám čtenářům se otevírá možnost nazírat na předložené události ze dvou různých úhlů. Mluvíme o realismu v magickém realismu. Je důležité jej ale odlišovat od fantazie a alegorie. Realistické popisy zde vytvářejí fiktivní svět, který se podobá světu, ve kterém žijeme. Často jsou založeny na použití rozsáhlých detailů, které mohou na jedné straně působit jako obnova realistické tradice a na straně druhé naopak vytvářet magické obrazy. A právě tyto kouzelné detaily představují jasný odklon od skutečného realismu.

Třetím z ukazatelů je **sloučení obou světů**. *„Magicko-realistické vidění se nachází v průsečíku dvou světů jako imaginární bod uvnitř dvojstranného zrcadla, který odráží v obou směrech.“*<sup>14</sup> Zde, „uvnitř dvojstranného zrcadla“, se také nachází hranice mezi dvěma světy – životem a smrtí. Jevy a bytosti, které se zdají být nadpřirozené, obývají tyto prostory. Dochází k prolínání toho, co se nám jeví jako skutečné, a toho, co jako pomyslné.

---

<sup>12</sup> Faris 2004, s. 7–43. Překl. J. F.

<sup>13</sup> Srov. Hart, Ouyang 2005, s. 44

<sup>14</sup> Faris 2004, s. 21. Překl. J. F.



Jiný svět proniká do našeho světa, a nebo naopak, náš do druhého. Tím je zaručena konfrontace obou světů. Magický realismus tedy stírá hranici mezi skutečností a fikcí.

Čtvrtou charakteristikou magického realismu je, že čtenář váhá, zdali jsou události vysvětlitelné přírodními zákony. Při konfrontaci s fiktivní realitou nabývá pochybností, protože si není jist povahou událostí, je v úžasu. Míra těchto pochybností se u každého jedince může lišit, neboť každý věří v mimosmyslové či nadpřirozené jevy v jiné míře. Magický realismus tedy obsahuje **dva různé druhy událostí: reálné – empiricky ověřitelné a magické – empiricky neověřitelné**. Nejdříve nás autor obvykle „svádí“ kvalifikovat tyto události jako sen (halucinaci). V tomto případě by moment očekávání nebyl narušen, neboť po snu následuje probuzení – tedy odtajnění „světa snu“. Jinými slovy, „*magický realismus expanduje fiktivní realitu do události*“<sup>15</sup>.

Posledním z aspektů magického realismu je „**narušení našich představ o čase, prostoru a identitě**“. Našimi obvyklými představami je „otřeseno“, neboť se odehrává něco, s čím jsme se ještě nesetkali. Naše chápání tyto události odmítá přijmout. Můžeme se totiž setkat s jevem zcela se vymykajícím přírodním zákonům. Různé druhy zdvojování, opakování příběhů v nás vytvářejí záhadný pocit – pocit neurčitosti, neboť dozvuky minulosti se přenášejí do přítomnosti.

## **Carpentierovo „zázračné reálno“ vs. Márquezův magický realismus**

Hlavní představitele magického realismu v hispanoamerické literatuře Kubánce Áleja Carpentiera a Kolumbijce Gabriela Garcíu Márqueze mnoho znaků spojuje, ale zároveň také odlišuje. Oba jsou to španělsky píšící autoři, v jejichž příbězích se prolíná realita s fantazií a historie s mýtem. Ve svých dílech konfrontují Evropu s Latinskou Amerikou – každý však z jiné perspektivy. Pro Carpentiera je Latinská Amerika „rájem na zemi“ – nedotknutá, nepoznamenaná, kouzelná, zatímco Márquez s realitou spokojen není, jeho hrdinové trpí tím, že žijí v této izolované části světa. A proto jim vytváří světy nové, světy, v nichž se hrdinové snaží začlenit se nebo se vzbouřit prostředí a času, v němž žijí. Přese všechno úsilí se z nich nemohou vymanit. Touto nemožností změnit svůj úděl poukazuje Márquez na tragický osud Latinské Ameriky. S Evropou se měli Márquez i Carpentier

<sup>15</sup> Faris 2004, s. 17. Překl. J. F.

dokonce možnost seznámit osobně, strávili zde léta svého exilu – Carpentier v letech 1928–1939, Márquez 1954–56. Zatímco Carpentier se pohyboval v prostředí avantgardy, účastnil se schůzek například s André Bretonem a Tristanem Tzarou, Márquez poznává v Paříži chudobu, kvůli níž je i donucen žebrať. A přitom je to Carpentier, který snáší na Evropu ostrou kritiku. Pouze Latinská Amerika je pro něj místem, kde se mohou dít ony „reálně zázračné“ události. Evropa toho není schopna, neboť této možnosti už dávno pozbyla.<sup>16</sup>

Estetiku „zázračného reálna“ (*“lo real maravilloso”*<sup>17</sup>) formuloval Carpentier jako svůj program v předmluvě knihy *Z království tohoto světa* roku 1949. Jak jsme již výše uvedli, základem tohoto postoje je víra, že zázračné opravdu existuje. Ono zázračné se zjevuje pouze tehdy, jestliže je náhle narušena skutečnost. Dalším důležitým znakem je, že americká skutečnost nabývá jiných, a to výjimečných vlastností ve srovnání s evropskou (viz výše).<sup>18</sup>

Carpentier nevytváří světy nové, pouze se snaží o zachycení jedinečnosti země. Svou tvorbu opírá o velmi přesnou historickou i geografickou dokumentaci (událostí, osobních jmen, míst i ulic), díla opatřuje poznámkami, doklady, které mu slouží k vylíčení dobové atmosféry a mentality tehdejších obyvatel. Respektuje také chronologickou následnost, i když události zdánlivě časově nezačleňuje. V jeho dílech není jasné, kde končí skutečnost a kde začíná mýtus.

Narozdíl od Asturiase, Márquez nevytváří svůj vlastní literární program, ale pouze přijímá termín *magický realismus* jako označení pro svoji tvorbu. Podle něj může být v Latinské Americe cokoliv reálné, skutečné, proto se každé dílo musí zakládat na osobní zkušenosti nebo skutečné události. Tak i v jeho díle vypadají zázraky samozřejmě a skutečnost se na druhou stranu může zdát fantastická. V jeho příbězích se také prolíná komično s tragičnem.<sup>19</sup> Svoji práci nepodkládá žádnou přesnou dokumentací, neopatřuje poznámkami, protože ty mu poskytuje vlastní osobní zkušenost, byť jen prožitek.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Lukavská 2003, s. 24–33, 156–165

<sup>17</sup> Hart, Ouyang 2005, s. 30

<sup>18</sup> Lukavská 2003, s. 15–23

<sup>19</sup> „Komično spočívá v tom, že se na postavu, situaci atd. díváme s nadhledem úsměvným nebo posměšným, pramenícím z našeho pocitu mravní převahy, a používáme k jejich postižení humoru, satiry, ironie nebo sarkasmu, zobrazuje tragično zničení nějaké společensky významné hodnoty, pád nebo smrt výjimečné, morálně vysoko stojící postavy, k níž naopak autor i čtenář vzhlížejí s obdivem.“ (Karpatský 2008, s. 238)

<sup>20</sup> Lukavská 2003, s. 24–33, 156–165

Právě **prolínání reality s fantazií a historie s mýtem** vytváří zdroj napětí, a tím také dynamiku textu. Mýty jsou obvykle prvními literárními díly, kterými se mohou „pyšnit“ jednotlivé národy.<sup>21</sup> Literatura z mýtu tedy nejen vychází, ale může se k němu i navracet, a to prostřednictvím jednotlivých postav, které znovu ožívají v tvorbě různých spisovatelů. Stejně tak jako je tomu v případě Carpentiera i Márqueze.

**V magickém realismu je mýtus často zdůrazněn**, protože obyčejní lidé reagují v konfrontaci s magickou událostí různými způsoby (jednání je nepředvídatelné). Fantastická realita totiž normalizuje magické události, zdůrazňuje, kritizuje ony mimořádné události reálného.<sup>22</sup> Např. v Márquezově povídce Stařec s velkými křídly je možné spatřit analogii na vůdce, kteří jsou kvůli své laskavosti a odhodlanosti vyjít každému vstříc všemi využívání a nakonec zničení.

Podle Lukavské je *historie* charakterizována jako sled událostí, které se odehrávají v profánním<sup>23</sup> čase, a *mýtus* charakterizován jako příběh odehrávající se mimo něj.<sup>24</sup> Dichotomií *profánní – sakrální* se více zabývá Hodrová.<sup>25</sup> Jestliže profánní místo je místem světským, potom sakrální je takové místo, v němž člověk intenzivněji prožívá vlastní život. Může se nacházet daleko od místa profánního (ostrov), ale může být také jeho součástí (chrám). Je ale vždy odlišeno od ostatních míst. Může však dojít k přechodu jednoho ve druhé, tedy profanizaci sakrálního a sakralizaci profánního. Právě ona „**otázka vztahu mezi sakrálním a profánním je příznačná pro hispanoamerickou „novou“ prózu**“.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> Karpatský 2008, s. 306

<sup>22</sup> Faris 2004, s. 13

<sup>23</sup> Světský (Lukavská jej pojímá jako chronologicky po sobě jdoucí.)

<sup>24</sup> Lukavská 2003, s. 156

<sup>25</sup> Hodrová 1994, s. 5–6

<sup>26</sup> Lukavská 2003, s. 157

## Fokalizace v magickém realismu

*Fokalizací* rozumíme úhel pohledu, skrze nějž je příběh v textu slovně formulován vypravěčem.<sup>27</sup>

V rámci teorie literatury vyčleňuje Genette fokalizaci<sup>28</sup>

### a) vnější (externí)

V případě externí fokalizace „*je narativní ohnisko situováno uvnitř fikčního světa, ale současně mimo vědomí kterékoliv postavy, což znamená, že vypravěč může pouze zaznamenávat vnější jevy.*“<sup>29</sup> Dříve byl tento pohled nazýván okem kamery nebo behavioristickým stylem.<sup>30</sup>

Vypravěč nám tedy neposkytuje žádné informace o psychickém stavu postav, ty jsou zjistitelné pouze z fyzických projevů. Zaměřuje se pouze na viditelné aspekty událostí.

### b) vnitřní (interní)

Narozdíl od vnější fokalizace, v interní fokalizaci „*se narativní hledisko kryje se subjektem uvnitř fikčního světa.*“<sup>31</sup>

Vypravěč se tedy nachází uvnitř myšlenek postav, zachycuje jejich vnitřní procesy bez ohledu na vnější projevy.

Z toho plynou různá časoprostorová omezení, např. „*retrospektivy mohou být podány pouze prostřednictvím vlastních vzpomínek postavy, odkazy k budoucím událostem jsou vyloučeny.*“<sup>32</sup>

### c) nulová (ne-fokalizace)

U nulové fokalizace je tzv. vypravěč vševědoucí, „*přepíná mezi rozličnými souběžnými událostmi a často vypráví o budoucích událostech pomocí fiktivního přítomného času.*“<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Bromanová 2006, s. 116–117; srov. Balová: „*Fokalizace je vztah mezi „pohledem“, činitelem (agent), který vidí, a tím, co je viděno.*“ (Balová 2004, s. 148)

Pozn. „*Genette definuje fokalizaci jako omezení. Pro Balovou a její následníky nemá fokalizace tento omezující význam, nýbrž značí aktivitu, která má za následek vždy do určité míry výběrový a subjektivní pohled na fikční svět, kterého se dostane čtenáři prostřednictvím narativního textu.*“ (Bromanová, s. 120)

<sup>28</sup> Todorova typologie Modely narativní fokalizace (Bromanová 2006, s. 116); srov. Ronenová 2006, s. 214

<sup>29</sup> Bromanová 2006, s. 117

Balová ale termínem externí fokalizace rozumí případ, „*kdy jako fokalizátor funguje anonymní činitel (agent) mimo fabuli.*“ (Balová 2004, s. 149)

<sup>30</sup> Bromanová 2006, s. 117

<sup>31</sup> Bromanová 2006, s. 118

Balová označuje interní fokalizaci jako typ fokalizace, v níž „*je fokalizace prováděna postavou, která se podílí na fabuli jako jeden z aktorů.*“ (Balová 2004, s. 149)

<sup>32</sup> Bromanová 2006, s. 118

<sup>33</sup> Bromanová 2006, s. 118

Vypravěč stojící nad postavami nám dovoluje nahlédnout jak do jejich vnějšího, tak vnitřního světa, komentuje myšlenky a jednání postav.

Podle Genetta může ale také docházet k tomu, že jsou texty uvnitř fokalizované, přitom ale celková perspektiva zůstane nefokalizovaná. To je dáno tím, že pohlíží na text jako na celek, nikoliv na jeho části.<sup>34</sup>

Jak jsme již dříve uvedli, v magickém realismu jsou konfrontovány dva různé druhy událostí – reálné, tedy empiricky ověřitelné a magické, empiricky neověřitelné. Z tohoto důvodu se perspektiva, ze které jsou události prezentovány, jeví jako neurčitá.<sup>35</sup>

S ohledem na zvláštní povahu vyprávění v dílech magického realismu zde mluvíme o fokalizaci nulové.<sup>36</sup> Čtenář si často není jist, z jaké perspektivy je mu událost sdělována. Vyprávění jako by vystupovalo z obou světů. Dochází ke konfrontaci reálného s magickým.<sup>37</sup>

## Fikční světy

Na začátku této kapitoly je důležité vymezení pojmů fikčních světy a možné světy. Je nutné si uvědomit, že fikční světy a možné světy nejsou totéž.

**Možné světy** podle Doležela jsou „světy, které jsou myslitelné“<sup>38</sup> a které jsou „konstruovány tvůrčími činnostmi lidských myslí a rukou“<sup>39</sup>. V rámci nich rozlišuje svět fyzicky možný (přirozený, realistický) a fyzicky nemožný (nadpřirozený, fantastický). Fyzicky možný je takový svět, v němž existují stejné přírodní zákony jako ve světě aktuálním<sup>40</sup>, zatímco ve fyzicky nemožném světě se tyto přírodní zákony odlišují. „Tvůrce

---

<sup>34</sup> Bromanová 2006, s. 120–121

Tímto pohledem se Genette odlišuje od Balové, která zkoumá i jednotlivé části textu. Balová odmítá také termín ne-fokalizace. Jak vysvětluje Bromanová, je to dáno neporozuměním termínu, neboť pod tímto pojmem spatřuje nemožnost vypravěče sdělovat informace o postavách, událostech.

<sup>35</sup> Faris 2004, s. 43

<sup>36</sup> Faris 2004, s. 43

<sup>37</sup> Faris 2004, s. 43–63

<sup>38</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 257

<sup>39</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 311

<sup>40</sup> Aktuální svět – skutečný; „aktualizovaný možný svět, který vnímáme smysly a který je dějištěm lidského konání“ (Doležel 2003, s. 256)

*fikce se může libovolně toulat celým vesmírem možných světů a může vyvolat do fikční existence svět jakéhokoliv typu.*<sup>41</sup>

Možné světy tedy vycházejí z principu odvození od aktuálního světa, s jehož zákony jsou spojeny souhlasně či konfrontačně.<sup>42</sup>

**Fikční světy** definuje Doležel jako „*imaginární alternativy aktuálního světa*“<sup>43</sup>.

Jinými slovy, na fikční světy lze nahlížet jako na „*možné nebo nemožné konstelace událostí a situací, jež jsou fikčně realizovány nebo nerealizovány*“.<sup>44</sup>

„*Fikční světy nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti; jsou tvarovány historicky proměnlivými faktory, jako jsou umělecké cíle, normy typu a žánru, dobové a individuální styly.*“<sup>45</sup> Jestliže se něco odehrává ve fikci, potom i ve fikčním světě, zatímco u možných světů tomu tak není. Zde dění existuje pouze v jeho možnosti.

Fikční světy mají vlastní, zcela specifickou ontologii<sup>46</sup>, zatímco možné světy vycházejí z ontologie světa, z něhož se odvětvují. Fikční světy jsou podmnožinou možných světů.<sup>47</sup>

Ve vztahu k aktuálnímu světu jsou tedy od sebe nejen ontologicky, ale také strukturně odlišné. Fikční světy jsou konstruovány jako světy paralelní s aktuálním světem, a tím také jedinečné a autonomní vůči aktuálnímu světu. Příznak autonomie se ukazuje ve způsobu, kterým fikce zakládá nezávislou modální strukturu. Tato fikční modální struktura naznačuje, že „*fikční fakty nevypovídají o tom, co by se mohlo nebo co by se nemohlo objevit v aktuálnosti (tj. ve skutečnosti), ale o tom, co se opravdu objevilo nebo se mohlo objevit ve fikci.*“<sup>48</sup> Fikčnost se tedy projevuje také v kompoziční a narativní výstavbě textu.<sup>49</sup>

Je problematické odlišit od sebe jednotlivé fikční světy, určit soubor jejich distinktivních rysů, neboť fikčnost vytváří jakákoliv manipulace s fakty (např. narativizace) a texty se mohou řadit mezi texty historické, žurnalistické a vědecké. Dalším omezením je stanovení

---

<sup>41</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 315

<sup>42</sup> Ronenová 2006, s. 36–38; srov. Doležel 2008 Studie..., s. 40

<sup>43</sup> Doležel 2008 Fikce..., s. 40

<sup>44</sup> Ronenová 2006, s. 105

<sup>45</sup> Doležel 2003, s. 33

<sup>46</sup> Ontologie – bytí (Hodrová 2001, s. 10–11)

<sup>47</sup> Srov. Doležel 2008 Studie..., s. 301

<sup>48</sup> Ronenová 2006, s. 13

<sup>49</sup> Ronenová 2006, s. 13–26; 60–75

pravdivosti výroku, který vyslovíme o nějakém fikčním světě. Při rekonstrukci fikčního světa se řídíme následujícími pravidly:<sup>50</sup>

- 1) Fikční svět není totožný s možným světem, je paralelní k aktuálnímu světu. Ve své podstatě se jedná o relativně samostatný, autonomní svět, kdy pouze fakultativně může vycházet z aktuálního světa.
- 2) Fikčnost je záměrem autora, který není totožný s vypravěčem. Výroky tedy referují nejen o fikčním světě, ale také o osobě autora.
- 3) Autor je zodpovědný za to, jak je fikční text charakterizován a organizován (vkládá koherenci).
- 4) Koherence nevyžaduje jasnost fikčních světů, fikční světy mohou obsahovat rozpory i nemožnosti.
- 5) Fikční světy obsahují pouze to, co je obsaženo v textu. Neúplnost těchto fikčních světů se pak nejeví jako problém, který vyžaduje doplnění, ale jako přisouzená vlastnost.
- 6) Fikční svět je přístupný skrze čtenáře, který si vytváří vlastní vztah k fikčnímu světu. To ovlivňuje způsob, jak nahlíží na fikci a aktualitu, tedy jaký svět se jeví jako možný, odchylný atd.
- 7) Fikční výrok a pravdivý výrok o fikci nejsou totéž. Fikční svět obsahuje nejen svět, jak jej autor stvořil explicitně i implicitně, ale také proces percepce čtenářem – jak jej vnímá on.

Z uvedených pravidel plyne, že se čtenář řídí při posuzování výroků fikce tvrzením mluvčího, kterého pojímá jako autoritu. Jestliže se mluvčí nachází vně fikčního světa a je vnímán jako tzv. vševědoucí, potom čtenář přiřadí vyprávěné události i situace k faktům fikčního světa. Čím více je mluvčí autoritativní, tím více čtenář shledává text autentickým. Abychom pochopili míru autentičnosti, je na místě spojit autentičnost s

a) pojmem fokalizace, a to z toho důvodu, že pro pochopení stupně autentičnosti mají význam všechny typy fokalizace, které přisuzují fikčním objektům různý stupeň autentičnosti.

b) narací<sup>51</sup>, která je utvářena vzájemným působením vypravěče a objektů fikčního světa.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Ronenová 2006, s. 92–115

<sup>51</sup> Narace – akt vyprávění (Hodrová 2001, s. 859)

<sup>52</sup> Ronenová 2006, s. 204–209

Svět se skládá z předmětů a aktů fokalizací. To znamená, že stejně jako ostatní oblasti tohoto fikčního světa je i fokalizace konstruována jako fikční oblast, a to na stejné úrovni.<sup>53</sup>

Jak jsme již uvedli, autorem narativního textu je sám autor, ale formální, sémantické vlastnosti vycházejí z opozice mezi promluvou vypravěče a promluvami postav. Tato opozice vytváří napětí, dynamiku v textu, a tím vznikají různé typy narativních promluv.<sup>54</sup> Neexistuje tedy jediný princip organizace narativu.

## **Fikční a historické světy**

Dále bychom se chtěli zaměřit na fikční světy ve srovnání s historickými a ukázat, v čem se od sebe odlišují. Jak jsme již výše uvedli, fikční světy jsou autonomní, tedy soběstačné, jedinečné světy, které nejsou aktuálním světem omezeny.

Toto „neomezení“ se ale nevztahuje k historickým světům, které se naopak mohou charakterizovat svou omezeností, která pramení ze vztahu k aktuálnímu světu. Historické světy jsou stejně jako fikční světy možnými světy (tedy světy, které jsou myslitelné).<sup>55</sup> Rozlišování mezi těmito dvěma typy možných světů se váže k problematice postmodernismu, kterou se zabýváme v následující kapitole.

Jak uvádí Doležel, zatímco v rámci možných světů mohou být vytvořeny fyzicky možné, ale i fyzicky nemožné světy, v rámci historických pouze fyzicky možné, tedy přirozené světy. Jejich omezení tedy spočívá v tom, že události v nich zobrazené nemohou být prisouzeny např. mytologické postavě (božstva), ale musí mít přirozeného původce, tj. nikoli nadpřirozenou postavu, ale fyzicky možnou. Další omezení plyne ze vztahu fikčních a historických postav v možném světě. Jestliže se v něm vyskytují kromě přirozených osob, tedy historicky doložených, také osoby fikční, potom se nemůže jednat o historický svět. Do historického světa mohou být začleněny pouze postavy, které skutečně existovaly a účastnily se daných událostí, o kterých pojednává autor. Jestliže možné světy jsou světy, které jsou myslitelné, a jestliže zahrnují jak fikční, tak historické světy, potom fikční i historické postavy existují pouze ve své možnosti. Nemluvíme tedy o reálných postavách, ale o jejich možných podobách. Rozdíl spočívá v tom, že autor ve fikčním světě může měnit individuální vlastnosti jakýchkoliv postav (tedy i historických, jestliže koexistují

---

<sup>53</sup> Ronenová 2006, s. 209–210

<sup>54</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 151–152

<sup>55</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 301



s fikčními), zatímco v historickém se musí opírat o prameny. Dalším společným znakem fikčních a historických světů je neúplnost – nelze postihnout možný svět v úplnosti. Tvůrce může vytvořit „jakkoliv neúplný text“, to znamená, že může vynechat kterékoliv informace, které neslouží jeho záměru. Oba typy světů se však odlišují v charakteru neúplnosti. Ve fikčním světě mají tyto mezery ontologický charakter, to znamená, že na výroky, které proneseme o fikčních mezerách, není odpověď – nemůžeme ji znát. V historickém světě se jedná o mezery epistemologického charakteru, tedy mezery způsobené nedostatkem dokladů. Jestliže by se vyskytly nové prameny, potom tyto mezery budou zaplněny. Důležité je zmínit ještě tzv. historický relativismus, neboť kromě faktů a mezer existuje také množství domněnek. Můžeme např. předpokládat, že se něco konkrétního událo, ale nemůžeme to potvrdit. S těmito domněnkami pracujeme jako s fakty, ale je jim přisouzena jen určitá míra pravděpodobnosti.<sup>56</sup>

Ve výše nastíněných bodech můžeme vidět hlavní diferenciaci mezi historickými a fikčními světy, která spočívá v tom, že tvůrce historického světa je omezen prameny, zatímco tvůrce fikčního světa může konstruovat libovolný svět.

Také na rovině diskurzu<sup>57</sup> se od sebe historické a fikční světy odlišují. Autor vytvářející fikční svět konstruuje takový svět, který dříve neexistoval (před aktem psaní). Odpovědi na otázky pravdivosti – nepravdivosti informací proto vycházejí z fikčního světa, na který můžeme nahlédnout až po autorově aktu psaní. V případě ale, že autor vytváří historický svět, užívá modelu, který už dříve fungoval v minulosti. Je tedy doložen.<sup>58</sup>

I když nacházíme řadu odlišností fikčních světů od historických, přesto dochází k jejich vzájemnému pronikání. Jedná se o posun hranic mezi těmito možnými světy, který způsobuje sémantické změny pronikajících světů. Existují tři příklady přechodu:<sup>59</sup>

### **a) Historická fikce**

(Fikční postavy zde koexistují se svými protějšky – postavami historickými.)

V případě historické fikce se historické migranty, tedy části narativu, které přecházejí do oblasti fikce, přizpůsobují fikčnímu světu. Shledáme tak fikční postavy, které mají své

---

<sup>56</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 314–321

<sup>57</sup> „Užívání termínu diskurz není v lingvistice, obecně v humanitních disciplínách a sociálních vědách jednotné, je podmíněné teoretickým směrem, jeho metodologickým přístupem k jazykovému materiálu. Slova diskurz se užívá např. jako synonyma k termínu text; označení text však může být rezervováno pro psané komunikáty, diskurz pak pro projevy psané [Pozn. autora: diskurz pak pro projevy mluvené – chyba v definici].“ (Jílek 2004, s. 23)

<sup>58</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 321–325

<sup>59</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 325–334

historické protějšky a fikční postavy bez svých historických protějšků. Pořád tedy mluvíme o fikčním světě.

Totéž platí i naopak, kdy fikční světy pronikají do historických.

### **b) Kontrafaktuální historie**

Je obtížné poznat, zdali historik využívá tohoto myšlenkového experimentu a snaží se zjistit Co by se stalo, kdyby..., nebo jestli vytváří fantastický příběh.

V rámci kontrafaktuální historie se uplatňuje stejně jako fikční svět, který před aktem psaní neexistoval, také historický svět již dříve existující. Sledují ale jiné cíle. Pro historika je kontrafaktuální historie pouze metodologickou pomůckou, nezpochybňuje faktuální historické světy. Pro tvůrce fikce je „*parodií klasické historické fikce*“<sup>60</sup>.

### **c) Faktuální narativ (Literatura faktu)**

Faktuální narativ se liší od historického tím, že zobrazuje současnost. Jak jsme již uvedli, historik rekonstruuje fakta na základě pramenů, o něž se opírá. Pokud je ale zkoumána současnost, potom dochází ke zkoumání současných stavů věcí, a to na základě vlastních znalostí. Jestliže neexistují v současnosti jisté postavy nebo události, které se ale v narativu vyskytují, pak pokládáme dílo za fikční.

## **Magický realismus vs. postmodernismus, surrealismus, fantasy a science fiction**

Jak jsme již dříve uvedli, v magickém realismu dochází k propojení reálných a magických událostí. Vystává tedy otázka, čím je magický realismus odlišný od těch literárních směrů a žánrů, které v sobě také zahrnují magické prvky. Jednotlivé směry se mohou zdánlivě překrývat a vzbuzovat dojem, že se jedná o totéž. V literatuře se tak např. setkáme s různým chápáním magického realismu, který je nejčastěji zahrnován pod postmodernismus.<sup>61</sup> Každý z literárních směrů má však své specifické rysy, kterými se odlišuje od ostatních.

---

<sup>60</sup> Doležel 2008 Studie..., s. 331

<sup>61</sup> Faris 2004, s. 21–23

V této kapitole proto charakterizujeme postmodernismus, surrealismus, fantasy a science fiction, které nepracují výhradně s realistickým vyprávěním, ba naopak, prvky kouzelné, magické v nich často převládají. Pokusíme se také uvést, v čem spočívá odlišnost těchto směrů a žánrů od magického realismu. Zaměříme se přitom nejvíce na postmodernistickou tvorbu, neboť nejvíce dochází k záměně těchto dvou termínů.

## **Fantasy**

Pojmem fantasy označujeme umělecký žánr (nejen literární, ale i filmový), jehož příběhy se odehrávají v imaginárních světech nebo v naší minulosti. Důležitým prvkem fantasy je existence „něčeho“ nevysvětlitelného, nadpřirozeného – často se vyskytujícího prostřednictvím magie. V anglosaské tradici se termínu fantasy užívá často pro jakoukoliv fantastickou literaturu, tedy pro literaturu, která není realistická.<sup>62</sup>

K základním typům literatury fantasy patří např. pohádky, humorná fantasy, heroická fantasy, „vysoká“ fantasy, meč & magie...<sup>63</sup>

Magický realismus spojuje s fantasy existence nevysvětlitelného, nadpřirozeného úkazu. Každý s ním ale pracuje jinak. Jak uvádí Pratchett, „*fantasy musí obsahovat prvek naplněné touhy*“.<sup>64</sup> Tím je myšlena touha po lepším člověku, lepším světě, lepším zítřku.

Magický realismus má však blíže k realistickým tendencím nežli k fantasy. Popisuje běžný život – život, který existoval (ve smyslu prototypu fikčního světa), existuje nebo který by mohl existovat. A magické prvky tento svět pouze ozvláštňují. Realistické tendence se propojují s „fantastickými“, nebo ještě lépe – vstupují s nimi do neustálého napětí. Fantasy naopak popisuje alternativní světy, které mají svá vlastní pravidla, fantastické prvky jsou jejich koherentní součástí.

---

<sup>62</sup> Neff 1995, s. 29; Pratchett 2003, s. 8

<sup>63</sup> Pratchett 2003, s. 19–37

<sup>64</sup> Pratchett 2003, s. 8

## Science fiction

Science fiction je žánr vědeckofantastické literatury, který se odehrává ve světech, s nimiž ještě lidé nemají žádné zkušenosti. Setkáme se tak s dosud neznámými formami života, neobjevenými technologiemi, neobyčejnými schopnostmi člověka. Hlavními motivickými okruhy science fiction jsou např. alternativní dějiny, ztracené světy, cesty časem, fantastické cestopisy, klonování, nesmrtelnost, neviditelnost. Zatímco ve fantasy hraje důležitou úlohu magie, v science fiction by mělo být vše racionálně odůvodnitelné.<sup>65</sup>

Racionální odůvodnitelnost je také jedním z parametrů, který od sebe oddaluje science fiction od magického realismu. Zatímco science fiction vyžaduje racionální objasnění, v magickém realismu ponechává autor nevysvětlitelné jevy bez komentáře – neboť v magickém realismu je vše možné, a není tedy důvod cokoli vysvětlovat. Jeho hrdinové netouží cestovat časem, poznávat nesmrtelnost, i když k tomu mohou být nakonec donuceni (téma nesmrtelnosti – *G. G. Márquez, Sto roků samoty*). Neděje se tomu tak ale z důvodů vědeckých, výzkumných, jako u science fiction. V případě magického realismu se jedná o zcela přirozený životní koloběh. Můžeme uvést ještě jedno kritérium, kterým se od sebe odlišuje magický realismus a science fiction: Stejně jako fantasy popisuje pouze alternativní světy, magický realismus světy možné, tedy takové, které jsou myslitelné.

## Surrealismus

Surrealismus je umělecký směr, pro nějž je charakteristické hledání skrytých zdrojů inspirace, – ve snu, v nevědomí, mýtech. Cílem je nechat působit fantazii do té míry, aby harmonizovala se skutečnou realitou. Pouze uvolněním vědomí lze dosáhnout „záračna“<sup>66 67</sup>.

Surrealisté věří v sílu myšlenky, v její všemocnost. Proto se nesnaží postihnout realitu, ale unikají do svého nevědomí. Tím se také odlišují od tvůrců magického realismu, neboť se

---

<sup>65</sup> Neff 1995, s. 32–162

<sup>66</sup> Pozn. Problematika „záračna“ a vztahu Carpentiera k „záračnu“ více na s. 4–5

<sup>67</sup> Choucha 1991, s. 9–13

snaží o zachycení pro ně „nadřazené“ reality, osvobozené od veškerých konvencí, závazků – tedy osvobozené od vědomí. Oproti tomu, magický realismus, jak jsme již uváděli, popisuje reálný svět, který je pouze „okořeněn“ magickými a zázračnými jevy.

## **Postmodernismus**

Termínem postmodernismus rozumíme myšlenkový směr, jehož základním principem je pluralismus v pohledu na svět. To znamená, že vedle jednotného chápání literatury, jak jej hlásá moderna, existuje vnímání opačné. Jak již vyplývá z názvu, postmodernismus a jeho pluralismus vzniká jako reakce na modernu. Usiluje o jiný přístup ke světu a snaží se najít alternativní možnosti v pohledu na něj. Člověk je „otevřený“ žít v tomto neurčitěm světě – světě otevřených a nezodpovězených problémů. Postmodernismus dále vedle sebe klade racionalitu a expresivitu. Dochází tedy k prolínání racionálního pohledu na svět s emocionálním, subjektivním. Mohou být dokonce sjednoceny přístupy i prvky, které jsou za normálních okolností zcela neslučitelné. Absurdní jevy se konfrontují s pochopitelnými. Tímto spojením vzájemně si odporujících tendencí poukazují postmodernisté na iracionální, nelogickou dobu, v níž žijeme. Snaží se najít hranici, která by od sebe oddělovala minulost a současnost. Chtějí se vymezit proti dřívějšímu historickému vývoji, který zatěžuje naši současnost. Do popředí staví postmodernismus zájem o historismus. Dějiny „oživuje“ projekcí do přítomnosti, v níž jsou většinou kriticky posouzeny. To znamená, že postavy, žijící ve své realitě, si vytvářejí vlastní podobu světa, do níž se snaží uniknout. Odmítají se ztotožnit s realitou, v níž žijí, zároveň však nedovolují sblížení obou světů. Důvody hledejme v civilizačním vývoji. Uvědomují si, že společnost člověka již několikrát negativně ovlivnila, a proto se často zcela vědomě straní společnosti a vyhledávají odlehlá místa, jakými jsou např. vesnice, hory, a nebo vidí únik ve snech. Tímto osaměním je také zdůrazněna jejich tragičnost. Setkáme se s postavami žijícími ve fantaskních krajinách (J. Křesadlo), ale také na obyčejných, všedních místech, která jsou však postavou silně subjektivně vnímána jako nereálný obraz reality (B. Hrabal). Na pomezí však stojí ještě jeden typ prožívání reality – kdy se ocitáme na známých místech (např. města), avšak díky způsobu vyprávění se jeví jako fantaskní (J. Topol). Do popředí je kladen prožitek člověka, jeho subjektivní vnímání. Můžeme namítnout, že postava, která je jedinečná<sup>68</sup> a která se snaží uniknout do druhého, ideálního světa, neboť se světem, v němž žije, není spokojena, je charakteristickým rysem romantismu. Touží získat zpět

---

<sup>68</sup> Odlišná od okolního světa (vnitřními i vnějšími rysy)

ztracenou harmonii a zbavit se vnitřního neklidu. V romantismu ale nakonec postava „ztroskotává“, není schopna žít ani v ideálním světě. Neustále se tak dostává do konfliktu s minulostí.<sup>69</sup> V postmoderní tvorbě se jí však daří odloučit od světa, který ji svazuje a nedovoluje se osobně rozvíjet. Svým chováním se postava odlišuje od ostatních, a tím vyvolává nepochopení. Nedodržuje dané společenské konvence, nejedná podle stanovených pravidel, co je dobré a špatné. Otázky politické, sociální, kulturní, rodinné a také sexuální jsou interpretovány ze zcela jiného pohledu – jsou odlehčené od norem, které jsou všeobecně přijímané. Např. téma mateřství ztrácí svůj duchovní rozměr (vyjádření hluboké lásky matky k dítěti), sexualita nabývá svého významu (zcela přirozený akt, který je také nutno zachytit). Pro postmoderní epiku je charakteristická snaha o autentičnost, nebo lépe řečeno, o sugerování autentičnosti. Autoři pracují s detaily, fakty, uvádějí konkrétní místní i časové údaje. Často také citují vlastní text. Na druhou stranu také narůstá množství symbolických obrazů. Pro čtenáře bývá text často špatně srozumitelný, neboť z postmoderní tvorby mizí příběh. Významným konstitučním rysem se stává hravost, která umožňuje rušení konvencí a usnadňuje překlenout most mezi čtenářem a autorem. Konečnou podobu díla neurčuje sám autor, ale čtenář, a to díky fragmentární výstavbě textu. Fragmentárnost může být ztvárněna různým způsobem – graficky, stylisticky, tematicky – a čtenář tuto neúplnost dotváří.<sup>70</sup>

Ve středu zájmu postmodernistů stojí román, který ale neslouží jako příklad reprezentativního žánru. Právě jeho otevřenost a absence příběhu či centrálního problému jej posunuje za hranice klasického pojetí románu, dochází k přehodnocení představ o něm.<sup>71</sup>

Aleš Haman rozlišuje dvě hlavní dominantní linie v české postmoderní próze:

linii autobiografickou, „v níž vyprávějí se stává protagonistou vlastního příběhu“<sup>72</sup>

linii fantaskní, „v níž se vyprávějí subjekt dává unášet svobodnou hrou představivosti v tvorbě „nepravděpodobných fikcí“.“<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Pozn. Podobu pasivního romantismu, kdy se postava zcela oprostí od minulosti a sžívá se naplno s druhým světem, ponecháváme stranou, neboť se s ní setkáváme v literatuře v mnohem menší míře.

<sup>70</sup> Novotný 2003, s. 7–35; 98–105; 119–145; 146–160

Srov. „...pro postmoderní text, opírající se o obecnou pluralitu tvůrčího aktu i tvůrčí filosofie, stejně jako o dominantní princip intertextuality, je příznačně tíhnutí k experimentování s prozaickým tvarem, k transformaci narativní aktivity.“ (Novotný 2002, s. 178)

<sup>71</sup> Pavera 2003, s. 80

<sup>72</sup> Novotný 2003, s. 57

<sup>73</sup> Novotný 2003, s. 57

## Hlavní motivy postmoderní prózy

Velmi častým motivem v postmoderní tvorbě je téma dvojnickví, divadel, labyrintu, zrcadel, knihoven. Přitom dochází k neustálému přehodnocování významu míst, kdy se nová podoba buduje na základě podoby staré. Místo se proměňuje, ocitá se v nových kontextech a předchozí význam nabývá významu nového. S tím souvisí zdůraznění aspektu místa jako mytologického prostoru. Pluralismus v pohledu na svět také umožňuje, že se ze statického místa může stát místo dynamické, z profánního sakrální a naopak. Závisí na úhlu pohledu, ze kterého je daná skutečnost posuzována.<sup>74</sup>

Hodrová zavádí důležitý pojem pro postmoderní prózu – „místo s tajemstvím“. Tím je každé známé místo, které se mění v záhadné. Může nabývat různých podob – labyrintu, divadla, města, zámku. Zatímco místo všední, obyčejné, je místem dialogu, místem s tajemstvím je nitro člověka, tedy monolog jedince. V literárních dílech dochází k proměnám všedního místa v místo s tajemstvím. To samé platí i naopak, kdy tajemství je racionálně vysvětleno a mění se na místo všední.<sup>75</sup>

Dalším důležitým termínem je „postava s tajemstvím“, již je postava v převleku, masce. Její záhadnost neustále láká své okolí. I my se snažíme nahlédnout pod masku. Postava ale o sobě nic neprozrazuje, osvětlení její motivace se nám nedostává. Vstupuje do děje jako hotová a nedochází k demaskování. Masku si nasazují kouzelníci, tuláci a loupežníci – tedy lidé na okraji společnosti, kteří „nesplynuli s davem“.<sup>76</sup>

## Postmodernismus vs. magický realismus

Při snaze charakterizovat postmodernu a přiřadit k ní její představitele se setkáváme s různými interpretacemi. Zde uvádíme některé z nich:

Pechar připouští zařazení G. G. Márqueze k představitelům postmoderní tvorby (kvůli vágní mnohoznačnosti tohoto termínu),<sup>77</sup> dále pak Pavera např. Danielu Hodrovou, Jiřího

---

<sup>74</sup> Hodrová 1997, s. 5–22

<sup>75</sup> Hodrová 1994, s. 10–12

<sup>76</sup> Hodrová 1994, s. 118

<sup>77</sup> Pechar 1999, s. 549, s. 563

Kratochvila.<sup>78</sup> Dokonce sám Jiří Kratochvil se hlásí v díle *Má láska, Postmoderno* nebo ve *Vyznání postmodernisty* k této orientaci.

Opačné stanovisko zaujímá Machala, jenž poukazuje na prvky magického realismu u autorů jakými jsou Daniela Hodrová či Michal Ajvaz (imaginativní a konkrétní rysy vedle sebe, prostupování minulosti s přítomností, stírání hranic mezi životem a smrtí).<sup>79</sup>

Magický realismus se nesnaží o pluralitu názorů, nastoluje nám pouze svět jaký je, jaký byl nebo jaký by mohl být. Slučuje minulost s přítomností, a to tím způsobem, že minulost proniká do přítomnosti a naopak. Nesnaží se najít hranici, která by od sebe oddělovala minulost a současnost. Na základě Hamanovy charakteristiky postmoderní fantaskní linie, v níž dochází k tvorbě „nepravděpodobných fikcí“, je možné vidět další distinktivní rys, jímž se odlišuje postmodernismus od magického realismu. Zatímco postmodernismus tvoří ony „nepravděpodobné fikce“, magický realismus žádné „nepravděpodobné fikce“ netvoří. V magickém realismu je možné cokoliv. Neexistuje pro něj nepravděpodobné. Magickorealističtí autoři věří v primární mýtus, a proto neshledávají za důležité tyto iracionální jevy objasňovat. Očekávají totiž, že i my, čtenáři, nebudeme o povaze těchto událostí pochybovat.

Z uvedené charakteristiky postmodernismu je patrné, že ačkoliv má postmodernismus s magickým realismem mnoho společných rysů, nalezneme i takové, které jsou charakteristické pouze pro magický realismus. A právě tyto čistě magickorealisticke prvky nám dovolují zařadit tvorbu **Michala Ajvaze, Jiřího Kratochvila a Daniely Hodrové** mezi **český „magický“ realismus**, který je založen na stejných parametrech jako hispanoamerický autorů G. G. Márqueze či M. Á. Asturiase. Nemůžeme ovšem říci, že by se jednalo o stejnou podobu magického realismu, neboť každý z nich se vyvíjí v jiném kulturním prostředí, jiných politických podmínkách a každý z nich, dokonce každý z autorů, uplatňuje ve svém díle jiné literární postupy.

---

<sup>78</sup> Novotný 2003, s. 184; Srov. Novotný 2003, s. 179

<sup>79</sup> Novotný 2003, s. 146–160



## Michal Ajvaz – Druhé město, Tyrkysový orel

V této kapitole se pokusíme ukázat, s jakou podobou magického realismu se setkáváme v tvorbě Michala Ajvaze. Obě prozaická díla, která tu podrobujeme analýze, jsou v hojně míře prostoupena magickými výjevy. Jejich prostřednictvím se tak dostáváme do neobyčejných světů, v nichž se odehrávají nadpřirozené události.

### Magické prvky

Spojujícím rysem obou próz je **výskyt magických, nevysvětlitelných prvků**, které koexistují vedle obyčejných, „realistických“. Ocitáme se tak např. v džungli, podmořském světě, v nichž se odehrávají magické události, setkáváme se s písmem, které je pro nás nečitelné, s hudbou, která neobsahuje tóny pocházející z našeho světa... „*Tichá hudba, jež se ozývala za křovím a občas se ztrácela v hlasech automobilů a tramvají, které sem doléhaly ze smíchovského břehu, se nepodobala ničemu, co jsem kdy slyšel.*” (TO<sup>80</sup> 8); „*Chvillemi dokonce byly slyšet pasáže, z nichž se zcela ztratily nejenom hlasy známých hudebních nástrojů, ale vůbec tóny, které by se daly přiřadit k nějakému známému typu zvuků; tyto pasáže se skládaly pouze ze zvuků přechodu – mezi nimiž ovšem vznikaly nové, ještě bizarnější přechodové tóny.*” (TO 11); „*Toto písmo na rozdíl od hieroglyfů i nápisů v písku zanikalo tím, že bylo čteno, ničilo je beze stopy samo čtení. Nositelem významu totiž nebyly tvary, ale chutě; nečetlo se očima, nýbrž ústy. Jednotlivé hlásky byly označovány chutěmi masa různých mořských živočichů: ryb, korálů a měkkýšů.*” (TO 21); „*Ale já si uvědomil, že písmena, kterými byla kniha vytištěna, nepatří žádnému písmu našeho světa.*” (DM<sup>81</sup> 10)

Do naší reality jsou tedy vnášeny kouzelné jevy, které nejsme schopni vysvětlit, neboť se zcela vymykají našemu způsobu chápání. Hlavní hrdina však tuto skutečnost akceptuje. Dokonce také v případech, v nichž se on sám stává účastníkem magických událostí, nepochybuje o povaze těchto magických událostí (např. proč mravenec nebo tygr požívá člověka, jak je možné, že zelená tramvaj jezdí i tam, kde nejsou koleje, jak mohou bílí mravenci spolu s magickou hudbou uzdravit chorobně spícího člověka), ba naopak, všechny nevysvětlitelné, lidskému chápání odporující si jevy, považuje za normální,

---

<sup>80</sup> Tyrkysový orel  
<sup>81</sup> Druhé město

předkládá nám je jako běžnou součást života, jako něco, co se může stát i nám: „*I u vašich dveří jednou zazvoní povědomá obluda s hrací deskou pod paží, bude vás přemlouvat, abyste s ní hráli šachy...*” (DM 26)

I když tyto kouzelné jevy hlavní hrdina akceptuje, nepodává nám žádné bližší informace o tom, proč nabývají této podoby. A to z toho důvodu, že ani on sám o nich neví nic konkrétnějšího. Ví pouze, že existují, a tuto skutečnost se nepokouší vyvrátit. Také vypravěč nezasahuje do příběhu, magické prvky ponechává nevysvětlené.

### **Existence dvou světů**

Jak již napovídá sám název Ajvazovy prózy *Druhé město*, hlavní hrdina příběhu se dostává do kontaktu s jiným městem, nežli je to jeho. Mluvíme o existenci „odlišných lidí, odlišného způsobu života, odlišné kultury i odlišné přírody“. Ve druhém městě fungují jiné zákony než ty, kterými se řídíme my. Ajvaz tedy vedle sebe staví realistický svět a svět neobyčejný. Oba světy se nacházejí vedle sebe, prolínají se, dokonce i splývají. „*Dcera, ospalá a s hlavou plnou vzpomínek na ples, vstoupila do dveří, které se otevřely přímo před ní...Když byla uvnitř, všiml jsem si, že tramvaj má divnou barvu. [...] Od té doby jsme se s dcerou neseekali, jen několikrát jsme zahlédli její tvář v hloubce zrcadla v tmavém pokoji, zaslechli jsme její hlas v hučení kamen. Zpočátku jsme čas od času nacházeli na dně zásuvek nebo mezi stránkami knih lístky se smutnými vzkazy, kterým jsme rozuměli čím dál tím méně, psala o sálech, kterými protékají řeky, po jejichž hladině plavou vory s bronzovými lvy, o nekonečně dlouhých sympoziích ve zkamenělých lesích, o kavárnách, kde se číšník vynořuje z husté mlhy.*” (DM 42–43)

V povídkovém souboru *Tyrkysový orel* také nalezneme existenci obou světů, které sebou nejen navzájem prostupují: „*Předtím, než jsem se stala bohyní, jsem totiž žila také v Praze; často na ni myslím a občas se mi po ní stýská.*” (TO 110), ale také splývají: „*Ukázalo se, že k tomu postačí, aby se postava na chodbě přiblížila k počítači tak blízko, až okraje jeho obrazovky splynou s obvodem obrazovky automatu v hospodě. Od toho okamžiku páčky, které jsem držel v ruce, ovládaly přímo pohyb postavy na nočním sídlišti. Za chvíli jsem úplně zapomněl na sklepení a ztotožnil se s novou postavou, s nočním chodcem, bloudícím po sídlišti s domy ve tvaru zvířat.*” (TO 49–50)

Je ale důležité upozornit, že tento povídkový soubor se skládá ze dvou povídek, u nichž můžeme nalézt určité rozdílné rysy. Zatímco v povídce *Bílí mravenci* se vypravěč sám

stává účastníkem magických událostí – stejně tak jako v románu *Druhé město*, v povídce *Zénónovy paradoxy* pouze naslouchá svědectvím o tomto neobyčejném světě a nepokouší se do něj proniknout (i když lze do určité míry považovat toto naslouchání jako náznak onoho pronikání, fyzicky k němu ale nedochází). Mohlo by se zdát, že se jedná o dvě samostatné povídky, které jsou od sebe oddělené a které mohou fungovat samostatně, ale stejně jako v Ajvazových dílech, i zde je hranice pouze pomyslná. Následující ukázka dokládá provázanost obou textů (pochází z povídky *Zénónovy paradoxy* a odkazuje na předcházející *Bílé mravence*): „*Vzpomněl jsem si na hrací automat ve venkovské hospodě, o němž vyprávěl archeolog na navigaci, na obrazy v obrazech: přemýšlel jsem, jestli se tyto řady ze dvou vyprávění někde setkávají, jestli vyrůstají ze stejného počátku, protínají se v jedné nebo v několika křižovatkách, anebo se navždy mijejí, ovijejí se ve tmě, aniž by se dotkly...*” (TO 131)

Existence reálného a magického světa vedle sebe nám dovoluje **sledovat příběh z více různých úhlů**. V románu *Druhé město* je nám první pohled zprostředkován skrze hlavní postavu, která se jako obyvatel reálného prostředí postupně dostává do konfrontace s fiktivní realitou: „*...uvědomil jsem si, jak se za poslední dny změnilo mé vidění: zasmál jsem se, už jsem jako ti ze skříní a komor, vnímám už skoro jen zbytek světa, okraj, o jehož existenci v mém světě nikdo ani neví, zatímco tvary, mezi nimiž po léta bezpečně plul můj pohled, se začínají rozplývat v mlze. Kdy se sám proměním v přízrak?*” (DM 122) Druhý pohled nám poskytují postavy z druhého města, jakými je např. Alweyra, Felix, strážce chrámu, ptáčník, prodavač aj. Díky nim můžeme pohlížet na magický svět z jejich perspektivy: „*Dívka ke mně po špičkách přistoupila blíž, sklonila se nade mnou, až se její náhrdelník lehce dotkl mého čela, tichým, téměř konejšivým hlasem mi říkala: „Celý život ses díval na svět před chladná skla, miloval jsi okna kaváren a vlaků, zasklené terasy horských domů. Víme toho o tobě hodně. Za skly ses cítil bezpečně, proč jsi opouštěl svůj úkryt, proč ses vydal na cestu do džungle? Ve Slavii jen málokdy přepadne hosta žralok. Proč ses vypravil sám do cizího města, kde o tebe nikdo nestojí? Ted' žralok bude kutálet tvou ukousnutou hlavou okolo ochozu věže a malé děti se o tobě v našich školách budou učit říkanky a rozpočítadla.*”” (DM 74) Do konfrontace s druhým městem se dostávají také další obyvatelé „tohoto světa“, např. knihovník, host z Malostranské kavárny, manželka číšníka, a představují tedy třetí pohled na magické události: „*A pokud se chcete do druhého města dostat za každou cenu, radil bych vám, abyste si vybral nějakou jinou cestu. Přejít přes knihovnu je nebezpečný. Knihovna je záludná; [...] a tak se knihovník*

*obejme s dcerou a vydává se do nitra knihovny, všichni za ním strnule hledí, v ohbí chodby se otočí a zamává, pak zmizí za regály a už jej nikdy nikdo neuvidí, čtenář marně čeká na svou knihu...*” (DM 146–148) Oba světy pojí právě postava hlavního hrdiny, která se pohybuje na hranici těchto světů a která se ji snaží překročit a vstoupit do světa druhého. „...ale teď už je pozdě se vracet, musím dál. Pohyboval jsem se v přílišné blízkosti hranic druhého města, to, co odtamtud vanulo, už stačilo rozleptat poslední zbytky sítě zvyků, do jejíž osnovy je vetkané všechno naše jednání...” (DM 149)

Přesto je však hlavní hrdina uváděn na své cestě v pochybnosti, neví, kdo jsou ti druzí lidé, odkud přicházejí: „Pořád jsem nevěděl, s kým jsem se na Petříně vlastně setkal. Narazil jsem na nějakou tajnou sektu? Stal jsem se svědkem zrození nové víry? Třeba se rozšíří z petřínského podzemí a ovládne svět. Nebo byla naopak podzemní bohoslužba posledním záchránkem umírajícího prastarého náboženství? Byli návštěvníci chrámu cizinci, kteří se z nějakého důvodu sjíždějí do Prahy, aby tu slavili své náboženské svátky, nebo tu celá staletí nepozorovaně žijí vedle nás? Anebo jsem se octl na hranici neznámého města, které sousedí s naším?” (DM 31); „Svědectví o druhém městě, kterých se mi dostalo, byla spíš matoucí; co o druhém městě a jeho zákonech říkala Alweyra, prodavač, ptáček, Felix, strážce chrámu, si odporovalo a navzájem vylučovalo – a přece bylo zřejmé, že všechna tato vysvětlení jsou nějakým způsobem platná.” (DM 163)

Nejen hlavní hrdina, ale také obyvatelé z druhého města překračují ony hranice. V každodenní realitě nachází protagonista pozůstatky po druhém městě (knihy psané neznámým písmem, novinové články, vzkazy). Na jednu stranu se dovídáme, že tu hranice opravdu je, avšak problémem zůstává schopnost dostat se přes ni: „Chceš poznat město, které hraničí s tvým městem, chceš proniknout do jeho středu, domníváš se, že je také skrytým středem tvého města, a že tedy porozumění zákonům druhého města by mohlo znamenat obnovu řádu, který se pro tebe zborčil... To co hledáš, nemůžeš nikdy najít.” (DM 158) A opět jsme my, čtenáři, uváděni do pochybností. Vystává totiž otázka, zdali hranice mezi oběma městy opravdu existuje a zdali lze přes ni uniknout do druhého města. Po celou dobu jsme nuceni přemýšlet, jestli je to možné. To souvisí s naším vědomím, které nás neustále nutí klasifikovat události buď jako možné, nebo nemožné. A kdykoliv se setkáme s jevem, který neodpovídá našim představám o realitě, vzrůstají v nás pochybnosti a další otázky. Tím nás autor drží v napětí.

V povídkách *Bílí mravenci* a *Zénónovy paradoxy* se s druhým světem setkáváme především prostřednictvím vyprávění, zážitků postav, které byly buď přímými účastníky magických událostí, nebo je ovlivnilo setkání s osobou, jež pronikla do druhého světa – podávají tedy příběh zprostředkovaně. I tito „původně nezúčastnění“ se postupně dostávají do konfrontace s neobyčejným světem. Hlavní postava, jak jsme již uvedli na počátku této kapitoly, se s magickými jevy setkává osobně pouze v povídce *Bílí mravenci*. Přesto můžeme opět vymezit více pohledů nazírání na události, a to skrze hlavního hrdinu: „*Čas od času jsem dokonce slyšel zvuky, jaké se v hudebních skladbách nevyskytují: kašovitě probublávání, olejovité kapání, plstěné šoupání, tiché snové chřestění a svižné pleskání čehosi, co se patrně skládalo z mnoha pružných a měkkých ploch, na jednom konci navzájem spojených.*” (TO 10), obyvatele druhého města (i když pouze zprostředkovaně ve vyprávění): „*Předtím, než jsem se stala bohyní, jsem totiž žila také v Praze; často na ni myslím a občas se mi po ní stýská.*” (TO 110) a ostatní postavy „našeho“ světa: „*Když jsem slyšela o zahrabané landštějnské soše, byla jsem překvapená možná ještě víc než archeologové, protože jsem si hned vzpomněla na bránu mořského světa, o které mluvil spisovatel na branickém nádraží.*” (TO 135)

Vzhledem k tomu, že se dovídáme o „krocích“ hlavního hrdiny a zároveň o jeho psychickém stavu, ale do vnitřního světa ostatních postav nám umožněno nahlédnout není, mluvíme o **fokalizaci vnitřní**, v níž je vypravěč totožný pouze s jedinou postavou. Tato vnitřní fokalizace je často ale vystřídána **nulovou fokalizací**, v rámci níž se dovídáme mj. i o budoucích událostech (viz dále). Přitom změna fokalizace není většinou signalizována, a tím dochází k mystifikaci čtenáře.

Ostatní postavy v románu *Druhé město* pouze prostřednictvím svědectví o druhém městě posouvají příběh dopředu. Vždy, když hlavní hrdina tápe a snaží se najít další indicie o jejich životě, setkává se právě s těmito osobami, které se dostaly do kontaktu s druhým městem. Taktéž do myšlenek postav druhého města nám dovoleno nahlédnout není. Tím, že se obyvatelé druhého města snaží zatajit informace o své existenci, jen vzbuzují v hlavním hrdinovi další a další otázky a on se pak tím více snaží proniknout za jejich hranice. Jiná situace se nachází v povídkovém souboru *Tyrkysový orel*, v němž o toto překročení hranic usilují ostatní postavy. Můžeme ale sledovat psychické pochody hlavního hrdiny, který se v průběhu vyprávění snaží zjistit co nejvíce podrobností o těchto magických událostech.

## Nerespektování časové chronologie

**Magický realismus nerespektuje dodržování časové chronologie.** Přenáší nás z minulosti hned do přítomnosti, budoucnosti a naopak, aniž bychom byli na tuto skutečnost nějak upozorněni. Ztrácíme tak „pevnou půdu pod nohama“ a často nevíme, v jaké časové rovině se právě nacházíme.

V Ajvazových dílech většinou „reálný“ čas odpovídá času v druhém světě. To znamená, že se události odehrávají ve stejném časovém rytmu: *„Ukázalo se, že se narodila o dva roky později než on a až do své proměny žila v Praze. Znal jejího otce, který byl v té době dost známý marxistický filosof. Když byla ještě smrtelnou dívkou, mijeli se v týchž kavárnách a hospodách na Starém Městě, stejně jako on sedávala v kavárně Columbia v podloubí Staroměstského náměstí a u Zelené lípy v Melantrichově ulici, navštěvovali stejné koncerty a výstavy. Měli dokonce společné přátele a astronom jeden čas chodil s její sestřenicí. Dívka se stala bohyní v roce 1974, v době, kdy studovala na právnické fakultě.“* (TO 114) Přesto nalezneme doklady, kdy dochází k:

### a) průniku více časů najednou

*„Bylo však vidět, že jej to nijak zvlášť netrápí – ve městě se o chronologii asi příliš nestarali, vše, co přesahovalo paměť dvou generací, splývalo do jediné času, v němž se prolínala vyprávění dědečků a babiček o jejich dětství se starými mýty o stvoření.“* (TO 103)

### b) „zastavení“ času

*„...na vedlejší zdi visely popraskané staré obrazy. Všechny zachycovaly mořské město ve stejné hodině jako byla nyní, byly to pohledy na dlouhé rovné ulice, kterými bylo možné dohlédnout až na vzdálený horizont oceánu, k němuž se blížilo zlaté slunce.“* (TO 99–100) Tento motiv, kdy obraz visící na stěně zachycuje aktuální dění, je možné spatřit také v Druhém městě (zápas mravence s andělem na Hlavním nádraží v přítomnosti hlavního hrdiny).

## Ve fantastickém světě jsou také možné odkazy

a) **retrospektivní**, které ukazují i to, co je v „reálném“ světě utajeno: *„Měly tváře lidí, které znala, jedna z postav představovala ji samu. Po chvíli pochopila, že pohyblivé a mluvící figuríny účinkují ve zlé hře: předvádějí vteřinu po vteřině, aniž cokoliv vynechaly, celý její život; před zraky cizích lidí, v ostrém světle žárovky se tu ukazovalo vše, co se odehrálo za zavřenými dveřmi, ve tmě a o samotě.“* (TO 36)

**b) k budoucím událostem**, tedy k tomu, co se ještě neodehrálo: „...netušil, že v knihách osudu, uložených v knihovně z růžového korálu na mořském dně, je psáno, že mezi nimi bude žít čtyřicet let a stane se jejich králem.” (TO 126)

I když jsou nám události předkládány jako by se odehrávaly poprvé, je často naznačeno, že se již něco podobného mohlo stát: „...zdálo se mu, že je důvěrně zná z jakési země, kde kdysi žil. (TO 94); *To, co kolem sebe viděl, mu připadalo povědomé, jako by se ve spánku ocitl ve známé místnosti, proměněné snem.*” (TO 116) Uvedené doklady poukazují na další výrazný znak magického realismu, kdy různé druhy opakování příběhů narušují představy o čase, prostoru i identitě.

## **Realita vs. sen**

Autor nás svádí k tomu, abychom považovali magické události za sen, popřípadě halucinaci hlavního hrdiny. Důvodů můžeme uvést několik:

### **1. Magické události se odehrávají v nočních hodinách**

Ve tmě jsme vnímavější k tajemným věcem, neboť vše, co známe za denního světla, nabývá nové podoby. Např. skříň v pokoji může začít působit strašidelně. V noci jsme tedy mnohem snadněji schopni přisoudit nevysvětlitelné jevy něčemu „nadpřirozenému“ a jsme náchylnější snadněji podlehnout představám. „...vrhl jsem se do houští džungle, prodíral jsem se jím **ve tmě**...” (DM 161); „*Proto raději nevidíme tvary, které se zrodily na druhé straně, a neslyšíme zvuky, které v **noci** znějí za zdmi...*” (DM 63); „*Objevuje se v naší čtvrti za **noci***” (DM 42); „...*před kterého mě v **noci** přivedla stráž...*” (DM 65); „*Vyšel jsem z obchodu a chodil jsem **nočními ulicemi**.*” (DM 91); „*Příští **noci** jsem šel Mosteckou ulicí...*” (DM 100); „*Jedné **noci** jsem vstoupil do knihovny a uviděl jsem, jak se ve **světle měsíce** na podlaze tyčí pravidelný čtyřstěn.*” (TO 45); „*Několikrát se posadil k psacímu stroji a chtěl začít psát už za denního světla, ale měl strach, že by při pohledu na stránku v osvětlení, na jaké byl vždy zvyklý, přestal vnímat dění prázdna, s nímž se včera poprvé od dětství znovu setkal, a opět by se ocitl v pokušení klást na papír cizí, předem hotová slova. A tak čekal až do **večera** a hned, jak slunce zmizelo za křovím na kopci, usedl k psacímu stroji, rozsvítil modré světlo a položil prsty na klávesy.*” (TO 110)

## 2. Postava se nachází v tmavém, špatně osvětleném prostředí, rozlehlých a osamocených prostorech

„...jen několikrát jsme zahlédli její tvář v hloubce zrcadla v **tmavém** pokoji.” (DM 43); „...do **tmavé** chodby vletěl sníh a švihl mě přes tvář.” (DM 116); „Stál jsem v **tmavém** pokoji, opět jsem cítil pach neznámého prostoru...” (138); „Procházel jsem spleť **tmavých** chodeb, průjezdů, dvorků a schodišť.” (DM 109); „Drží mě teď v **rozlehlém** bytě v přízemí domu, který stojí na **kraji** města, tak blízko u **tmavého** studeného moře...” (TO 42); „Takřka **prázdný** autobus projížděl **tmavou** vilovou čtvrtí, vystoupil jsem na zastávce v **opuštěné** ulici...” (TO 65); „Rychle se **setmělo**, museli jsme hledat značky na stromech ve **světle baterek**. Ve světelných kuželích se vynořovaly kmeny stromů a velké šedé kameny a zase mizely ve **tmě**. Pak jsme náhle uviděli sochy.” (TO 139); „V pokoji, do něhož dveře vedly, bylo **přítmí**, jen před oknem svítil modrý ovál, který byl součástí podivné konstrukce, jež se tyčila na stole. Byla jsem zvědavá, co to je, a tak jsem vešla do **tmavé** místnosti.” (TO 142); „U železničního mostu kotvily rezavé nepojízdné parníky, **vytlučenými okny** jsem mohl nahlédnout do jejich **tmavých a prázdných vnitřků**.” (TO 7); „Byla to dlouhá rovná **chodba bez oken, osvětlená slabými žárovkami**, které visely u stropu; několik žárovek bylo rozbitých, a tak se některé části chodby ztrácely ve tmě.” (TO 48)

## 3. Prostory se mění v labyrint, v nichž postava bloudí, ztrácí orientaci

„Tak jsem jakoby po nekonečném schodišti sestupoval do stále nových **labyrintů**, jež se otvíraly v zákoutích jiných **labyrintů**.” (TO 50); „**Bloudili** jsme prázdnými pokoji paláců, kde vířil prach v šikmých paprscích světla, a nádvořími s vyschlými fontánami, prodírali jsme se mezi velkými listy keřů, v jejichž **přítmí** se nečekaně zjevovaly bílé sochy lidí a zvířat, stoupali jsme a zase scházeli po širokých schodištích a odpočívali v příjemném chladu místností vytesaných do skály.” (TO 19)

## 4. Explicitně je řečeno, že postava spí/probouzí se

„...lidé, kteří okusili růžovou šťávu, upadli do hlubokého **spánku plného zlých snů**, z něhož se **probouzeli** – na několik hodin – jen třikrát nebo čtyřikrát do měsíce.” (TO 35); „Jednou mě však ve tři hodiny ráno **probudilo** zvonění telefonu.” (TO 61); „Ve chvílích, kdy byla **vzhůru**, mi Sylvie vyprávěla o zlém světě, jímž **bloudí v živých snech**.” (TO 35);



„*To, co kolem sebe viděl, mu připadalo povědomé, jako by se ve **spánku ocitl ve známé místnosti, proměněné snem.***” (TO 116)

Pro hlavního hrdinu románu *Druhé město* je charakteristické, že po náročnějším prožitku usíná. Neodebírání se přitom do postele, ale zůstává spát tam, kde se nachází. Často je zdůrazněno, že je vyčerpaný a že mu docházejí síly. „*Dopotácel jsem se po schodech dolů do chrámu, klesl jsem u paty jednoho sloupu na studenou podlahu a okamžitě usnul.*” (DM 75); „*Zůstal jsem ležet na místě, kam jsem upadl, a trochu se prospal.*” (DM 114); „*...padla na mne taková únava, že jsem si lehl na vlhký břeh. Nade mnou burácel neviditelný vodopád. Za chvíli jsem usnul.*” (DM 154) Můžeme tedy docházet k názoru, že se mu vše pouze zdá. Po spánku se ale hlavní hrdina probouzí a pokračuje ve své cestě do druhého města.

## **5. Vyskytují se magické prvky, které se neslučují s naší každodenní realitou.**

A my pochybujeme o jejich existenci. Snažíme se je vyloučit z reálných událostí, neboť nejsou ověřitelné přírodními zákony. Odmítáme je přijmout za projev našeho světa, a proto nás „svádí“ se domnívat, že se jedná o sen či halucinaci.

## **6. Postavy se setkávají s magickými jevy po požití alkoholu**

S tímto dokladem se setkáváme pouze v povídkách *Tyrkysový orel*, proto jej uvádíme až na posledním místě. I když v *Druhém městě* se hlavní hrdina mnohokrát nachází v prostorách hospod, kaváren, vináren, nikdy není explicitně řečeno, že by pil alkohol. Pouze jej má k dispozici: „*Měl jsem u sebe malou placatou láhev se starou mysliveckou*” (DM 117) Naopak v *Tyrkysovém orlovi* se hlavní hrdina vždy setkává s osobami, které mu vyprávějí magický příběh, v restauračních zařízeních a všichni požívají alkohol. Nejedná se přitom pouze o malé množství, často je zdůrazněno, že jsou postavy už v podnapilém stavu: „*Číšník odnesl prázdný talíř, oba jsme si objednali **ještě pivo.***” (DM 26); „*...**upíjel jsem pivo** a putoval s ním dávnou říší, její obrazy se vynořovaly ve tmě, prostupovány mihotavými světly večerního města.*” (DM 26); „*Začal jsem být trochu **podnapilý**...*” (DM 38); „***Upíjel jsem pivo** a pozoroval jsem mouchy, které pobíhaly po desce stolu mezi lepkavými loužičkami.*” (DM 48); „***Pil jsem horký grog** s naslouchal příjemnému šumu, do něhož se slily hlasy kolem, uklidňující hudbě hospod.*” (DM 78); „*Běžci, **omámení alkoholem** a oslepení sněhem, do sebe vráželi a **padali** do závějí...*” (TO 81); „*Oba jsme*

*ztratili rovnováhu a upadli do sněhu.*” (DM 82); „*Pozval jsem dívku na skleničku vína a navrhl jí, aby mi příběh barevných kamenů vyprávěla uvnitř v teple.*” (DM 85); „*Na dně láhve zbyla poslední troška vína, rozlil jsem je do sklenic.*” (DM 161)

Zřídka kdy se uvedené případy vyskytují osamoceně. Mnohem častěji dochází k jejich kombinaci, a tím k umocnění dojmu snovosti: „*Procházel jsem bludištěm chodeb...všechny nové chodby, které se objevovaly, byly prázdné, všechny ubíhaly do dálky v monotónní perspektivě a ztrácely se ve tmě.*” (TO 49); „*Bloudili jsme prázdnými pokoji paláců, kde vířil prach v šikmých paprscích světla, a nádvořími s vyschlými fontánami, prodírali jsme se mezi velkými listy keřů, v jejichž přítmi se nečekaně zjevovaly bílé sochy lidí a zvířat, stoupali jsme a zase scházeli po širokých schodištích a odpočívali v příjemném chladu místností vytesaných do skály.*” (TO 19); „*Ve chvílích, kdy byla vzhůru, mi Sylvie vyprávěla o zlém světě, jímž bloudí v živých snech. Zpočátku mluvila o tom, že prochází vedlejšími ulicemi jakéhosi zpustlého Manhattanu, kde se vrcholky omšelých mrakodrapů nořily do tmavých mraků a kde vládlo neustálé přítmí; v ulicích, jež tvořily monotónní pravouhlou síť, nepotkávala žádné lidi, jen z otevřených dveří všech domů po obou stranách ulice nehybně trčely hlavy a klepeta několikametrových humrů, jejichž těla se ztrácela ve tmě domovní haly.*” (TO 35)

## Užití detailů

Magické prvky jsou zdůrazněny použitím rozsáhlých detailů. To na jedné straně dodává fiktivní realitě „realistický nádech“, přibližuje ji čtenáři a jeho chápání, na straně druhé podtrhují tyto detaily podstatu kouzelných jevů, dělají je jedinečnými, výjimečnými, tedy nadpřirozenými, a snad možno i říci, tajemnými: „*Když skončil dotlačil vozík k protější soše svatého Václava. I tady otevřel v podstavci dvířka, i tady se za nimi objevila světelná dutina, ze které vyskočil malý los. Muž vymetl vnitřek svatého Václava, nastlal do něho seno a nalil do misky vodu. To se opakovalo i u dalších soch na mostě. [...] Chlívky byly ve všech sochách na mostě, jen v sousoší svaté Barbory, Markéty a Alžběty byl místo chlívku bar.*” (DM 101– 103); „*Ukázalo se, že se narodila o dva roky později než on a až do své proměny žila v Praze. Znal jejího otce, který byl v té době dost známý marxistický filosof. Když byla ještě smrtelnou dívkou, mýjeli se v týchž kavárnách a hospodách na Starém Městě, stejně jako on sedávala v kavárně Columbia v podloubí Staroměstského náměstí a u Zelené lípy v Melantrichově ulici, navštěvovali stejné koncerty a výstavy. Měli dokonce společné přátele a astronom jeden čas chodil s její sestřenicí.*”

*Dívka se stala bohyní v roce 1974, v době, kdy studovala na právnické fakultě.” (TO 114)*  
Jde tedy opět o napětí mezi autentizací a zcizovacím efektem magického.

Jak je patrné z předchozího úryvku, Ajvaz své dílo podkládá přesnou geografickou dokumentací. Příběhy se odehrávají v konkrétním městě – Praze, a také na konkrétních místech. Proto můžeme de facto následovat kroky hlavního hrdiny a navštívit místa, po nichž se pohyboval. Jsou pojmenovány nejen kavárny, chrámy, či významná turistická místa, ale také ulice mají svůj název. To v nás vyvolává pocit, že se všechny události odehrávají v reálném světě. Hlavní hrdina navštěvuje např. Malostranskou kavárnu, bistro na Pohořelci, vinárnu U hada, kavárnu Slavie, prochází Širokou, Maiselovou, Mosteckou, Jeruzalémskou ulicí, dostává se na Petřín, Kotce, Staroměstské a Václavské náměstí, chrám sv. Víta, Karlův most, chrám sv. Mikuláše, Hlavní nádraží. Příběh je situován do hlavního města Prahy, které díky své rozlehlosti, velkému počtu obyvatel a návštěvníků, poskytuje úrodné pole pro různá setkání. V prostoru velkoměsta se také většina lidí ztrácí, hledá správnou cestu. Praha v nás vyvolává pocit nejistoty, neboť se zde lidé vzájemně neznají. A právě toto tajemné prostředí přímo vybízí k tomu, aby se v něm odehrávaly magické výjevy a nadpřirozené události. Nemůžeme si totiž být zcela jisti, zdali považovat předkládanou událost ještě za reálnou, či už nikoliv. Uvádění konkrétních míst nás svádí přijímat události jako reálné, zatímco magické jevy nás naopak nutí o nich pochybovat. **A to je také jedním ze základních principů magického realismu – neustále posuzovat události a kvalifikovat je jako možné/nemožné.**

Jestliže hlavní hrdina Tyrkysového orla není přímým účastníkem magických událostí, snaží se zaujmout k daným kouzelným jevům stanovisko. Usiluje o objektivní hodnocení událostí a hledá rozumově podložená vysvětlení. Neustále tak konfrontuje oba typy událostí („reálné” a magické) a předkládá nám jejich možné způsoby interpretace. *„Bylo tu několik možností. Především mohla být skutečnost, že se líčení v knize shodovalo s archeologickým objevem, pořád ještě náhoda. Pravděpodobnějším vysvětlením ovšem bylo, že existuje nějaký pramen, který se o landštejnských sochách zmiňuje, nějaká zpráva, kterou spisovatel znal a kterou ve svém díle využil. [...] Na této domněnce ale zaráželo, že spisovatel, který byl zřejmě v oboru archeologie laik, znal pramen, který byl zcela známý všem domácím i zahraničním odborníkům – v té době už totiž zpráva o sochách vyvolala pozornost i v cizině. Bylo také možné, že landštejnské sochy byly replikami a spisovatel se někde setkal s originálem – anebo naopak byly landštejnské sochy původní a spisovatel*

*někde viděl kopii. Ale domněnka, že by někde stály podobné sochy a nikdo z archeologů ani historiků umění o nich nevěděl, se zdála být ještě nepravděpodobnější... Je ještě jedno řešení, které by záhadu beze zbytku vysvětlilo, pomyslel jsem si: je možné, že sochy vůbec neexistují, že neexistuje ani spisovatel, ani psací stroj s modrým světlem, ani strojopis pojednávající o mořském městě.” (TO 136,137) Tím se liší od hlavního hrdiny *Druhého města*, který je neustále v kontaktu s magickými jevy a jeho vědomí je už považuje za „reálné”. Nesnaží se tedy najít rozumově podložené stanovisko, ani jej k tomu nic nenutí, neboť nepochybuje o povaze těchto událostí: „*Že vidím fotografii obchodu s obuví v novinách druhého města, mě nijak zvlášť nepřekvapilo: už jsem leccos tušil o stylu života našich podivných sousedů, a tak mi připadalo přirozené, že podobně jako se na filosofické fakultě střídají přednášky z denních a nočních věd, naplňují se regály obchodů v různých hodinách zbožím dne a zbožím noci.*” (DM 80) Tím je opět podloženo tvrzení, že hranice mezi tím, co považujeme za reálné a co již nikoliv, je věcí individuální. A záleží pouze na tom, do jaké míry se dokážeme ztotožnit s magickými událostmi.*

V Ajvazových dílech také nalezneme četné doklady toho, jak se **prolíná tragická složka s komickou**: „*Na obraze 2137 se na terasu snesl bílý anděl. Skočil do místnosti; okamžitě se na sebe s mravencem vrhli, zuřivě se spolu rvali na podlaze. Ve vlnách temně modrého moře se mezitím koupali bezstarostní opálení lidé. Mravenec anděla zle pokousal, z jeho ran tekla zlatá krev a třpytila se ve slunečním světle. Nakonec však anděl přitlačil mravence k zemi, posadil se na něj obkročmo a rdousil jej tak dlouho, dokud jeho velká černá tykadla sebou na obraze s číslem 2895 nepřestala cukat.*” (DM 137) V této ukázce se anděl, tradičně pojímaný jako symbol čistoty, pokory, stává nositelem smrti. Navíc neslétl do místnosti, jak by se očekávalo od božského stvoření, nýbrž do ní „skočil“. Většího kontrastu je také dosaženo tím, že zatímco anděl svádí boj na život a na smrt s mravencem, v moři se mezitím koupou „bezstarostní lidé“. Další příklad také ukazuje boj na život a na smrt, tentokrát mezi hlavní postavou a žralokem: „*Těžké studené tělo bez rukou a nohou mě srazilo na sněh, lehlo si na mne a drtilo mě svou vahou. Uviděl jsem nad sebou hlavu žraloka, s malýma zlýma očkama po stranách, v rozevřené tlamě se v měsíčním světle zableskly bělostné zuby. [...] Zařekl jsem se, že jestli se mi nějakým zázrakem podaří sestoupit s věže, už nikdy se od číšníka nenechám přemluvit, abych si koupil jeho kremroli. Potom vzal číšník dceru za ruku a oba zmizeli v temném otvoru branky. Zůstal jsem se žralokem sám na ochozu věže nad spícím městem.*” (DM 73, 74); „*Náhle mi připadalo nezdvořilé a nevkusné tahat do světa dne noční boje a byl jsem*

*oběma vděčný za jejich mlčení. Dokonce jsem si přece jen nechal přinést jednu kremroli.*” (DM 79) Místo toho, aby se hlavní hrdina strachoval o svůj život a myslel na to, jak vyváznout, přemýšlí nad tím, že se už nikdy nenechá od číšníka přemluvit, aby si koupil jeho kremroli. Přestože přežije, kremroli si nakonec opět objedná. Také ve spojení s „malýma zlýma očkama“ je vidět kontrast (zlá očka). Díky těmto „zjemňujícím“ prvkům, která posouvají tragickou složku do pozadí, vnímáme bojujícího anděla nebo hlavního hrdinu bez sužujícího pocitu, že se něco tragického přihodí. Množství detailů, často zdánlivě si odporujících, nás nutí brát tyto události s úsměvem. Předcházející ukázky pochází z románu *Druhé město*. V povídkách *Tyrkysový orel* nalezneme také mnoho dokladů, v nichž je přítomná komická složka v kontrastu s okolními událostmi: „*Pokoušel jsem se mravence omámit éterem a sám jsem se přitom přiotrávil...*” (TO 45); holčička upadne do hlubokého spánku plného zlých snů po vypití vzácné růžové šťávy: „*Rodiče to nijak zvlášť nevzrušilo, byli spíš mrzutí z toho, že jim nastanou nečekané výlohy.*” (TO 39); hlavní hrdina přijde spolu s archeologem za mužem, který má zřejmě jediný na světě prostředky k tomu, aby vyléčil Sylvii z hlubokého spánku – ten se však chová, jako by jej žádali o zcela rutinní věc: „*Ale teď se dáme do práce, ať ještě stihnu aspoň druhý poločas zápasu.*” (TO 70)

Fikční svět románu je složen ze dvou pomyslných částí, z nichž každá je generována určitými segmenty. Vznikají tak dva fikční světy vedle sebe, z nichž každý obsahuje rysy jiného typu fikce – svět Prahy nese rysy realistické fikce s magickými detaily, druhé město představuje typ světa fyzicky nemožného, tj. fantastického.

Druhé město se řídí svými vlastními zákony, a i když prostupuje do našeho, jedná se o samostatný svět, v němž je cokoliv možné. To, že nám není vysvětleno, např. proč tygr nebo mravenec požívá lidí, proč rejnok bojuje na sněhu se psem, nebo jak se může člověk ztratit v zelené tramvaji, aniž by se už nikdy nenašel, se ale nejeví jako problém. Neboť jak jsme uvedli: Fikční světy obsahují pouze to, co je obsaženo v textu (viz teoretická část – fikční světy). Dále bylo řečeno, že fikční svět obsahuje nejen svět, jak jej autor stvořil explicitně a implicitně, ale také proces percepce čtenářem – jak jej vnímá on (tamtéž). Z toho je patrné, že také čtenářovo hledisko je součástí fikčního světa. Čtenář totiž události, jež jsou mu předkládány autorem, může hodnotit různým způsobem. Každý vnímá magické události v jiné míře, a jestliže se někomu zdá neuvěřitelné, že např. „*písmena, kterými byla kniha vytištěna, nepatří žádnému písmu našeho světa.*” (DM 10) a že

„*písmena knihy světélkovala*” (DM 14), někdo druhý na této události nemusí spatřovat nic tajemného. Hranice mezi tím, co pokládat za magické a co ještě za realistické, je velmi individuální.

Do díla se také promítají historické události, které však vycházejí z historie fikčního světa: „*Ještě před několika lety se vědecká obec, až na malé výjimky, shodovala v názoru, že velkou bitvu v hloubce pokojů nelze pokládat za historickou událost. Tvrdilo se, že záznamy v pramenech nejsou věrohodné a že mají svůj původ ve zhistorizování určitých rituálů spjatých s podzimními slavnostmi vyhánění draků ze spořitelů.*” (DM 47), nebo se naše historická událost dostává do fikčního světa: „*...všichni se bojí vzít na vědomí válku, která se vede v koutech, i když tuší, že jejich byt se nachází uprostřed bitevního pole, v zapomenutém Slavkově vnitřních domů.*” (DM 49) Vkládáním těchto údajů se zvyšuje hodnověrnost vyprávění, a tím dochází k posilování realistických tendencí. V kombinaci s magickými jevy pak vzniká mezi nimi napětí a realistické a magické popisy se dostávají do konfliktu. A je pouze na čtenáři, zdali se přikloní k tomu, kvalifikovat tyto události jako reálné či nikoliv.

V některých momentech můžeme také pocítit kritiku politického systému: „*Hospodářství chrámových kuchyní, z něhož plynuly kněžstvu a státu obrovské příjmy; pronásledování vyznavačů trvalého písma však mělo také hluboké náboženské důvody.*” (TO 24); „*Na rozepsaný román o utrpení nešťastného inženýra přestal myslet; představa, že by znečistil záři papíru slovy, jež se nezrodila z čirého prázdna, jej teď děsila.*” (TO 94)

Významnou úlohu v Ajvazově tvorbě hrají **zvířata** (rejnok, mravenec, lasička, tygr, žralok...). Zvířata oplývají velikou silou (jakoby se vyskytovala na stejné vývojové fázi s lidmi). Objevují se ale spíše v úloze trýznitelů, lidé jim tedy mohou podlehnout: „*...pod obrazem leželo na podlaze bezvládné tělo mladého muže ve světlém obleku, nad ním se sklánělo a nelitostně se mu zahryzávalo do hlavy strašné zvíře – setkával jsem se tedy opět s obvyklým motivem umění druhého města, tentokrát však **vraždícím zvířetem** nebyl tygr, ale mravenec velký jako dospělý člověk...*” (DM 126); „*...v okamžiku, kdy žralok vztyčil své mohutné tělo a široce rozevřel tlamu, aby se mu do ní vešla má hlava, sebral jsem zbytky svých sil, vyskočil jsem a opřel jsem se o něj, ve vratké pozici žralok ztratil rovnováhu a přepadl přes zábradlí...*” (DM 75); „*Pták před ním ustupuje, stále skryt v trávě, a nepřestává přitom vydávat zvuky zahradní slavnosti; tak zmateného poutníka nakonec přivede k místu, kde čekají ostatní ptáci. Ti se na poutníka vrhnou, jedna část*

*hejna proti němu nalétává a útočí na něj dlouhými zahnutými zobáky, aby odpoutala jeho pozornost, zatímco druhá část proklove batoh nebo tašku a vytáhne z něho všechno jídlo.”*

(TO 154)

Zvířata bojují také navzájem mezi sebou: „*Rejnok uhýbal na sněhu před psími zuby a bránil se elektrickými ranami. Pokaždé, když pes dostal ránu, zakňučel a uskočil, ale hned se na rybu vrhl znovu.*” (DM 117); „*Obě dvojice lasiček zapřažených do sáněk na sebe přitom cenily zuby a syčely. Výhrůžně se k sobě blížily a záhy za sebou televizory. V jediném okamžiku se na sebe vrhly a zahryzly se do sebe, televize se překotily do sněhu. Ostatní lasičky nevydržely nečinně přihlížet, rozdělily se na dva tábory, jedny se přidaly ke kněžovým zvířatům a druhé k historikovým; nakonec se ve sněhu převalovala nepřehledná zmeř chlupatých tělíček, kousajících a kňučících.*” (DM 54) Zatímco v první ukázce nám není osvětleno z jakého důvodu napadl pes rejnoka (nebo rejnok psa?), v ukázce druhé se lasičky rozdělily na dvě skupiny podle sympatií k autoritám (kněz vs. historik), za které sváděly boj. V magickém realismu nabývají obyčejné, běžné věci kouzelných vlastností. Zvířata se nám stávají nástrahou, neboť naše dosavadní úsudky neodpovídají tomu, jakým způsobem zvířata v románu vystupují. Jsme nuceni neustále přehodnocovat jejich význam a posuzovat ony magické výjevy.

Hlavní hrdina v obou prózách navštěvuje různá restaurační zařízení – **bistra, kavárny, vinárny**. Tato prostředí poskytují svým návštěvníkům určitou míru odpočinku. Setkávají se zde lidé různých profesí, zájmů, věkových skupin. Přesto je jedna věc na tomto místě spojuje – zde jsou si všichni rovni. Jakoby každý z nich při vstupu shodil masku, kterou nosí v běžném životě. V hospůdkách vládne přátelské prostředí a není zde důvod si na nic „hrát“. Hlavní hrdina se na tomto místě setkává s osobami, které vždy nějakým způsobem poznamenalo druhé město. Tito lidé mu poskytují svědectví o tamní kultuře.

Informace o druhém městě se hlavní hrdina snaží také získat v **knihovně** nebo na **univerzitě**. Obě místa jsou charakteristická tím, že se v nich shromažďuje vědění. Rovněž jsou prostředím, v nichž se mísí historie s přítomností. Obsahují množství starších památek, listin, dokladů. Přinášejí nám svědectví o starších dobách. Obě místa patří k typickým rekvizitám postmoderní literatury, ale objevují se i ve fikcích magického realismu jako elementy propojující racionální a fantastické, respektive vědění s pochybnostmi, jistotu s vírou atd. Zatímco knihovna i univerzita představují sbírku lidského vědění, odehrávají se zde události, o kterých jsme nuceni pochybovat. Situování

děje do těchto míst přehodnocuje jejich význam, jsou obohaceny o magické události. „Postavil jsem na stůl tašku a začal jsem nervózně předstírat, že v ní hledám skříňku s lasičkou, ale pak jsem raději skočil ke dveřím a vyběhl z místnosti. [...] To je dobré, myslel jsem si, pět let jsem chodil po těchto chodbách, někteří z mých někdejších spolužáků tady ve dne vyučují, a mne tu po chodbách honí zvířátka.” (DM 52) Knihovna také symbolizuje labyrint. Nachází se v ní četné regály s knihami, které se táhnou do vzdálených koutů a míst: „V hlubině knihovny mizí několik knihovníků do roka, knihovnické školy nestačí dodávat čerstvé absolventy.” (DM 148) Motiv knihovny nalezneme také v povídkách Tyrkysový orel: „Najednou uviděl, že u knihovny vychází zpod hladiny nafialovělé světlo.” (TO 110) S univerzitním prostředím je spjata konkrétně povídka Zénónovy paradoxy, v níž dívka podávající svědectví o nadpřirozeném světě přímo studuje na univerzitě: „Vyprávěl nám poutavě o troskách paláců, zarostlých džunglí, o sochách, které obtáčejí liány, o podivném písmu z lastur, které objevili a rozluštili dva členové jeho výpravy. Jednou přišel na přednášku, a hned jak usedl za katedru, začal mluvit o zvláštním a nevysvětlitelném nález, ke kterému došlo v jižních Čechách, v lesích mezi Landštejnem a Slavonicemi na Jindřišskohradecku.” (TO 134–135)

Významnou úlohu, a to především v románu Druhé město, hrají **sochy**. Ty symbolizují snahu vtisknout důležitým výjevům nesmrtelnou podobu. Jestliže umělec zachytí nějaký obraz a přenese jej do trvalé formy, stalo se to z toho důvodu, že se jednalo o výjimečný motiv, který si žádal své vyobrazení. Také obyvatelé druhého města oplývají velikou zálibou v sochách. Tím je ukázána vážnost jejich minulosti, která, jak mnohokrát zdůrazňují, je důležitější, nežli ta naše. „Ale to, že jste se opovážil proniknout do hraničních oblastí našeho města, je znesvěcením památky těch, kteří před pěti tisíci lety na mýtině v pralese se studeným plamenem v očích povalili sochu okřídleného psa a kteří se pak, jak tomu bývá, sami tak trochu stali okřídlenými psy. [...] zapomněli jste na svou prvotní řeč a myslíte si, že to, co touto řečí tiše promlouvá, je němé, vidíte za hranicemi svého prostoru jen chaos a zborcení a rozklad. Jste tak pilní a příčinniví, pořád něco budujete, ale všechno vaše konání je jen hořčnatým hledáním ztraceného počátku, vaše stavby jsou zoufalými pokusy o obnovu zlatých chrámů a paláců, jejichž tvary vám temně a naléhavě utkvívají na dně paměti...” (DM 72) Ukázkou můžeme interpretovat jako náznak toho, že historie druhého města je delší a že právě oni jsou tím počátkem. To dokládá také následující výzva: „Čtěte Zlatý dráp, časopis, který letos oslavuje 3500 let od svého založení...” (DM 103)



Sochy neodkazují pouze k historii. Jejich prostřednictvím se druhé město „brání“ našemu světu, neboť obsahují tajné vchody, vstupy do podzemních chrámů, nebo jsou místem, jež obývají další tvorové. Zatímco naše sochy jsou plnými, zalitými dutinami, v druhém městě se pod jejich povrchem může ukrývat něco dalšího. Magické události se tak odehrávají v prostorech, které nejsou v naší realitě obvyklé, popřípadě nejsou možné. „*Druhé město se zdá být přeplněné sochami, pomyslel jsem si, a jeho obyvatelé ještě lstivě využívají našich soch a dělají si z nich chlívky pro svá domácí zvířata. Nejenom že se zabydleli v koutech a prohlubních našeho prostoru, ale ještě nám vyvrstávají nové dutiny do našich věcí, jimž tak důvěřujeme a jež pokládáme za poctivě plné.*” (DM 102) Zde je také možné vidět další rys magického realismu – věci, které jsou nám důvěrně známé, blízké a jimiž jsme se jisti, se nám proměňují před očima. Stávají se pro nás nástrahou. Znepokojují nás, neboť naše dosavadní úsudky o světě neodpovídají tomu, co se před námi odehrává. Jsme opět nuceni přehodnocovat jejich význam a zvažovat, do jaké míry jsou dané události reálné.

Důležitým motivem je také **džungle**, která sama o sobě vybízí k neuvěřitelným výjevům. Hlavní hrdina se ocitá v divoké krajině, ve které žije množství rozličných živočichů, rostlin. Do jisté míry se jedná o nejméně probádané místo na zemi, neboť není možné detailně prozkoumat každý kousek rozlehlé džungle. Proto také v obou prózách zaujímá důležité místo – mohou se zde odehrávat magické události, které evokují vysokou míru autenticity. Zmínili jsme již výše, že sugerování autenticity je jedním z důležitých principů magického realismu.

## Postavy

I když Ajvaz uvádí konkrétní zeměpisné údaje, jména postav nám bývají většinou zatajena. V *Druhém městě* tak vystupují postavy beze jmen (hlavní hrdina, číšník, knihovník, aj.), jedinou výjimkou je Klára – Alweyra, jak zní její jméno v druhém městě. Také zvířata – rejnoci, tygři, lasičky, mravenci, ryby, losi jsou bezejmenní, opět až na jednu výjimku, recitačního ptáka Felixe. V *Tyrkysovém orlovi* nalezneme také pouze jednu osobu, která je pojmenována. Je jí Sylvie, která se stejně jako Klára – Alweyra, nachází na rozhraní dvou světů. Nemůže se však pohybovat mezi těmito světy svobodně, je nucena pronikat do snového světa a obývat jeho prostory, zatímco Kláře je umožněno volně přecházet z jednoho světa do druhého. Taktéž jediné zvíře je pojmenováno jménem – pták Samuel. Obě zvířata oplývají magickými schopnostmi: „*Pták naklonil hlavu na stranu a z jeho zobáku se ozval klokotavý zvuk, jaký je slyšet při nalévání vína, k tomu se přidaly*

*nesrozumitelné útržky rozhovorů, vzdálená hudba a ženský smích.*” (TO 155); „*Recitační pták umí nazpaměť národní epos Zlomená lžička a při slavnostech z něho recituje předepsané pasáže. Epos vypráví o založení našeho města uprostřed pralesa a je delší než Ilias a Odysseia dohromady.*” (DM 97) Protože **postavy zůstávají anonymní** a nejsou charakterizovány žádným výrazným rysem, jsou vzájemně snadno zaměnitelné jedna za druhou. Neodlišují se od jiných osob. Tímto autor poukazuje na to, že kdokoliv se může ocitnout ve stejné situaci a vystupující postavy nahradit.

V obou prózách nevystupují postavy, které by nějakým způsobem neovlivnil fantastický svět. Máme na mysli postavy, které se podílejí na dějové výstavbě díla. Ty pomáhají hlavnímu hrdinovi postoupit v jeho snažení dále a proniknout do tajů druhého světa. A to především prostřednictvím svědectví, která získali po kontaktu s druhým městem a která předávají hlavnímu hrdinovi. Vyprávějí mu příběhy, jakým způsobem zasáhl fantastický svět do jejich životů. V románu *Druhé město* se zpočátku všichni bojí, nechtějí prozradit pravdu, přesto nakonec svolí. V mnoha případech jsou ale za tento přestupek vůči druhému městu potrestáni: „*Přední dveře tramvaje se otevřely, vyběhli z nich dva muži s dlouhými kudrnatými plnovousy, v těžkých šedivých kabátech, které jim sahaly až ke kotníkům. V rukou drželi nemocniční nosítka; běželi s vypjatou hrudí, dlouhými sladěnými skoky, ve kterých bylo cosi baletního. Zmizeli ve dveřích kavárny, ale za chvíli jsem je zase uviděl venku, pořád běželi svým pravidelným poklusem, na nosítkách teď však ležela bezvládná postava. Nemusel jsem se ani dívat, kdo to je.*” (DM 37) Druhé město si totiž nepřeje, aby se o něm prozrazovaly informace a aby do jejich řad pronikl někdo „neoprávněný“. V *Tyrkysovém orlovi* se již postavy nebojí obyvatel druhého světa a bez sebemenšího zaváhání sdělují hlavnímu hrdinovi daný příběh. Jiná situace však nastává u osob ze světa, v němž se Sylvie nuceně pohybovala ve svých snech: „*Když prošla kolem Goethe-Institutu a octla se na nábřeží, strnula: uviděla, že řeka, ostrovy a celý druhý břeh zmizely...Lidé kolem ní chodili rychle a se sklopenými hlavami, zdálo se, že se bojí, aby je někdo nezastavil a nechtěl s nimi promluvit o proměně města. Sylvie přesto oslovila starší paní, která nesla sítovku s nákupem, a zeptala se jí, co se stalo s Petřínem a Malou Stranou, ale paní zrudla, omluvila se, že pospíchá, a rychle zmizela.*” (TO 37)

## Přechod sakrálních míst v profánní a naopak

V teoretické části jsme uvedli, že „otázka vztahu mezi sakrálním a profánním je charakteristická pro hispanoamerický magický realismus. Tato otázka je typická také pro Ajvazovu tvorbu. Často tuto dichotomii přehodnocuje a místa nabývají nových významů. Setkáme se s profanizací sakrálního, kdy místa, jakými jsou např. chrámy, už nejsou místem výjimečným, sloužícím k hlubšímu rozjímání s Bohem, nitrem jedince, ale odehrávají se v nich události, které bychom na takovém místě nečekali: „*V jednom průjezdu jsem četl nápis vyškrábaný do omítky, který říkal, že zelená tramvaj má vozovnu na nádvoří kláštera v Tibetu a že k nám přijíždí skrytými cestami, které vedou přes lesy a pole...*” (DM 41); „*Za hlavním oltářem stálo třinácté sousoší; zobrazovalo scénu, kterou už jsem znal: tygra, jenž požívá ležícího mladého muže. Uvnitř tygrího těla se pomalu vlnila osamělá, růžově zářící medúza...Do chrámu přicházeli lidé (patrně nějakou podzemní chodbou) a sedali si do lavic...*” (DM 24–25); „*...otylost byla vůbec pokládána za znak duchovnosti a bůh moudrosti vypadá na sochách a reliéfech, které jsme objevili v pralese, jako zápasník sumo.*” (TO 22) Ajvazova díla jsou plná četných dokladů, kdy se místo sakrální proměňuje v profánní. Opačnou tendenci, tedy sakralizaci profánních míst, můžeme spatřit v průchodech do druhého města, které se dějí většinou na obyčejných místech (knihovna, dveře od záchodů kavárny Slavie, Petřín, automat v hospodě...) Tím, že jsou tato běžně ničím neobvyklá místa pozvednuta na místa výjimečná, proměňují se na de facto sakrální a nabývají nového, hlubšího, významu. „*...vrhl jsem se do houští džungle, prodíral jsem se jím ve tmě a stále jsem za sebou slyšel jak se Alweyra klestí cestu tím, že zuřivě seká mečem do větví a lián. Když už jsem cítil hrot jejího meče na zádech, postavila se mi do cesty kamenná zeď; zahnul jsem a prolézal jsem křovím podél zdi, po několika metrech jsem nahmatal malá dvířka: zmáčkl jsem rezavou kliku, proběhl jsem na druhou stranu a zabouchl za sebou ve chvíli, kdy už se hbitý hrot meče tlačil za mnou ven ze dveří. Octl jsem se v osvětlené místnosti bez oken. Naproti mně seděla na židli šedovlasá paní v bílém silonovém plášti a četla Vlastu, na stolku před ní ležely pečlivě srovnané svitky toaletního papíru. Byl jsem na záchodcích v suterénu kavárny Slavie.*” (DM 161–162)

Můžeme spatřit také případy, ve kterých na jednom místě dochází zároveň k sakralizaci profánního a profanizaci sakrálního: „*Démonů je hodně, je jich daleko více než bohů. Někteří z nich na sebe berou podoby lidí, zvířat nebo věcí. V době, kdy jsem odcházela z*

*Prahy, tam žili tři démoni, vtělení do věcí. Byla to jedna popelnice v Křížkové ulici, Husův pomník a Národní divadlo.*” (TO 112). Také postavy Druhého města obsazují různé pracovní pozice, v nichž se mísí světské se sakrálním. Např. otec Alweyry je v reálném světě číšníkem, a zároveň knězem ve městě druhém. Dochází tak k prolínání, prostupování, sakrálního a profánního.

Proměny míst tedy hrají v obou prózách důležitou úlohu. Často je ona proměna explicitně vyjádřena: „*Někdy se ve snu octla v podivně **proměněné Praze.***” (TO 36); „*„Nezlob se, ’ řekl, ,ale jak je možné, že ses **proměnila** ze smrtelného člověka v bohyni?’”* (TO 111); „*Díky dokonalé paměti, které nabyla po své **proměně,** mohla vytvořit jeho naprosto přesnou kopii v té podobě, jak vypadal v půl jedenácté dopoledne dvacátého května 1972, kdy jej viděla naposledy.*” (TO 117); „*Kdy se sám **proměním** v přízrak?*” (DM 122)

## Naděje

Ajvazovi hrdinové netrpí tím, že žijí v tomto reálném světě, nesnaží se svému údělu vzburčit. Poznáváním magického světa však zjišťují, že už dále nemohou žít dosavadním způsobem. Nemohou se zařadit do běžného koloběhu života a chovat se, jako by nevěděli, že je tu existence „něčeho dalšího“. Zatímco v *Druhém městě* se snaží proniknout do „nereálného“ světa sám hlavní hrdina a ostatní obyvatelé Prahy zůstávají zcela pasivní, to znamená, že po setkání s druhým městem nic nemění – akceptují ho, ale nesnaží se proniknout do jeho tajů, v *Tyrkysovém orlovi* jsou role vyměněny. Postavy, s nimiž se hlavní hrdina setkává, usilují o nalezení tohoto neobyčejného světa. Hlavní hrdina není ale zcela pasivní, snaží se proniknout co nejhluběji do tajemství, které se rozprostírá okolo příběhu, který je mu vyprávěn. Snaží se zjistit co nejvíce informací o existenci druhého světa. Především v povídce *Bílí mravenci* se také on sám snaží vypátrat, odkud pochází ona tajemná hudba, které nemá s tóny tohoto světa nic společného. Ale narozdíl od *Druhého města* není jeho cílem proniknout za hranice neobyčejného světa. O to usilují postavy, které jej s těmito magickými událostmi seznamují.

Ajvaz nám tímto dává naději, že jestliže budeme cokoli chtít a budeme se snažit toho dosáhnout, nalezneme vytoužený cíl, stejně jako jeho hrdinové. Tento cíl může mít mnoho podob. Hlavní hrdina *Druhého města* přese všechny překážky, které jsou mu kladeny do cesty druhým městem, nakonec uspěje a nalézá, co hledal – pochopení, proč se mu nedařilo proniknout plně za hranice tohoto světa: „*Najednou jsem věděl, že před tím, kdo*

*skutečně odejde, se druhé město musí otevřít, že odcházejícího dovede k lesklým palácům a temným zahradám každá cesta, po které vykročí. Já jsem pořád ještě doopravdy neodešel. Opravdu odchází ten, kdo za sebou všechno nechává, kdo jde s úsměvem a prázdnýma rukama do tmy a nemyslí na návrat. Kdo při odchodu počítá s tím, že se vrátí, neopouští domov, i kdyby vstoupil do bílých měst v hloubce džungle a odpočíval na mramoru jejich náměstí: jeho cesty zůstávají vpletené do tkaniva cílů, které vytvářejí prostor domova, zářící hranice ciziny před ním ustupuje.” (DM 165) V povídce *Bílí mravenci* pak archeolog získává „lék” pro svoji přítelkyni Sylvii a v povídce *Zénónovy paradoxy* dívka nalézá pozůstatky z podmořského světa (sochy na Jindřichohradecku, barevné kameny) a především hlídač zdimadla pochopí, „...že pravidelnost všech řádů, udílejících věcem a událostem smysl, je jen ozvěnou těchto podivných rytmiů, pochopil, že tyto rytmy samy už nejsou výrazem ničeho jiného a že nemůže ničím jiným jejich smysluplnost či nesmyslnost poměřovat. Chaos se mu zjevil jako pramen všech řádů, a tím jako nejdokonalejší a ničím nenarušený řád.” (TO 158)*

## Daniela Hodrová – Podobojí, Perunův den

Prozaická díla Daniely Hodrové se vyznačují vysokým výskytem magických jevů. Čtenáři je tak umožněno nahlédnout prostřednictvím neokázalých slovních spojení, aluzí na pohádky, pověsti, říkanky, zaklínadla, literární předlohy, biblické, historické i současné motivy, do takových světů, v nichž jsme zcela oproštěni od zemských zákonů a v nichž neexistují žádná omezení.

### Magické prvky

V románech *Perunův den* a *Podobojí* nalezneme řadu charakteristických rysů, které jsou typické pro tvorbu magických realistů. Jedním ze společných znaků je už sama **existence „magického“**. Jedná se o jevy, které vstupují do fikčních světů spolu s jevy obvyklými (ne-nadpřirozenými), a tím upoutávají naši pozornost. Tak např. dochází k proměnám prostorů a míst, objevují se zvířata, která jsou něčím neobvyklá, vyplňují se proroctví, věštby, kletby, člověk nabývá schopnosti létat...: „*V přízemí stojí výtah, překvapí ji to, ještě včera žádný výtah v domě nebyl.*“ (PD<sup>82</sup> 96); „...vykřikla na něj, ani nechápe, kde se v ní ta zloba vzala: *Aby tě čert vzal! [...] Tehdy nechápala, co se stalo, netušila, že to souvisí s kletbou, kterou pronesla v Perunově ulici. Teď už o zvláštní moci toho místa nepochybuje. Pojímá ji úzkost z představy, že všechno, co tam bylo kdy řečeno – všechna přání a kletby, se naplnilo.*“ (PD 87–88); „*A opravdu, sotva Matoušková násadu smetáku stehny stiskne, vznese se kousek nad podlahu.*“ (PD 122); „*Letí nad střechami domů, vítr se jim opírá do zad, zanedlouho přistanou na kopci. [...] A právě přilétá Janů na velikém ptáku, snad je to orel.*“ (PD 131); „*Ale nejsou to už hroby, réva se pne kolem tyček a dozrává přímo před očima.*“ (P<sup>83</sup> 23)

### Existence dvou světů

V obou prózách se nesetkáme s jedinou hlavní postavou. V románě *Perunův den* se prolínají životy čtyř žen: Lukášové, Markové, Matouškové a Janů. Ty jsou svázány prostřednictvím základní školy v Perunově ulici, kterou všechny v mládí navštěvovaly. A tak se stává, „že životy všech, co chodily do Perunky, jsou podivně spojené, co prožívá

---

<sup>82</sup> Perunův den

<sup>83</sup> Podobojí

*jedna, cítí svým způsobem i druhá, všechny jsou svým způsobem jedna bytost – Lukášová, Marková, Matoušková a Janů, ale i Pavlová a všechny ostatní spolužačky, dokonce i Gregorová, i ta, ačkoliv je už mrtvá.*“ (PD 172) Hranice mezi životem a smrtí se stírá, postavám je umožněno ji překročit a na určitou dobu se v tomto prostředí pohybovat. Ačkoliv jsou všechny čtyři bývalé spolužačky živé (Janů na konci románu umírá), setkávají se s osobami již neživými – babičkou, matkou Lukášové a s bývalou spolužačkou Gregorovou. Posmrtný život ale nepředstavuje v tomto románu ústřední časoprostor, ten je tvořen spíše snovými výlety do nadpřirozených světů, vizemi hlavních postav, kletbami a halucinogenními stavy.

Také román *Podobojí* spojuje postavy, které obývají dva různé světy – svět „živých“ (Jan Paskal) a svět „mrtvých“ (babička a dědeček Davidovičovi), a především Alice Davidovičová, která žije „podobojí“ a která nepatří tedy až tak úplně ani do jednoho z těchto světů. V tomto románě je v mnohem větší míře zdůrazněna pomyslná hranice mezi životem a smrtí.

Tyto světy existují paralelně vedle sebe, prostupují se, prochází jeden skrz druhý. Jako by ani neexistovala přesně daná hranice, kdy jeden končí a druhý začíná. Alespoň se zde nenachází žádný pevný bod, ze kterého bychom mohli tuto hranici pevně uchopit. „Každý prostor je svou jednou stranou obrácen k životu a druhou ke smrti, aniž může být spolehlivě stanovena hranice přechodu.“ (P 69); „Je mrtvá, hoří na hranici, ale zároveň živá, ujíždí na vozíku, je to zběsilá jízda...“ (PD 222)

## **Nerespektování časové chronologie**

Magické jevy jsou v různé míře začleněny do „reálného“ textového prostředí. A tak se spolužačky z Perunovy ulice postupně ocitají ve stejných nebo podobných situacích (hra Vše, Nic a Každý; sekta), jsou vystavovány stejným pokušením (učitel Sušil, Kazatel, Nic). „A to ještě Matoušková neví, že Marková teď chodí s učitelem Sušilem. – Se Sušilem? Vzpomíná si, že do něj byla Marková zamilovaná už tenkrát, všechny do něj byly zamilované.“ (PD 225)

Také postavy v románu *Podobojí* řeší neustále dokola tytéž problémy. Především se to týká mrtvých, kteří jako by ani neopustili svět živých. Mnozí si dokonce neuvědomují, že již

nežijí: „*Tak on si pan Klečka myslí, že dosud žije...*“ (P 141); „*Chudák pan Turek, myslí si, že mu mohu přinést chleba, ale jak mu ho mohu přinést, když já žiji, a on je mrtvý?*“ (P 141) Jejich svět se příliš neodlišuje od světa „reálného“, prožívají v něm stejné události, dokonce pociťují ve stejné míře jako kdysi. Přesto odchylky od těchto světů nalezneme. Zatímco mrtví žijí na poměrně omezeném prostoru Olšan a jen málokdy se dostávají za jeho hranice, živí se mohou pohybovat svobodněji, tedy mnohem dále (Strašnice, Hagibor, Kutná Hora, Václavské náměstí). Zřídka se ale ocitáme za hranicemi státu (Jena, hora Grossglockner).

**Motiv opakování**, který prochází oběma romány ve stejné míře, hraje důležitou úlohu ve výstavbě románu. Opakujícími se jevy, událostmi poukazuje autorka na zakletost v čase, z níž se nelze vymanit, a jež souvisí s historickými událostmi (viz dále). A jak jsme již dříve uvedli, různé druhy opakování, zdvojování příběhů jsou znakem magického realismu. Jsou jimi rušeny představy o čase i prostoru. Na mnoha místech je opakování stylisticky zdůrazněno: „*...uvědomí si, že je zase úplněk.*“ (PD 55); „*Jde znovu navštívit Nic. A znovu, jako by ta ulice byla začarovaná, stalo se jí to totiž už minule, se místo v Černé ocitne v ulici Vladislavově.*“ (PD 66); „*Právě tak to přece musí být, pořád všechno dokola.*“ (P 148); „*Zase je podletí na Olšanech, zase kotví na náměstí lod'...*“ Postavy také mohou být konfrontovány s nejasným pocitem, že se daná událost neodehrává poprvé: „*Nemůže se zbavit pocitu, že tohle všechno už prožila, už jednou byla na Hradě na podobné slavnosti, to všechno už kdysi bylo.*“ (PD 81); „*Popojde pár kroků a musí se opřít o zed', zase se jí zmocňuje pocit, že to všechno už někdy bylo, už kdysi hledala svoje dítě a potkala v muzeu ty dva, dědečka s vnukem.*“ (PD 147)

Magický realismus nerespektuje dodržování časové chronologie. Přenáší nás z minulosti hned do přítomnosti, budoucnosti a naopak, aniž bychom byli na tuto skutečnost nějak upozorněni. Ztrácíme tak „pevnou půdu pod nohama“ a často nevíme, v jaké časové rovině se právě nacházíme. **V každém ze světů může**

**a) panovat odlišný čas:**

„*Po celé dny a noci, mezi nimiž tam v komoře není žádný rozdíl, v komoře panuje odvěká noc, houpačka snila.*“ (PD 9); „*V komoře přece panuje jiný čas – čas vesmírný, den a noc se tu nerozlišují.*“ (P 32); „*Janů si uvědomí, že hodiny ukazují nesmyslný čas – za pět minut osm. [...] Její hodinky ostatně ukazují čtyři hodiny a pět minut. Panuje snad ve věži jiný čas – čas Velkého Hodináře?*“ (PD 30); „*A jakož i Alice Davidovičová nosila v sobě*



*Benamina, nejmladšího z roku Davidovičů, nikoli po devět měsíců, ale více než dvě desítky let, tak naopak zrozený Benjamin se v několika měsících proměnil v jinocha.*“ (P 117)

**b) docházet k průniku více časů najednou:**

*„Jak by to však mohla Daničkové vysvětlit, i když ta vyučuje dějepis a měla by mít pro čas pochopení? Pro čas ho snad má, ale pro **prolnutí různých časů v jediném okamžiku**, jak se to Matouškové právě přihodilo, stěží.*“ (PD 233); *„Jsem život zrozený ze smrti, **život počatý v klíně mrtvé.**“* (P 76)

**c) být dočasně přerušena časová linie:**

*„**Zastavila čas! Zastavila čas!** Jen netušila, co tím způsobí.*“ (PD 186)

U obou románů můžeme hovořit o **tzv. vševědoucím vypravěči**, neboť je nám umožněno nahlížet nejen do myšlenek postav, ale je nám také odkryto jejich jednání. Nedochází k žádným časoprostorovým omezením, naopak, volně přecházíme z různých časových rovin do různých míst i světů. Na události můžeme nahlížet jednak ze světa „reálného“, tak i z nadpřirozeného. Díky nulové fokalizaci se dostávají do konfrontace dva různé světy, svět magický a „reálný“. *„Witwe Hergesell netuší, že ho cítí proto, že nedaleko je Herr Hergesell a také smrt že je už blízko.*“ (P 83); *„Tak moc si přála se proměnit, aby Beranovi unikla, až ji Bůh vyslyšel, jejího těla se zmocnila strnulost. Jen se to nestalo v jediném okamžiku jako v Ovidiových Proměnách, její proměna probíhala týdny, měsíce a roky. A vlastně ani teď není u konce.*“ (PD 63) V textu se prolínají různá narativní hlediska, ich-forma se střídá s er-formou. Často je tedy **nulová fokalizace je střídána s vnitřní fokalizací**, aniž bychom byli na tuto změnu upozorněni.

Na začátku této kapitoly jsme již uvedli příznačný rys obou románů – nemožnost přesně vymezit hranici mezi životem a smrtí, skutečností a snem, popřípadě halucinací.

Pronikání, prostupování těchto světů patří k dalším důležitým znakům magického realismu. Oba světy jsou neustále drženy v napětí. Dokonce samy postavy neví, ve které realitě se nacházejí, zdali mají danou událost přisoudit výjevům svého, nebo nějakého druhého světa. Tím, že sami aktéři pochybují o situacích, v nichž se ocitají, vzrůstají i naše pochybnosti. *„Marková byla navštívit Gregorovou. Gregorová bydlí ve věžáku v Severním Městě, v jednom z nejvyšších pater. Ještě je z té návštěvy celá zmatená, neví co si má o tom myslet, vždyť včera potkala tělocvikářku Malátovou a ta říkala, že je Gregorová mrtvá, umřela na rakovinu před dvěma měsíci, dověděla se to od matky Gregorové.*“ (PD 34); *„A*

*schází také Gregorová, už je to jisté, že umřela. Anebo teprve umře?“ (PD 157); „Kde by se tu vzala, když ještě neumřela? Ale babička dědečkovi moc nevěří.“ (P 40); „A Herr Hergesell se babičky bojí o to víc, že si tak docela není jist, jestli zároveň není babičkou Davidovičovou z komory.“ (P 133)*

Ne každému je ale dáno, aby překročil hranici mezi životem a smrtí. Touto schopností oplývá pouze Diviš Paskal a Alice Davidovičová (román *Podobojí*). I když se zde hranice zdá nejasná, nalezneme místa či předměty, které jsou charakteristické pouze pro jeden ze světů a které jsou odděleny od ostatních míst. Pro svět mrtvých je tímto místem hřbitov a také komora, kterou obývají dědeček a babička Davidovičovi, Herr Hergessel, pták Komorník či krysa Komornice. Někdy také Alice Davidovičová: *„Jsem komora, komora zmrtvýchvstání. Mé jediné okno – okýnko je slepé a nevede do tohoto světa.“ (P 9); „K dědečkovi a babičce Davidovičovým, kteří přebývají v komoře, revoluce dolehne jen světlíkem.“ (P 34); „Občas přichází do komory na návštěvu Alice Davidovičová, ale bývá to jen zřídka, stále hledá svého miláčka Pavla Santnera a nemá v komoře stání.“ (P 46)* Zvláštní povahy nabývá světlík, který spojuje dobro se zlem, minulost s budoucností. Ten se nachází ve všech bytech olšanského domu a je dějištěm magických událostí: *„Kde se vzal, tu se vzal – slétl na dno světlíku orel Hergesell.“ (107)*

## **„Realita“ vs. sen**

Vypravěč, který nám předkládá pohled na existenci obou světů, nechává na nás, do jaké míry zhodnotíme události jako reálné. Nekomentuje je, pouze předkládá jako možné. Vybízí nás ale mnohdy k tomu, abychom je kvalifikovali jako sen, jako něco, co existuje pouze v našich představách. Můžeme uvést několik důvodů:

### **1. Magické události se odehrávají v nočních hodinách**

*„V noci se Lukášová znovu ocitne na Šibeničáku. Přiletěla tam s babičkou na zádech.“ (PD 135); „Projde co nejrychleji přízemím domu, je tam night club zvaný Peklo, vypadá zavřený, ale kdo ví, co se tam děje, možná i tam bují v noci život, o němž nemá stejně jako o koale nikdo tušení.“ (PD 64); „Listopadové noci jsou chladné a pan Turek drkotá zuby. Ani na svou noční procházku mezi hroby se neodváží. Ale nejsou to už hroby, réva se pne kolem tyček a dozrává přímo pod očima.“ (P 23); „A pan Klečka večer v hrobce vykládá*

panu Turkovi o tom, co je za zdi nového, Laňka už zase sbírá míčky, dědeček Davidovič už zase odešel k paní Soškové, ...“ (P 81)

## 2. Postava se nachází v tmavém, špatně osvětleném prostředí

„Sestupuje po schodech. Ve **sklepě** je chodba jen **chabě osvětlena žárovkou visící na drátě**. [...] – Bývala jsi s doktorem Přistoupilem v hříšném spojení? – Ano. – A s farářem Slabým? – Ano. Nebyla to pravda, už proto, že je Janů panna, ale přiznala by se soudci Bobligovi ke všemu, jen aby jí už kat Jokl znovu nesevřel nohy do španělských bot. – Vickrát? – Ano. – Zepředu i zezadu? – Ano.“ (PD 22–23); „Podlahu už nepokrývají měkké koberce a prostor je jen **chabě osvětlen**, někde visí od stropu jen **holá žárovka**.“ (PD 83)

## 3. Prostory se mění v labyrint, v nichž postava bloudí, ztrácí orientaci

„**Bloudí** Hradem už nějakou dobu sama, asi se nachází v **opuštěném křídle**. Chodby se tu mění v **labyrint**.“ (PD 83); „Muž je nahý, jen na hlavě mu září zlatá přilba, přirození se mu při chůzi klátí. [...] Nezdá se, že by hledal koně, na něho i na své poslání zřejmě zapomněl, pomatený **bloudí** městem.“ (PD 113); „A teď někudy chuděra **bloudí** a hledá.“ (P 79); „Jenže ten s beránčím jménem je domýšlivě přesvědčen, že právě on je novým Théseem, a Alici pokládá za Ariadnu, která ho vyvede z **Šípkového labyrintu**.“ (P 137)

## 4. Explicitně je řečeno, že postava spí/probouzí se

„Lukášová se nalézá v otevřené krajině, na zádech nese babičku. Ví, že babička v září minulého roku umřela, ale **ve snech** není nic divného, že mrtví žijí dál.“ (PD 101); „Když se Janů **probere**, vidí, že pták opět upadl do kolotočového spánku, poulí na ni nehybné oko.“ (PD 138); „Jan Tuňka leží na půdě v Karhuli a **sní**. A někdy tu rozmlouvá s Františkem. Pořád se chystá, že se jednou vypraví do hory, protože kde jinde by mohl najít svého otce.“ (P 97)

V románu *Perunův den* se ale zřídka uvedené případy vyskytují osamoceně. Mnohem častěji dochází ke kombinaci dvou i více typů: „**Uprostřed noci** ji **probudí** vzdálené zahřmění. [...] Vozík nikde nablízku nestojí, ale Janů ho ani nehledá, vstává jako kdysi, když ještě chodila do školy v Perunově ulici.“ (PD 159); „Ještě **večer**, **když šla spát**, si myslela, že babička na podzim umřela. Tolik jí to přála, když viděla její nekonečné umírání v Kubelíkově ulici. Ale **uprostřed noci** najednou věděla, že je to všechno jinak.“ (PD 93) Nalezneme ale také doklady, v nichž nejsme žádným z výše předložených ukazatelů

upozornění na sen, popřípadě halucinaci: „*Ležela bez hnutí a cítila, jak se jí od konečků prstů na nohou (bylo to zvláštní, protože nohy měla už několik let ochrnuté) šíří tělem jakési trnutí, přecházelo až v pálení. Tedy se přece jen uzdravuje, navzdory prognózám lékařů, kteří tvrdí, že nemoc ALS je prozatím nevyléčitelná. Uzdravuje se? Je už zdravá! Spouští nohy z postele, opatrně vstává.*“ (PD 22); „*Leží v hlubokém sněhu, úplně nahá. [...] Tuší, že kolem ní tančí polonazi muži, tentokrát však tanečnický nevidí, leží příliš hluboko ve sněhu. Vždycky znovu je obětována, ale nikdy doopravdy neumře. Jakmile vytryskne proud krve, vznese se a dívá se, co se na zemi děje s jejím tělem. Vidí, jak muž vyjímá z těla srdce, zmitá se mu v ruce jako ryba, a pojídá je.*“ (PD 97) Přesto jsme v souladu s událostmi, které nastávají posléze, svádění označit je jako sen: „*Zůstane ležet, leží už takřka bez hnutí několik týdnů, anebo za chvíli dokáže vstát a bude chodit tak jako ve svých snech a viděních? V těch se nikdy nepohybuje na vozíku.*“ (PD 198)

Je ale nutné poznamenat, že se *Perunův den* značně odlišuje od druhého románu právě v prisuzování magických jevů snové rovině. Často totiž nenalezneme v románu *Podobojí* žádný z výše uvedených ukazatelů, procházíme volně mezi světy, aniž bychom byly na tento přechod nějakým způsobem upozorněni. V románu *Perunův den* jsou tyto případy spíše výjimkami.

Hodrové vypravěč často vnáší do textové roviny díla pochybnosti o existenci magických jevů a snaží se nás přimět k tomu, abychom ještě více o povaze daných událostí pochybovali: „*A možná že ani žádný Benjamin nebyl, že to byl jen sen, který se zdál Alici Davidovičové o tom, že čeká s Pavlem Santnerem děťátko, olšanský sen, který pokládali za skutečnost.*“ (120); „*Možná, že ani žádné loutky nebyly, kde by se tu vzaly, v potoku Botiči, jak ta voda hnusně páchne, všechno se jí to zdálo.*“ (P 122); „*Ani si neuvědomila, že usnula, byl-li to spánek.*“ (PD 184); Jsme sváděni pochybovat i o identitě prostředí, v níž se hrdinové románů nacházejí: „*Možná to všechno prožila jen ve snu, ten oheň na Staroměstském náměstí i tu lásku s polykačem mečů, jednoho dne na to přijde sama. Jen ve snu?*“ (PD 217) a o identitě postavy. K tomu slouží princip záměny osob či jejich charakteristik: „*A pak je tu ještě ten člověk, vydává se za gynekologa, ale ona ví, že je to soudce.*“ (PD 89), nebo pouhé zpochybnění identity postavy samé: „*To už zapomněla, jak se k ní babička, nebo kdo to je, chová, to jí tak rychle otrnulo?*“ (PD 191)

Setkáme se také s případy, v nichž je svět snu označen postavami jako skutečný, domnívají se, že nesní, ale že reflektují existující realitu. Hranice mezi skutečným a magickým v těchto případech úplně mizí, oba světy sebou prostupují: „*Když si lehla, měla zase pocit, jako by jí nad hlavou kroužil velký pták, ne, nebyl to jen pocit, chvílemi pták přelétal tak nízko, že jí křídlem zavadil o čelo.*“ (PD 184); „*Všechny ty události jí teď připadají hodně vzdálené, jako by je žila ve snu, ale ví, že byly skutečné. Nikdo jí ty vzpomínky nemůže vzít, ani Boblig, ani doktor Vymětal, už se znovu nedá uspat kateřinským spánkem zapomnění.*“ (PD 233) Obě postavy, jimž tyto repliky patří, nebyly ale zcela „při smyslech“. V první ukázce se jedná o Janů, čekající už jen na smrt. Leží zcela ochrnutá na posteli a kvůli své nemoci nerozeznává ani své blízké. Její vnímání reality můžeme přisoudit halucinogenním stavům, neboť si ani sama neuvědomuje, co je skutečné a co nikoliv. Také Lukášová v druhé ukázce vyvrací pochyby o tom, že by vše byl jen pouhý sen. I ona není schopna racionálně uvažovat, neví, co se odehrává pouze v její mysli a co ve skutečnosti. Kvůli svému duševnímu stavu je jí dokonce odebráno dítě a musí docházet na pravidelné kontroly k lékaři. Z těchto důvodů můžeme kvalifikovat tyto události jako sen, halucinaci.

Příznačným rysem románu *Perunův den* je, že hranici mezi snem a realitou představuje především nástup noci. Ta umožňuje odkrývání tajemných, nadpřirozených jevů a postavám je dovoleno plně se odpoutat od našeho světa a ponořit se do roviny snění. Zatímco ve dne se jim takové volnosti nedostává, v noci např. navštěvují Perunku. Ve dne se zde ocitají až v samém závěru knihy: „*Vlastně je to po letech poprvé, co za bílého dne překročila práh své bývalé školy.*“ (PD 235)

Magické jevy, se kterými se neustále setkáváme, odmítá naše vědomí přijmout jako reálné, neboť s nimi nemáme předchozí zkušenost. S empiricky neověřenými ději se jen těžce ztotožňujeme. A to je jeden z principů magického realismu, nechat čtenáře ocitat v nejistotě, co je ještě „možné“, a co již nikoliv. Tím jsme drženi v napětí a nuceni posuzovat události z obou hledisek.

## **Užití detailů**

Většina událostí obou románů se odehrává v Praze. V románu *Perunův den* se ocitáme především v okolí Perunovy ulice, v románu *Podobojí* na Olšanech. Středem dění druhého jmenovaného díla je dům, který se nachází v bezprostřední blízkosti olšanského hřbitova a

jehož jedna strana je k němu nakloněna: „*Průčelí hledí na Olšanský hřbitov, [...] dům vlastně sahá svými kořeny přes ulici, za hřbitovní zed', až někam pod hrobky německých rodin, až pod hroby obrozenců.*“ (P 69) V domě navštěvujeme pouze dva byty – první a páté patro. V tomto ohraničeném prostoru se prostupují světy živých i mrtvých. Často ani nevíme, který svět daná bytost obývá. To nám může být osvětleno až později, v následujících kapitolách. Hodrová tím dosahuje napětí a vybízí nás k otázkám o životě a smrti: „*Jak je, Diviši Paskale, bláhové domnívat se, že existuje nějaký zásadní rozdíl mezi člověkem a věcí, mezi živým a mrtvým, člověkem a světem.*“ (P 44)

Autorka užitím rozsáhlých detailů **posiluje realistické tendence**, uvádí konkrétní názvy míst (Národní muzeum, Národní divadlo, Hagibor, Olšany, Šibeničák, Strašnice, Babylon, Grossglockner), ulic (Kouřimská, Zásmucká, Piaristická, Kanovnická, Kubelíkova, Vinohradská) a také časové informace „...v domě, ve kterém roku 1522 přenocoval Martin Luther...“ (P 83); „...kůže hříchu už sedm let staré.“ (P 47); „*Ve čtvrtek ve čtyři bude mít pohřeb, v krematoriu ve Strašnicích.*“ (PD 215) Často se také setkáme s odbornou terminologií (mušle Iris, Nautilus pompilus, Turbo olearius, Strombus gigas, perleť Manila, Makassar, choroba ALS, arkána taroků).

Především však odkazuje na historické události, které ovlivnily životy vystupujících postav. Jedním z ústředních témat je židovství: „*I její syn byl načichlý židovskou cibulí, jako ten nábytek, i její syn.*“ (P 9); „*Ale když má být někdo obětován, je to vždycky Žid, i kdyby s tím neměl nic společného, tak je to.*“ (P 79); „*A když zavanul vítr směrem k nim, stojícím zády ke zdi Židovského hřbitova, vdechovali spolu se zvířeným narudlým pískem z blízkých tenisových kurtů pach spáleného masa.*“ (PD 8); „*Vane silný vítr, stáčí plameny směrem k Židovským pecím.*“ (PD 133) Hodrová poukazuje na nemožnost postav žít – svobodně žít. V souladu s tím všichni Židé vystupující v románu *Podobojí* neobývají již svět živých, ale mrtvých. Aby alespoň zde mohli být volní. Přesto nejsou. Babička a dědeček Davidovičovi obývají prostor komory, v němž žijí ve stísněných podmínkách, pan Klečka a pan Turek zase prostor hrobky na Olšanském hřbitově. Tím je ukázána bezvýchodnost bytí – nebytí. I když překročíme hranice smrti, úplně volní nebudeme. Pořád se opakuje to, co jsme si přinesli ze svého života na zemi a nemůžeme se od našich břemen oprostít. Tíha života není z protagonistů ani po smrti sňata. „*Diviš Paskal začíná chápat – mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem, životem divně oprostěným, životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nejzákladnější, a to se po smrti opakuje*

*stále dokola. Jako by člověk usedl na zvláštní kolotoč, z kterého už nemůže slézt, a musí se na něm pořád točit jako káča.*“ (P 63) Na první pohled je zřejmé, že autorka není spokojená s reálným světem, proto vytváří světy nové, v nichž hrdinové dostávají znovu šanci „žít“ a postoupit „někam“ dále. Přesto své možnosti nevyužívají, ani nemohou – neustále se nachází v kruhu: „*Všechno se opakuje, jenom pokaždé trochu jinak, hůř.*“ (P 113) Touto nemožností změnit minulost, přítomnost a budoucnost se poukazuje na tragický osud národa. Přesto si ale autorka udržuje odstup, nezasahuje svým komentářem, přímo nekritizuje. Její kritika je schována za bezvýchodnost situace, v níž se postavy nacházejí.

Celý román *Podobojí* pojí téma první a druhé světové války: „*Podle předpovědi, kterou pronesl flašinetář Kozel na budějovickém dvorku, nastává v roce 1914 království Boží na zemi, Kristus se ujímá vlády a svádí poslední boj s Antikristem. Podle kozí věštby už brzy přijde konec světa a spasení budou jen vyvolení se znamením na čele.*“ (P 15) Několikrát se také vrací k místu „řešení konečné židovské otázky“ – Osvětími v Polsku: „*...protože babička Davidovičová vyletěla komínem někde v Polsku...*“ (P 42); „*S tvou hluchoněmou Annou jsme se potkaly v Polsku, letěly jsme spolu komínem.*“ (P 131) Přestože se postavy ocitají pořád ve stejné nebo podobné situaci, je vyjádřena jejich touha žít jinak, volně, dostat se z tohoto stísněného prostoru: „*Laňka si představuje, že jednou nějaký míček přeletí přes drátěný plot a on se za ním vrhne jako kdysi...*“ (P 49)

Tato bezvýchodnost situace je ale ukázána pouze na těch, kteří obývají svět živých či mrtvých – na těch, kteří se plně začlenili do svého prostředí a kteří se nesnaží pochopit ty ostatní: „*Snad že Alice chce vidět, že nezavírá oči, trpně se nepoddává všeobecné netečnosti, neuzavírá se ve svém omezeném světě a snaží se vstoupit i do světů jiných lidí, podat jim pomocnou ruku, neboť Alice je přesvědčena, že ani v tomto svízelném postavení není všechno ztraceno, pořád zůstává určitá naděje, pro kterou stojí za to potlačit tu smrtelnou malátnost, bdít co nejvíce, neupadnout do olšanského spánku...*“ (P 134) Těmi, do kterých autorka vkládá **naději**, je Alice Davidovičová a Diviš Paskal, **žijící život podobojí**. To znamená, že plně nepronikli ani do jednoho ze světů – každý však z jiné strany. Alice, která je mrtvá, se pořád nevypořádala se životem na zemi. Pohybuje se tedy v prostoru mezi živými a mrtvými, plně neobývá žádný prostor. Patří „tam i sem“, a přitom nikam. Neustále ji táhne pozemský život, možná snad proto, že v sobě čeká nový život – nového potomka. Nevzdává se a snaží se setkat se svou láskou, která však už není mezi živými: „*Pavel Santner byl sice opravdu její nápadník, ale před dvěma týdny odjel s*

*transportem.*“ (P 8) Proto má blíže k životu než všichni ostatní. Chce žít. Druhou postavou žijící podobojí, Divišem Paskalem, uzavíráme vyslovenou autorčinu nadějí o lepším osudu národa. Diviš však narozdíl od Alice obývá svět živých. Přesto stejně jako ona uvízl ve svém prostoru. To vyplývá z jeho nerozhodnosti, neví kam patří, a proto nemůže žít plně v žádném ze světů. Uvznutí spočívá v nejasnosti jeho původu: „*Diviš se zmítá v nejistotě: Diviš Paskal, nebo Diviš Hergesell, syn beránka, anebo syn vlka, zrno, anebo pleva, plevy syn? Kdo to teď rozsoudí? Diviš je rozpjat mezi dvěma nicotami...*“ (P 115) Jan Paskal je živý, zatímco Herr Hergesell mrtvý. Jelikož Diviš neví, který z nich je jeho pravým otcem, tak mu „*...není dosud dáno, aby překročil svět...*“ (P 45)

V románu *Perunův den* se setkáváme s podobnou tematikou významu podobojí. I když hlavní hrdinky obývají pouze svět živých (s výjimkou Janů, která na konci románu umírá), přesto z něj unikají ve svých snech a halucinacích, v němž jsou pak svědky magických událostí. Šedivý koloběh událostí však nastává i zde. Naděje vymanit se z tohoto „zakletí“ je často promítána do **otázky znovuzrození**: „*Kazatel jim každý čtvrtek v Orebitské přináší zvěst o Pánu, o jeho lásce k nim. Oni, kteří se tu shromáždili, mají velkou naději, čeká je znovuzrození.*“ (PD 24); „*Už začala propadat zoufalství, protože mrtví, kteří si jí zprvu vůbec nevšimli, na ni teď dělali všelijaké neslušné posunky, jeden polonahý muž se ji dokonce pokusil vtáhnout k sobě, ale podařilo se jí mu vysmeknout. Napadlo ji, že to všechno jsou asi preludy barda, četla o nich v Tibetské knize mrtvých, mrtvý jimi musí projít na cestě k znovuzrození.*“ (PD 232)

Hodrová vnáší do textové roviny díla mnoho aluzí na konkrétní historické osobnosti, ať už přímo jmenovitě (Šafařík, Jungmann, Erben, prezident Havel), nebo jen náznakem (Jan Palach – „*Jeden z nich vzplál na hranici, kterou si sám navršil – mezi muzeem a Domem potravin.*“ (P 104). Vzhledem k tomu, že se **realistické a neuvěřitelné jevy nachází vedle sebe**, dochází ke konfrontaci těchto dvou světů. Postavy, jež je obývají, nám umožňují **nahlížet na události ze dvou různých úhlů**. Pohled na svět živých je nám v románu *Podobojí* zprostředkován skrze Jana Paskala a Diviše Paskala, na svět mrtvých prostřednictvím Davidovičovi, Pavla Santnera, Herr Hergesella. Tím dochází k prolínání toho, co se nám jeví jako skutečné, a toho, co jako nadpřirozené. Nejen, že neobyčejný svět prostupuje do „našeho“, ale také „naš do jejich“. Vzájemně sebou prochází. „*To je ten nejvyšší přechod – pascha – pesach. Mrtví jako by ožívali a živí se plouží jako mrtví. A*



*nikdo už nerozezná, kde končí život a kde začíná smrt.*“ (P 128); „*Jsem život zrozený ze smrti, život počatý v klíně mrtvé.*“ (P 76)

V románu *Perunův den* jsou nám také představeny události ze dvou různých úhlů – pohled na „reálný“ svět, v němž se hrdinové setkávají s „obyčejnými“, tedy ne-nadpřirozenými jevy, a pohled na svět magický, který je plný zázraků a neobyčejných setkání. V těchto snových, halucinogenních stavech se opět prolínají životy živých a mrtvých. „*Lukášová se nalézá v otevřené krajině, na zádech nese babičku. Ví, že babička v září minulého roku umřela, ale ve snech není nic divného, že mrtví žijí dál. Babička je tichá jako pěna, netroufá si naříkat, co kdyby ji pak vnučka odmítla nést dál. Babička sice není nijak těžká, naopak je ještě lehčí než před smrtí, kdy vážila sotva třicet kilo, byla kost a kůže, ale stále jí klouže ze zad, Lukášová si musí čas od času babičku nadhodit.*“ (PD 101)

**Užití detailů** tedy z jedné strany umocňuje realistické tendence, ze strany druhé **napomáhá vytvářet magické obrazy**. Proto se mohou dít věci, které odporují našemu chápání (existence neobyčejného světa, v němž mrtví prožívají stejné události jako bytosti ze světa živých, personifikace neživých věcí, které se dostávají do pozice vypravěče: „*Jsem Kajn, dřevěný Kajn, krejčovský panák. [...] Mistr Paskal si dávno povšiml, jaké city k paní Markétě chovám, tropí si žerty z mých rozpaků, když před ním stojím ve své dřevěné nahotě, jen s tím bílým copánkem na hlavě.*“ (P 14) a další magické výjevy např. let Herr Hergesella a Janů).

Zvláštní povahy v románu *Podobojí* nabývá prostor, který znamená pro každého něco jiného a v souladu s jeho přáními se proměňuje: „*Ale nejsou to už hroby, réva se pne kolem tyček a dozrává přímo před očima.*“ (P 23) Touto schopností změnit prostor, dostat se do vytouženého prostředí, situace disponují všechny postavy. Stačí si jen přát a změna nastane. Proměna však není trvalá, postavám se dostává pouze krátkého času na tyto prožitky a už jsou zase navraceny do koloběhu života – smrti. K opakování událostí dochází i v tomto proměněném prostředí. „*Nora zvedne knoflík a v tom okamžiku jsou její vzpomínky mnohem jasnější, ba jsou tak jasné, že před ní vystávají jako utkvělé obrazy, do nichž může Nora po libosti vstupovat nebo spíše se v nich nalézat, protože i ona v těch obrazech utkvěla, je v nich zakletá.*“ (P 111) Přání se vyplňují také hlavním hrdinkám z románu *Perunův den*: „*Sotva to přání v duchu vysloví, říká Nic na okno.*“ (PD 180)

## Postavy

Hodrová nejenže pojmenovává každou z postav příběhu, ale jména přímo nadužívá. Neustále je vkládá do textu, dokonce i v průběhu jedné věty. Tím, že užívá k označení postav pouze příjmení, popřípadě jméno + příjmení, zajišťuje do jisté míry náš odstup od postav, nedovoluje nám proniknout přímo k nim. Vytváří mezi námi bariéru.

Setkáme se také s postavami, kterým je přiřazeno jmen více, nebo které jsou obohaceny různými přívlastky. Ty se však neproměňují v závislosti na světě, v němž se nacházejí (X Ajvaz – Klára/Alweyra), ale jsou ovlivněny probíhajícími událostmi, které příslušný atribut generují.

Z Herr Hergesella se tak stává říšský orel, černá ovečka, had nebo vlk, z Jana Paskala Jidášek, beránek, hrabě Jean de Pascal, z Jury Šípkový Jura, z Matouškové ovečka, ubohá ovečka... Víceru jmen nalezneme u dvojice postav Roháček a Boháček (Brůna a Rubeš, Sanglier a Mortier) a Každý a Nic (Filip Volek, Viktor Habel).

Jak je možné vidět, atributy vždy odráží charakteristické rysy postav. Herr Hergesellovi, německému soudnímu úředníkovi, je vždy přisouzeno negativní označení. Jeho smrt je také okomentována slovy: „...vražda Němce v pohnutých historických okamžicích nebyla vraždou.“ (P 53) Jestliže Herr Hergesell komunikuje s dalšími postavami, jsou jejich jména modifikována podle německého pravopisu – přepsána do grafémů, odpovídajícím německému způsobu psaní. Zůstávají ale nepřeložena: „– Co to tu páchne, Schipek? Ale toho se právě Šípek obával. – Zeli, Herr Hergesell, to je zeličko. – Lžeš, Schipek...“ (P 108); „A Nora obrátí knoflík rubem vzhůru. V tom okamžení se jí had ovine kolem těla, ale není to had, nýbrž vlk, není to vlk, je to Herr Hergesell z pátého patra. Osloví ji Frau Beranek...“ (P 111)

Postavy nejsou příliš detailně popsány – nedozvíme se např., jestli Alice má hnědé vlasy. Vzhledem k tomu, že v autorské řeči převažuje er-forma a postavy disponují většinou pouze příjmením, dochází k posílení anonymity. Jednotlivé postavy se nevyznačují žádným jedinečným, osobitým rysem, jsou tak vzájemně snadno zaměnitelné jedna za druhou, aniž by byla narušena dějová výstavba románu. Hodrová tímto poukazuje na to, že kdokoliv se může ocitnout ve stejné situaci a nahradit vystupující postavy.

Historické osobnosti jsou charakterizovány skrze symboly a kulturní schémata, která se k nim tradičně váží: „...Karel Havlíček? Toho přece odvezli do Brixenu.“ (P 94), anebo jsou účastníky událostí, které příliš známé nejsou, přesto se odehrály: „Pan Šafařík si zřejmě myslí, že je pod Františkovým mostem, když skočí do olšanského rybníčka. [...] Jak by

*mohl tušit, že to není nešťastná náhoda a že si pan Šafařík sahá už podruhé na život – vlastně na smrt.*“ (P 109)

V přiřazování jmen je častá aluze na historické události (Bartolomějská noc, Národní povstání), Bibli (Kain, Ábel, Jidáš, had, jablko pokušení, potopa), pohádky (Šípková princezna, zakletost v čase): „*Jan Paskal – beránek, který zakousl vlka. Ábel, který zabil Kaina v bytě proti Olšanům. [...] Ale je to vůbec beránek, když rozpáral vlka, neproměnil se tím beránek ve vlka? Anebo, a to spíš – je to zpola beránek, zpola vlk.*“ (P 114) Také pojmenování hlavních hrdinek románu *Perunův den* – Lukášová, Marková, Matoušková a Janů – odkazuje na Bibli, na čtyři evangelisty, Marka, Lukáše, Matouše a Jana.

### **Přechod sakrálních míst v profánní a naopak**

Hodrová často mísí tragickou složku s komickou, a tím zdůrazňuje tíživou povahu života, která provází všechny postavy příběhu. „*Tam bývalo jejich místo vyvolené, v řídké trávě mezi psím trusem.*“ (P 76); „*A Jan Paskal, když mu pošlou Annin úmrtní list a sešlapané botky, opustí Hradec a jede do Prahy.*“ (22); „*Proklouzne kolem muže, který tam pomalu a soustředěně močí, muž se ohlédne, ale močí v klidu dál. Je jí trochu povědomý, možná je to jeden z jejích nesčetných milenců.*“ (PD 35) Téma smrti je tímto způsobem „zlehčováno“ a uváděno do kontrastu s dalšími jevy, které ji doprovázejí. Jestliže smrt v našem vnímání představuje důstojný proces završení života, něco hlubokého, výjimečného, neopakovatelného, zasluhující si tedy odpovídající přístup, v románu *Podobojí* tomu tak není. „*A už je tu správce Šípek. – Vida, štucl. Mrtvé už pomoci není, ale štuclu je škoda, je pěkný perziánový.*“ (P 66); „*Pan Turek zatím čeká v hrobce. Hlídá ji zvenčí Melancholický anděl, rukou si podpírá tvář (asi i on přebral a hlava mu ztěžkla olšanským vínem).*“ (P 23) S tím souvisí **přechod sakrálních míst v profánní a naopak, jež je charakteristický pro tvorbu magických realistů.** Doklady o proměnách míst nalezneme také v románu *Perunův den*: „*Konečně se dveře na pavlač otevrou, k jejímu údivu se v nich neobjeví Nic, stojí tam jeptiška v bílém hábitu. [...] Vejdou do místnosti, která slouží jako kaple. Je tam jednoduchý oltář, nad ním visí obraz Madony s děťátkem.*“ (PD 67); „*Já, Janů, jsem viděla Strahovskou nevěstku. Jela obkročmo na lvu. Ten lev stál až dosud na nádvoří Strahovského kláštera. [...] A za tou nevěstkou jedoucí na šelmě šlo několik mnichů v bílých hábitech, jeden směšně poskakoval, jako by přebral klášterního vína, ukazoval na obrovské lví přirození, které se při chůzi klátilo a kovově lesklo.*“ (PD 53–54)

## Naděje

Hrdinové románu *Podobojí* nejsou spokojeni s realitou, v níž se nacházejí. Nemohou se ale své situaci vzbouřit, je jim předurčeno žít ve světě strachu, bolesti a bez lásky. Spojuje je nevíra v lepší budoucnost, jsou smířeni se svou situací a vlastně se ani nepokouší o jakoukoliv změnu. Nesměřují nikam dopředu, pouze stagnují na svém místě. Zde je patrná kritika lidí, kteří se nesnaží změnit běh událostí v životě, jež si nevšímají svého okolí a před utrpením ostatních zavírají oči.

Přestože vyznění románu *Podobojí* je veskrze negativní, vyslovuje autorka posledními slovy naději o lepším zítřku. Naději pociťuje Alice Davidovičová s Divišem Paskalem, kteří jsou ochotní změnit svoji budoucnost, nebojí se vyjít si vstříc a podat si pomocnou ruku. Nežijí jen pro sebe, ale také jeden pro druhého. Tím, že si vycházejí z obou světů naproti a nebojí se překročit hranice, dostávají šanci změnit koloběh událostí, který je doposud svazoval: „*Už je věru na čase, aby se Diviš pro něco rozhodl. Vždycky když chtěl dospět z jedné strany na druhou – ve světlíku i v soutěsce – , uvízl někde uprostřed, od té doby tam vězí, nemůže tam ani sem. To si Diviš jen tak namlouvá, možná se prostě málo snaží, možná to nechce doopravdy. Alici se to řekne, když je tam dole, nahoře je všechno mnohem složitější, mnohem dvojnásobnější. A pak, není vlastně i ona někde uprostřed, nepatří tam ani sem? V tom dá Alice Davidovičová Divišovi Paskalovi za pravdu, Alice vskutku není docela tam ani tady, v tom tkví její svízele, ale také její naděje. Právě to je asi spojuje, že jsou oba uprostřed, i když přicházejí z opačných stran. A teď si jdou navzájem vstříc, aby se navzájem podepřeli.*“ (P 149)

I v románu *Perunův den* můžeme vidět kritiku společnosti, všechny postavy jsou propojeny, zažívají tytéž události. Tímto Hodrová poukazuje na jejich nesvobodu, nemožnost volně žít. Celý román směřuje k znovuzrození (sekta, poselství Janů), díky němuž se budeme moci odpoutat od starých břemen. Naděje v lepší budoucnost je vyřčena na posledních větách románu. I když dochází k biblické potopě světa – apokalypse, přesto po sedmém úderu hromu nenastává konec světa, ale vše nakonec znovu povstane: „*A pak vyšlehl blesk posedmé, naposled. [...] A když jsem oči zase otevřela, viděla jsem, že řeka se opět navrátila do svého koryta, tam, kde jsem prve viděla trosky, stály opět domy, do ulic vyjely kočáry s cizinci. Také svatý Václav s patrony se vrátil...*“ (PD 262)

## Jiří Kratochvíl – Noční tango, Nesmrtelný příběh

Ačkoliv se Jiří Kratochvíl hlásí mezi postmodernisty, pokusíme se ukázat, že jeho tvorba nese znaky magického realismu. Stejně jako v dílech Ajvaze a Hodrové je nám poskytnut pohled na prolínání kouzelných a „reálných“ jevů, které dohromady tvoří poutavé příběhy obou románů.

### Magické prvky

Jedním z požadavků k zařazení díla mezi tvorbu magických realistů je **přítomnost magických jevů**. Tento požadavek lze také označit jako nejzákladnější, neboť bez něj by se nemohly vedle sebe rozprostírat dva světy, z nichž by ani jeden neoplýval neobyčejnými schopnostmi. Oba romány nám poskytují nepřeborné množství magických jevů a událostí, které jsou integrovány do každodenní reality. Setkáme se tak s nadpřirozenými schopnostmi lidí i zvířat, které např. mohou nabývat schopnosti létat, předpovídat budoucnost, měnit svoji podobu, přecházet z říše mrtvých mezi živé apod. „...zpívající pan profesor lehounce levitoval, vznášel se při zpěvu čím dál výš nad podiem a nad hlavami, až jednu chvíli vyletěl jako saranče hodně vysoko a brnkl o morový sloup.“ (NT<sup>84</sup> 37); „A jen já, který jsem občas obdařen zlou jasnozřivostí, jsem teď věděl, že právě on a pouze on je z vyvolených.“ (NT 105); „...a z moře se vynořovali vodní démoni a mořské obludy, připraveni na čísi rozkaz pohltit tu italskou kocábku i s dědečkovou maringotkou...“ (NP<sup>85</sup> 17); „...hlasitě luskl a střecha se odklopila a uvnitř hemžení lidského hmyzu.“ (NP 105)

### Existence dvou světů

**Téma života a smrti** je příznačným rysem obou románů. Mrtvým je umožněno se na určitou dobu navrátit na zemi, pomoci živým v jejich nesnázích, v hledání cesty. Především je to zřetelné v románu *Nesmrtelný příběh*, kdy ve vážných, krizových situacích všichni mrtví ukazují Soně, jak má dále postupovat. A tak se např. její mrtví rodiče zjevují ve chvíli, kdy je zcela zoufalá, neboť ztratila syna. Především je ale její hnací silou kupředu Bruno Mlock, s nímž je svázána již od doby, kdy byla ještě v lůně matčině: „*Ve chvíli, kdy jsem se rodila, jsem i přes všechn ten hluk kolem zřetelně uslyšela hlas někoho, kdo mě už netrpělivě očekával. Na rozdíl ode mě byl na světě už dvanáctý rok a zpovzdáli*

---

<sup>84</sup> Noční tango

<sup>85</sup> Nesmrtelný příběh

*sledoval přípravy k mému početí...*” (NP 14) Přestože jim nikdy nebylo souzeno setkat se ve smrtelné podobě (tři dny po narození Soni umírá Bruno v rybníku), navrací se Bruno k Soně díky reinkarnačnímu procesu např. v podobě šimpanze, slona, pumy, příslušníka kosmického národa. V jednom jediném okamžiku, ve chvíli Soniny největší úzkosti a zoufalství, na sebe dokonce bere podobu člověka. Ale ani v této chvíli se nemohou k sobě plně přiblížit – komunikují spolu skrze neprostupné sklo. Neustále jim tedy něco brání setkat se tvář v tvář a naplnit tak své touhy, přestože po sobě tolik touží. Bruno Mlock, stejně jako Prokop Diviš Daniely Hodrové, žije život podobojí, i když je mrtvý, nemůže se odpoutat od pozemského života, nemůže odejít. Neustále je Soně nablízku a v případě potřeby zasahuje do jejího života (např. posílá svému synovi Martinovi za sebe náhradu, která by mu suplovala otce – kapra Barucha Spinozu a amerického agenta Roberta Lowella; pomáhá s mimozemšťany vysvobodit otce Lva Trockého z blázince, kterému zde hrozí smrt). Nejen Bruno, ale také Soňa uvízla na tomto světě – je „odsouzena k nesmrtelnosti”. (NP 182) Jestliže ale dojde k setkání Bruna se Soňou, potom jen na krátkou dobu. Okolní události jim nikdy nedovolí strávit spolu delší čas.

Také v románu *Noční Tango* přichází na svět již mrtvý dědeček Adam, který za svého života zkonstruoval vojsko Blanických rytířů, kteří by v případě ohrožení pomohli zemi. I když jeho důvodem je, jak on sám říká: „*Klid, hochu, jsem tady jen na skok, dá se říct. Jen jsem si pro něco přijel. Ale neboj, neodvezu si sochy ani obrazy. Přijel jsem si jen pro své vzpomínky. To je na onom světě nesmírně cenný kapitál. Z toho tam žijem.*” (NT 57–58), pravým důvodem může být krizový stav země, která jej volá z říše mrtvých. Kdo jiný by totiž svedl probudit Blanické rytíře ze svého spánku a vysvobodit zemi z nadvlády tyranů?! Kdo jiný než jejich tvůrce?! Jako „vyvolený” se již za svého života prokázal tím, že zachránil před smrtí nástupníka na ruský trůn – careviče Alexeje a jeho sestru, a tak je mu dovoleno proniknout skrze hranice života a smrti a pomoci tentokrát českým zemím. Přestože se dědeček chtěl stavit pouze „na skok”, setrvává tu až do konce románu. Důvodem může být to, že svět „nenabral pořád správného směru”, a je tu třeba mít stále někoho, kdo by v pravou chvíli zasáhnul a ochránil zemi.

Jak je v magickém realismu obvyklé, svět živých a mrtvých se prolíná a jejich neustálá konfrontace vytváří mezi sebou napětí. Přestup z jednoho světa do druhého však není bezdůvodný a mrtví nemohou libovolně přecházet tuto hranici. Ne vždy mohou navštívit naši zemi a pokud jim to dovoleno je, setrvávají tu jen takovou dobu, jakou si žádá daná

situace. Např. Bruno Mlock po každé reinkarnaci navštěvuje Soňu vždy jen jednou – za cílem sexuálního aktu (doba pobytu se ale postupně prodlužuje, až tu setrvává v podobě pumy delší čas, během kterého spolu navštěvují dokonce i divadlo), zatímco dědeček Adam na zemi zůstává. Čas hraje v obou románech důležitou roli, a jak je patrné, ne všichni protagonisté s ním mohou nakládat podle své vůle. Už zde je možné spatřit náznak kritiky tehdejší společnosti, která nedovolovala svobodně nakládat se životem.

## **Nerespektování časové chronologie**

Dalším rysem magického realismu je přenášení se z minulosti do přítomnosti i budoucnosti a naopak. **Autor volně přechází z jednoho časového úseku do dalšího.** Navrací se nejen k minulým událostem: „*Ale moment, ještě chvíli zpět. Vraťme se ještě do oněch slastných chvílí, kdy se Kryštof se Sárrou kochali pohledem na roztomilá mývalí stvoření a kdy do jejich žebrových praciček vsouvali pamlsky z babiččina kapsáře.*” (NT 20), ale předjímá i budoucí, které se ještě neuskutečnily: „*A tenkrát jsem samozřejmě neměl tušení, že se právě začíná (na pomezí dnešní noci a zítřejšího dne se počne) cosi, co v krátkém čase převrátí můj život tak, že ta nejhorší léta, kdy jsem žil v nemilosti a zapomnění, mně ve srovnání s tím přijdou idylická. Přesně tak: začínal se krutý příběh iluze.*” (NT 87); „*Na první pohled nic moc, a přece se právě díváte na vykřičeného protektorátního kolaboranta a udavače, na něhož bude po válce vyhlášeno celostátní pátrání.*” (NP 105) Můžeme sledovat i více událostí, které se odehrály na různých místech a v témže okamžiku, a dokonce jsme také informováni o událostech, o nichž nevědí ani protagonisté příběhu: „*A když jel na přehradu, setkal se před stanicí Jundrov s tramvají, v níž se právě Kryštof se Sárrou vraceli z Mniší hory. Však to bylo setkání dočista na pytel, protože jeho účastníci se ani nestačili vzít na vědomí. Jo, nezahlédl se.*” (NT 22) V obou románech také vstupuje do vyprávění subjekt autora, jenž přerušuje děj a vnáší do něj svůj příběh.

Na to vše je nám umožněno nahlížet díky **střídání vnitřní a nulové fokalizace**. Zatímco v rámci vnitřní fokalizace sledujeme děj očima jedné postavy, u nulové fokalizace se dozvídáme i o budoucích událostech. Přitom tato změna fokalizace není mnohdy signalizována a následkem toho dochází k mystifikaci čtenáře.

Důležitou roli v obou románech představuje **motiv opakování**, který nejenže zesiluje význam dané situace, ale také v nás umocňuje pocit, že je tato situace opravdu možná.

Jestliže se nějaká událost pravidelně opakuje, evokuje větší míru pravděpodobnosti. Také autor často odkazuje na události minulé (opakuje to, co již bylo řečeno) i budoucí (upozorňuje nás např. na důležitost určitého data, o kterém bude ještě v budoucnosti řeč). Opakováním je také znázorněna tíživost situace. Ať uděláme cokoliv, stejně budeme zažívat podobné, či dokonce stejné, události. Náš život se nachází v kruhu. „...že tudy chodí **denně** a vždy přesně **v tentýž čas**, podřízena železné zákonitosti.” (NP 53); „A další noci **zase** volal z Wilsonova lesa, jenž odděluje Masarykovu čtvrť od Žabovřesk [...] A tak se Brunovo volání otáčelo **v kruhu**...” (NP 63); „Našel jsem to tady, už když jsem do těchhle míst poprvé zabloudil, už když jsem tady jako pětiletý prcek poprvé kladl železa na vlky. [...] nedá se vyloučit, že je to tady už od počátku světa a bude to tady, panstvo (a damstvo, dodal s úklonou směrem k mé mamince), bude to tady až do skonání věků. **Každý rok** se vždycky chodím kouknout.” (NP 77)

Především je motiv opakování zdůrazněn v románu *Noční tango*, v němž se tytéž postavy i tytéž události opakují poměrně pravidelně, a to v pozměněné podobě. Evokace identity dovoluje přenášet děj z jednoho příběhu do druhého pouze s pozměněním rolí, které hlavní postavy obsazují. A tak např. Zlatovláska jednou vystupuje jako žena Šebestiána, kterému je nevěrná (Šebestián = bratr Davida), pracuje jako tramvajačka a má nevlastního pětiletého syna Kryštofa, který má rozum dospělého, podruhé jako žena Davida, kterému je věrná, a s nímž má opět nevlastního pětiletého syna Kryštofa, který je mimořádně nadaný. Dále pak jako žena Šebestiána, jenž má syna Kryštofa, kterému je čtyřicet jedna let, ale mentálně se projevuje jako pětiletý, a v posledním příběhu je Zlatovláska ženou Šebestiána, kterému je nevěrná. Ostatní postavy v románu si také neustále dokola vyměňují role, dokonce celý příběh je ohraničen stejným výjevem – ježkem pojídacím rumovou pralinku.

Autor touto záměnou rolí poukazuje na to, že jsou jednotlivé postavy vzájemně zaměnitelné jedna za druhou a že se kdokoliv může ocitnout ve stejné situaci a nahradit vystupující postavy. Nastává tedy stejná situace jako v dílech Ajvaze a Hodrové – postavy jsou jen nástrojem, jak upozornit na bezvýchodnost lidského konání (viz dále v podkapitole Postavy).

Pouze přiřazení jména Zlatovláska a Kryštof zůstává neměnné. Tvoří totiž základní osu příběhu, od které se vše odvíjí. Také ostatní postavy si uvědomují, „že každý z nich nějakým způsobem potřebuje Zlatovlásku nebo Kryštofa, popřípadě Zlatovlásku i Kryštofa.” (NT 152)



Jestliže jsme se v dílech Hodrové a Ajvaze setkali s různým pojetím času, kdy v obou světech např. mohl panovat odlišný čas či mohlo docházet k průniku více časů najednou, Kratochvil ve většině případů neodlišuje časovou posloupnost jednoho světa od druhého. Všude panují stejné podmínky. Poukazuje ale na schopnost obyvatel a zvířat magického světa vidět „dopředu“: „*Máme o vás zjištěno, řekl velebný stařec, že ze všech lidí na zemi se s největší pravděpodobností právě vy dožijete nejdelšího věku, totiž toho věku, který budeme potřebovat k tomu, abyste mohla předat naše poselství do třetího tisíciletí.*” (NP 27); „*Ale lanškrounská zvířata nehrála jen pašijové hry. Měla svůj dosti obsáhlý repertoár a teprve zpětně a z odstupu a po celá další léta svého života jsem si uvědomovala, že to tenkrát bylo skutečné divadlo světa. [...] A teprve až z hodně dalekého odstupu mi došlo, že se hráli taky několik obrazů budoucnosti, či jak bych to nazvala. A teprve když se pak během mého života obrazy budoucnosti stávaly mráкотnou přítomností, začínala jsem jim zpětně rozumět a to, čím svět žil, jsem už dopředu znala a věděla jsem taky ledasco o tom, jak to dopadne.*” (NP 39); „*A příštího dne jsem si přečetla v novinách, že v ten samý čas, kdy jsme to se hráli, praskly výstřely v Sarajevu a že srbský student Gavrila Princip zastřelil následníka habsburského trůnu. A došlo mi, že jsem si v tom divadelním obraze ze současnosti zahrála manželku následníka trůnu, hraběnkou Žofii Chotkovou, tu přísnou krasavici.*” (NP 42)

Přestože v žádném ze světů se čas přímo nezastavuje, je jakési přerušení signalizováno dlouhodobým spánkem postav, které mohou prospat dokonce i roky. „*Mimozemšťané tatínka odchytili v zahradě černovického blázince (spal tam pod moruší), a aniž si jich kdo všiml, naložili ho na svůj kosmický koráb a na jeho místo okamžitě vysadili pět dokonalých tatínkových replik. A pět proto, že si nejspíš mysleli, že jen jedna kopie by nebyla dost přesvědčivá, a že když ho nahradí pětkrát, bude taky pětkrát míň pochyb o jeho totožnosti!! Sami vidíte: chytrí jak opice, až na to, že blbí jak troky!*” (NP 122); „*...tady uběhly dva roky od chvíle, kdy usnul pod tou začarovanou moruší...*” (NP 126); „*...ve chvíli, kdy jsem se zakuklovala do svého zimního spánku, do čehosi jako kukla, jsem ještě neměla představy, jak dlouho ten spánek potrvá.*” (NP 186); „*Už zase neměla kde bydlet. Přišla nejen o byt po rodičích (který zůstal dál v držení „dělnického kádra”), ale během doby, kdy spala (třináct roků, od zimy 1976 do zimy 1989), také o družstevní byt v bohunickém sídlišti.*” (NP 192) Obě postavy, otec i Soňa, unikají tímto způsobem od reality, odpoutávají se od zákonitostí tohoto světa. Především Soňa, která raději prospala

třináct let, než aby musela prožívat těžké chvíle spojené s dobou, v níž žila – probouzí se do roku 1989, kdy, jak sama říká: „*proměnil se čas*”. (NP 192)

Často **dochází k proměnám osob**, které na sebe berou jinou podobu, nežli jim byla do té chvíle vlastní. Identita postav tedy není jasná, je zamlžena oparem tajemství. Postavy mohou nabývat jiných mentálních dovedností: „*K jak podivné proměně u ní došlo a že zapoměla číst a psát i počítat. A její mentalita, zeptal se mě Freud, její myšlení odpovídá vaší dceři z toho roku, kdy zemřela? Ale pak je to jasné, drahý pane. Vaše žena se vám pokouší nahradit mrtvou dceru, přijala její roli a ztotožnila se s ní.*” (NP 85), a také dokonce zcela proměnit fyzický vzhled: „*Prakticky přes noc změnila totiž Sáva Pařízková i sou fyzickou podstatu. Stalo se totiž, že kteréhosi večera usínala ještě jako žena, ozvláštěná jen tím roztomilým dětským úsměvem, ale ráno se už probudila docela jako Alžbětka, vymotala se ze Sávina obřího ženského prádla a vyběhla z postele jako malá holčička.*” (NP 88) Může dokonce nastat situace, kdy se podoba jednoho protagonisty přenáší na druhou, v níž se „zrcadlí” jeho vlastní tvář: „*David mu svítil do obličeje a tak z té naprosté tmy vystupovala teď Kryštofova tvář velice zřetelně. Dostal jsem příležitost uvědomit si, že je mi nejen děsivě podobná (to jsem už přece věděl), ale že je se mnou přímo totožná: je to moje vlastní tvář.*” (NT 138)

Při reinkarnacích Bruna a zrodu Sary–Alžbětky žádné důkazy o proměně nezůstávají. Jiný případ představuje tatínek, který se jednoho dne vypaří (doslova) a po návratu do své podoby se mu objeví na krku alergická vyrážka. Z jakého důvodu se u něj objevuje, může dokládat následující ukázka, v níž po návratu do „svého těla” „*poslouchá rádio, nějakou berlínskou stanici, projev německého říšského kancléře Adolfa Hitlera.*” (NP 98)

Také místa mohou nabývat nových podob, a dokonce naše představy mohou být „zživotněny”. „*Nepřijížděli jsme totiž do žádné skutečné Vídně, nýbrž jen do té mé, vyrobené z krabic a krabiček a lékárnických obalů a zastrčené doma pod postelí.*” (NP 47)

Jak je patrné z výše uvedených kapitol, neustále dochází k prolínání dvou světů, tj. světa „reálného” a magického. Avšak hranice mezi světy zůstává nejasná. V Kratochvílově tvorbě je důležitým motivem **hranice mezi lidmi a zvířaty**. Již v románu *Noční tango* se setkáme s proměnou zvířat, které nabývají neobvyklých schopností. Z nich je složeno vojsko blanických rytířů – především kůň Miloše a Zlatovlásky, která poznává, „*že její kůň se chová jako očarováný.*” (NT 121). Také tygr oplývá neobyčejnou schopností – dokáže vycítit pach mrtvého dědečka Adama: „*surově udeří perutí křídel záhrobních:*

*škubne hlavou, otočí se, stáhne ocas mezi nohy a rychle mizí v podrostu tundry.*” (NT 124) Dokonce dochází k proměně rolí, kdy v 1. dílu tohoto románu vystupuje Miloš jako ježek, ve 3. jako Miloš–hobit a ve 2. a 4. dílu již jako člověk. Především je ale toto pronikání hranic mezi zvířecím a lidským světem zřetelné v románu *Nesmrtelný příběh*, v němž snaha dostat se z jednoho světa do druhého prostupuje celým příběhem. Máme tím na mysli již zmíněnou touhu Bruna Mlocka navrátit se do lidské podoby. Bruno ale není jediný, který se snaží překročit onu hranici. Také lanškrounská zvířata, se kterými se setkává Soňa v dětství, podnikají kroky k tomu, aby pronikla do lidského světa: „...králík vykřikl: *Ten šimpanz Flik, to jsem já, tvůj Bruno! Soňo, láska ty moje!*” (NP 41) Hranice mezi dvěma typy světů (lidé/zvířata, živí/mrtví) je také zdůrazněna v *Nesmrtelném příběhu*, v němž vstupuje autor do vypravování a ukazuje na podobnost základních rysů příběhu s jeho vlastním životem. Evokace pravdivosti se tímto zesiluje a my jsme mnohem více otevření přijímat dané události jako uskutečnitelné – neboť ty informace, které nám odkrývá autor ze svého života, „musí být přece pravdivé”. „...začal jsem žít v dědečkově světě, o němž si dnes myslím, že se v něm jeho vlastní dobrodružný život prolнул s postavami z té spousty knih, co později přečetl, ale taky s ukrajinskými, ruskými, českými a německými pohádkami z jeho dětství a všechno to stvořilo tak zvláštní faunu, jejíž tvorové se neustále pohybovali kdesi na pomezí lidského a zvířecího a přesmykávali se ze zvířat do lidí a z lidí do zvířat a mrtví tam obcovali s živými.” (NP 209)

## „Realita“ vs. sen

Povaha událostí, která se jeví jako nadpřirozená, neuskutečnitelná, nás neustále nutí přemýšlet o povaze těchto magických jevů. Vzhledem k tomu, že autor volně přechází ze snové roviny v „reálnou” a neupozorňuje čtenáře na tento přechod, dochází k mystifikaci čtenáře. To znamená, že v textu záměrně chybí dostatek signálů, které by navedly k jednoznačnému posouzení událostí a jejich přiřazení ke snu či „skutečnosti”. Následující doklady ukazují, jakými způsoby dosahuje Kratochvíl této mystifikace:

### 1. Magické události se odehrávají v nočních hodinách

„Hobit Miloš byl **noční tvor**, celou noc se mi potloukal po bytě, zvědavost byla jeho přirozeností a oslovení můj pane si osvojil náruživou četbou klasiků.“ (NT 79); „Tak ty mi v **noci** bydlíš v bytě, žiješ tady svůj druhý život?“ (NT 129); „Dlouho jsme tam tiše a nehybně seděli uprostřed jezera a **uprostřed noci** a naslouchali **půlnočním zvonům** z

kníničského kostelíka na dně přehrady...“ (NT 139); „Prakticky **přes noc** změnila totiž Sáva Pařízková i sou fyzickou podstatu.“ (NP 81); „A další **noci** zase volal z Wilsonova lesa, jenž odděluje Masarykovu čtvrť od Žabovřesk.“ (NP 63)

## 2. Postava se nachází v tmavém, špatně osvětleném prostředí, rozlehlých a osamocených prostorech

„A šli tedy **širokou chodbou**, kam už **nikdo**, jak přiznal Šebestián, **nevstoupil drahně let**, a **světlo** zde bylo možná už **trochu povadlé**, ale vzduch stále svěží, ani závan sklepní či dokonce hrobové zatuchlosti.“ (NT 54); „Ale netrvalo dlouho, **slunce zapadlo** a Miloš se Zlatovláskou už klusali docela **potmě** po zvolna stoupajícím svahu Vysočiny.“ (NT 117); „**Slunce sjelo za obzor**, **setmělo se**, ležela jsem tam na zádech a hleděla do nebe se studenými hvězdami...“ (NP 142); „**Ted' byl ovšem vlak jak vyloupaný lusk** a svítil do tmy **okny prázdných kupé**.“ (NP 95)

## 3. Prostory nabývají povahy labyrintu, v němž dochází ke ztrátě orientace

„Našel jsem to tady, už když jsem do těchhle míst poprvé **zabloudil**, už když jsem tady jako pětiletý prcek poprvé kladl železa na vlky...“ (NP 77); „Taxík **bloudil** Brnem jak Jeník s Mařenkou začarovaným lesem...“ (NT 145)

## 4. Explicitně je řečeno, že se jedná o sen

„David znova vyprávěl, jak se mu v tom **snu** všechno promíchalo a jak Zlatovlásčina matka tam byla jeho matkou a on rozhlasovým redaktorem a Zlatovláska tramvajačkou.“ (NT 47); „A zatímco čekali, až jim bezdomovci uvolní cestu, vyprávěl Kryštof Zlatovlásce **o snu**, **co se mu zdál na dnešek** (o snu, v němž mi bylo, představ si, celých jedenačtyřicet a mým otcem byl staříčkový kunsthistorik, který mě pak na přehradě umlátí veslem).“ (NT 154); „**Takovou jsem si tedy zvolila emigraci**, **chlapci moji**, a ve chvíli, kdy jsem se zakuklovala do svého **zimního spánku**, do čehosi jako kukla, jsem ještě neměla představy, jak dlouho ten **spánek** potrvá.“ (NP 186); „**Tohle setkání jsem si samozřejmě odbyla jen ve snu**.“ (NP 68)

5. Vyskytují se magické prvky, které se neslučují s naší každodenní realitou. Přesto nejsou užity se záměrem ukázat, že jsou neuskutečnitelné, naopak – tyto iracionální jevy jsou předloženy jako myslitelné, které není třeba vysvětlovat.

6. Nalezneme také doklady, v nichž je naznačeno, že události, které se před námi odehrávají, mohou pramenit ze stavu, který můžeme označit jako **halucinace postav způsobené omamnými látkami, práškami, alkoholem, nebo mohou pramenit z psychické nestability osob.**

„...ležela jsem bezmocná, zabalená do plenek a peřinek a ještě sešněrovaná povijanem, a za chvíli pak Brunovo **zoufalé škrábání v mé hlavě** dočista zmlklo, jako když kostelník pozhasíná všechny svíčky na hlavním oltáři, a byla tma a ticho, ticho a tma.” (NP 15); „Mimozemšťané tatínka odchytili v zahradě černovického **blázince...**” (NP 122); „Hned po té brutální vraždě Kryštofovy matky se chlapce ujme psycholožka, vede s ním dlouhou řeč, a tak nutně dojde i na to, co napřed považuje za Kryštofovu dětskou fantazii, rozvichřenou těmi hroznými událostmi, a **možná i za halucinace.**” (NT 40); „Byl jsem zajatcem parádní ztuhlosti, kterou tentokrát nerozpustila ani tableta **rohypnolu.** Ano, tak je to, v poslední době **pojídám prášky** jak mravenečník mravence.” (NT 78)

Celý román *Noční tango* můžeme považovat za sen, halucinaci, neboť je ohraničen stejným výjevem (výbuch, jehož následkem se pralínkový rum vznáší nad Brnem). Lze tedy pojímat tento román jako retrospektivní a výskyt magických událostí jako důsledek omámení alkoholem. Již na prvních větách románu se dovídáme, že „V Brně na Kolišti vybuchla bomba. V kuchyni Zlatovlásky to bylo slyšet jako mlasknutí **ježka hltajícího rumovou pralínku.**” (NT 11). Příběh končí slovy: „**Alkoholické výpary z ježčí tlamy se srazily nad Kolištěm a pralínkový rum se snesl na křižovatku a přilehlé bulváry a lidé, co se před chvílí v panice rozprchli, vystoupili teď z podchodů, podloubí, domovních vrat a průjezdů a se zakloněnými hlavami kráčeli rumovým deštěm a brali se za ruce a roztáčeli a tančili a stále jich přibývalo, ten tanec rostl jak krupičná kaše rozlévající se z hrnce, až zachvátil celý střed města, a obloha třpytivě zrcadlila rytmus tance, dokud nepotemněla, alei poté vše pokračovalo ještě dlouho do noci, ještě dlouho do tmy. **Ale ráno pak propukla ošklivá kocovina.**” (NT 158) Na druhou stranu je ale možné, že se jedná pouze o řetězení příběhů, které se, jak jsme již uvedli, neustále opakují. Nelze stanovit, zdali se jedná o sen, popř. halucinaci, nebo o „skutečné” události. Není tedy možné jednoznačně určit, kde se nachází hranice mezi snem a „reálnými” událostmi. Také autor prostřednictvím vystupujících postav vnáší pochyby o povaze těchto událostí: „Ale jak jsem pak mohl cítit jejich intenzivní vůni, tak sytou, tak pastózní, že mi dokonce vymalovala jakousi iluzivní skutečnost obřadní síně? A jak jsem ji vůbec mohl cítit během přednášky, kdy jsem je ještě ani neviděl, a bylo to tedy dvojnásob neexistující vůně? Jak mohly**

*neviditelné, ukryté růže nasytit posluchárnu vůní, kterou ani neměly?” (NT 87); „Totiž ten slavný neurolog a hypnotizér, Jean Martin Charcot! Zemřel bohužel už v roce 1893, a tak mě sotva mohl hypnotizovat ve vzducholodi plující nad Brnem v roce 1905. Takže to byl někdo za něho převlečený.” (NP 31); „Nejspíš je to jenom fata morgána. Vůbec to tady není, ve skutečnosti je to úplně někde jinde a tady se to pouze odráží.” (NP 77)*

Kratochvil prolíná snové a reálné události, aniž bychom byli na přechod mezi nimi nějakým způsobem upozorněni. Neustále v nás tedy vyvolává napětí a touhu proniknout do tohoto „tajemství”, které před námi prostírá, dále. A záleží pouze na nás, zdali půjdeme ve stopách magického realismu, a budeme věřit např. v mýtus.

### **Užití detailů**

V obou románech se ocitáme v prostředí největšího města Moravy, Brna. To poskytuje Kratochvilovi úrodnou půdu pro **evokování autenticity**, neboť jsou mu tato místa důvěrně známá – pochází odtud. Přestože se nenacházíme v prostoru velkoměsta jako v případech Hodrové a Ajvaze, ale na poměrně menším území, není tím autor nijak omezen. Magické události se i v jeho románech vyskytují ve velké míře. Můžeme najít také podobné postupy, kterých užívá při vkládání detailů, realistických i magických. Skrze hlavní postavy se tak seznamujeme s různými částmi Brna (Koliště, Úvoz, Černá Pole, Žabovřesky, Bystrc, Komín) ulicemi (Zvonařka, Skácelova ulice), náměstími (Mendlovo, Slovanské), stavbami (univerzita, divadlo) a také s jeho okolím a přírodními úkazy (Myší hora, přehrada). Jen zřídka se děj přenáší mimo toto území (Lanškroun, Sibiř, dálnice D1, Vysočina, Vídeň). Především jsou potom tato místa spojena s magickými událostmi: v Lanškrouně zvířata znají budoucnost, na Sibiř vede cesta mrtvého dědečka Adama, po dálnici D1 cválá vojsko Blanických rytířů, na Vysočině klusá na očarovaných koních Zlatovláska s Milošem a ve Vídni se po sobě lidé plazí jako mravenci. Magické jevy tedy nejsou omezeny na prostor Brna, naopak, jestliže jsme odvedeni z tohoto prostředí, potom si můžeme být jisti, že se před námi otevře prostor neobyčejných událostí.

Pohybujeme se tedy v současné podobě Brna, a to na pozadí historických událostí. Pro oba romány je společné, že obsahují informace o důležitých historických událostech (např. obsazení Sibiřské magistrály, Sarajevský atentát, Krvavá neděle v Petrohradě), o konkrétních časových údajích (letopočty, stáří postav) a vystupují v nich reálné, tedy skutečné, postavy (T. G. Masaryk, Václav Havel, Ludvík Vaculík, herečka Kateřina Schrattová, Edison, Jiří Pehe). To vše vede k **posilování realistických tendencí**.

Časté jsou aluze na pohádky: „*Snadno se bojuje s černokněžníkem, ocenil to hned Šebestián, když má za pomocníky Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého!*” (NT 53); *A hned po jeho odchodu začalo vedro jak jeskyňky škrábat na dveře, ale já mu ani na prstíček neotevřela, ač prosilo a kňučelo.*” (NP 94) a nalezneme také aluze na biblické motivy: „...*a Kryštof směl projít jak Mojžíš Rudým mořem.*” (NT 29)

Významným motivem obou románů je téma nacismu a komunismu, ke kterým se autor staví velmi negativně. Kriticky nahlíží na státní politiku: „*Aniž si to jezdci uvědomovali, přibližovali se rychle k místům, kde měl původně stát obří hypermarket, o němž se v reklamních prospektech mluvilo jako o Lady Dianě a kolem něhož měl vzniknout nový typ sídliště a společenského a kulturního centra. Jen brněnský sociolog a ekolog Keller divoce bušil na poplach, ale Klaus ho na jednom předvolebním mítinku nazval rudou bábou kořenářkou. Kvůli Lady Dianě vykáceli obrovský kus lesa a zplanýrovali pěkný kus Vysočiny, ale nakonec tam zůstala jen tahle spoušť, protože zahraniční kapitál na poslední chvíli spěšně ucukl.*” (NT 117) Skeptický je i ke státním zaměstnancům: „*Kryštof propadl panice a pokoušel se rychle spláshit nějaké policajty, což je v Brně obtížnější, než ulovit holýma rukama na Sumatře tygra.*” (NT 67) Dokonce zaznívá skrze ústa samotného autora kritika Brna: „*Říkám u nás a měl bych hned upřesnit, že v Brně, v té metropoli naší malosti, v tom hlavním městě provinční tuposti, odkud každý, kdo má jen trochu nohy, rychle uteče.*” (NT 83)

Kratochvil obrací pozornost nejen na české historické události, které se určitým způsobem podepsaly na vývoji státu a životě lidí, ale také na ruské dějiny, ke kterým je opět velmi kritický: „*Ten obrovský ranec tmy tam dole je Rusko, svatá Rus, řekl si Adam, tisíckrát prokletá, krvavé hemeroidy světa, ďáblový zvratky, obrovská koňská zdechlina, obsypaná smaragdovými mouchami, a přesto stále svatá!*” (NT 114)

Kratochvil nezůstává pouze u vyjádření svého nesouhlasu s vývojem zemí, jakými je Česká republika, Německo, Rusko, ale jde mnohem dále. Negativní stanovisko zaujímá také vůči Bohu, kterého obviňuje z „nečinnosti” v době, kdy to bylo nejvíce potřeba:

*„Zachovej nám, Hospodine,*

*Císaře a naši zem...*

[...] *Ale přestože to byly hlásky nevinných dětí, Hospodin na ně, zdá se, moc vlídně nepohlédl a do čtyř roků prohrál císař pán a jeho rodina a jeho jenerálové válku...*” (NP 55); „*Flik hrál Krista ponižených a zohavených, Krista mrzáků a vozičkářů, Krista*

*ochrnutých a zkurvených, Krista lidských zrůd a trpaslíků, Krista těch, co když vyběhli z dělohy vyvolali výkřik hrůzy a hnusu v hrdlech svých matek. Ale ať už jsem tenkrát pochopila cokoli, nemohla jsem ještě vědět, že právě tohle je ten pravý Kristus mého století, Kristus yperitu, šrapnelů, min a napalmu, Mengeleho ukřižovaný židovský stát, Kristus Hirošimy a Černobyli, ne, promiňte, to jsem tenkrát (v létě 1908) nemohla ještě ani tušit.” (NP 39)*

Postavy, které se účastní magických událostí, přijímají tyto události jako zcela obyčejné, jako by plně zapadaly do jejich světa a nepředstavovaly tak něco neobvyklého. Je nám představen svět, v němž je cokoli možné, a proto ani postavy nechtějí znát důvod, proč např. po dálnici D1 se žene vojsko Blanických rytířů – neodporuje to jejich představám. Magické jevy jsou do reality začleněny do takové míry, že jsou pro obyvatele dokonce očekávatelné. **Také autor se nesnaží o žádná vysvětlení, neboť nám předkládá svět, který je myslitelný.** A to je základním principem magického realismu – tvořit myslitelné světy.

Můžeme tedy sledovat události ze dvou různých úhlů, neboť se před námi rozprostírá dvojí povaha světa nadpřirozeného a „reálného“. V rámci „reálného“ světa jsou posilovány právě ony realistické tendence, které navozují atmosféru opravdovosti. Existence těchto autentizačních prvků v nás vyvolává pocit, že svět, který je nám představen, je blízký našemu, a tím nás přibližují k tomu, abychom dané události hodnotili jako skutečné. Naproti tomu existence magických jevů představuje odklon od této evokace reálnosti – výskyt nadpřirozených jevů v nás naopak vyvolává nejasné pocity, a naše vědomí se snaží vypátrat původ těchto jevů. **Dochází tedy k neustálému bilancování mezi tím, co se nám jeví jako skutečné, a co již nikoliv.** Jsme drženi v napětí, neboť v rámci celého příběhu jsme konfrontováni s touto dvojí povahou událostí. Pocit nejistoty, který nás provází oběma příběhy, je společný dílům magických realistů.

## **Postavy**

Kratochvil všechny své postavy pojmenovává. V románu *Noční tango* jsou hlavními protagonisty Šebestián, Kryštof, Miloš, David, Adam a Sára. Dozvídáme se tedy pouze jejich křestní jména. A jak je možné vidět, jedná se o jména, která nejsou ničím výjimečná. Naopak – jsou to obyčejná jména, která může mít kdokoliv z nás. Výjimku představuje



pojmenování Zlatovlásky. Její jméno evokuje, že se před námi rozprostírá pohádkový svět, v němž se vedle „reálných“ jevů vyskytují také nadpřirozené síly, a především svět, v němž dobro vítězí nad zlem. Přesto sama postava Zlatovlásky není ničím neobvyklá. Nedisponuje žádným významným rysem, který by ji odlišoval od ostatních postav.

V románu *Nesmrtelný příběh* je situace obdobná. Pouze s tím rozdílem, že křestní jména jsou obohacena příjmením. Setkáváme se tak s postavami, jakými je Soňa Trocká-Sammlerová, Bruno Mlock, Robert Lowell. Dokonce také kapr, který vyučuje Martina, je pojmenován – Barucha Spinoza. Tento způsob pojmenování posiluje realistické tendence, neboť jsou nám předloženy osudy konkrétních osob. Na druhou stranu ale nejsou tyto postavy blíže popsány, to znamená, že **nejsou charakteristické žádným výrazným vnějším či vnitřním rysem**. Můžeme říci, že jsou nahraditelné. Jejich místo může obsadit jiná osoba a prožívat tytéž události.

Pro oba romány je tedy společné, že prostřednictvím vystupujících postav, které se ocitají v tíživých situacích, je ukázána absurdita doby. Nepříliš výraznou charakteristikou osob Kratochvil dává najevo, že se kdokoliv může ocitnout „v kůži“ dané postavy.

### **Přechod sakrálních míst v profánní a naopak**

Kratochvil často užívá spojení, která jsou ve vzájemném kontrastu. Dochází tedy k jejich přehodnocení a v souladu s tím nabývají tyto jevy nového významu. Oba romány se vyznačují četnými doklady, v nichž se na zcela obvyklých, ničím nepozoruhodných místech, odehrávají magické události (např. ďáblův byt se nachází v obyčejném domě na Jánské, v Lanškrouně sehrávají zvířata obrazy budoucnosti, únos mrtvého dědečka v Brně...). V takovýchto případech mluvíme o sakralizaci profánního prostoru. Opačnou tendenci, tedy profanizaci sakrálního, v níž dochází ke „snížení“ původního významu, můžeme vidět např. v následujících ukázkách: „*Svatováclavské vojsko se valilo po dálnici D1 na Prahu a bylo sledováno lhostejnými zraky pasažérů expresních autobusů a nanejvýš se občas nějaké děcko jak čertík nasupilo a přes sklo vyplázlo na patrona země české jazyk.*” (NT 125); „*Brunovo hovínko posloužilo pak tatínkovi jako amulet. Nechal si ho speciálním mysliveckým lakem impregnovat, provlékl jím režnou nit a nosil ho na krku jako ochranu proti všem pohromám, ústrkům, ranám a plivancům osudu. A amulet taky pilně plnil svou funkci, až do roku 1942, kdy nehnul ani prstem, když byl tatínek odvečen do černovického blázince.*” (NP 65)

Stejně jako v ostatních prózách magického realismu, také v Kratochvilových románech, se setkáváme s neustálým přehodnocováním míst, která nabývají nových významů.

## Naděje

Kratochvilovi hrdinové jsou odsouzeni žít ve světě, v němž jsou neustále nuceni prožívat tytéž události. Tím, že se nachází neustále v kruhu, jsou drženi v zajetí událostí a nemohou se svobodně rozvíjet. Nejlépe vystihuje tuto situaci promluva Soni: „...to, co žijete, zakoušíte a poznáváte, se jen stále znova vrací a je to pořád totéž, jenže se to pořád zjevuje v trochu jiných podobách, až to vytváří jakýsi podivný řád, kterému sice nedokážete nikdy porozumět, ale o to taky nejde, drahouškové a zlatouškové, jde jen o to, abyste věděli, že řád je tady a nemůžete se mu vymknout...” (NP 170) Ať se tedy postavy rozhodnou pro jakoukoliv cestu, vždy dojdou ke stejnému cíli. Nemohou se vymanit svému osudu.

V obou románech je zřetelná autorova kritika doby, ve které žil a žije – a to jak explicitním vyjádřením, kdy svůj postoj dává slovně najevo, tak také prostřednictvím motivu opakování, který umocňuje tuto tíživou situaci. Důležitost motivu opakování také podkládá fakt, že bývá často stylisticky zdůrazněno.

Na druhou stranu ale tím, že se máme možnost pořád dokola účastnit stejných či podobných událostí, dostáváme naději, že se nám jednou může podařit zvrátit naše předurčení a nasměrovat vývoj událostí tak, jak bychom chtěli my sami. Důležitým krokem je uvědomit si, že se ocitáme v zajetí – že nejsme volní. „*Než se něco skutečně stane, stokrát to vidíme, stokrát to slyšíme anebo čteme, ale nic nám to není platné! Nechceme pochopit, že všechny příběhy jsou pravdivé! Slyšíte, pánové, všechny příběhy jsou pravdivé! A dřív nebo později se všechny stanou!*” (NP 108)

**Přese všechnu kritiku vyslovuje Kratochvil ve svých románech víru, že dosavadní průběh událostí nabere nového (lepšího) směru a že nastane období, v němž lidé dostanou novou šanci.** V románu *Noční tango* je seslán na zemi již mrtvý dědeček Adam, tvůrce vojska Blanických rytířů, aby tak dal do pohybu toto svatováclavské vojsko, které by pomohlo zemi v tak tíživé situaci. I když se vojsko dostává až k Pražskému hradu, nezasahuje. Země není natolik v ohrožení, aby byl nutný jeho zákrok. Přesto vidíme ochotu pomoci, bude-li to zapotřebí. V tom je ona naděje – v tom, že je nám k dispozici a že se máme v případě nouze na co spolehnout. Naděje zaznívá především posledními slovy románu *Nesmrtelný příběh*: „*Ale to už je začátek dalšího příběhu. Příběhu, v němž Soňa s*

*Brunem překročí rozhraní země a vod, ale také hranici příštího tisíciletí, za níž se pak znova narodí Alžbětka a Soňa bude znova její guvernankou, aby jí jednou mohla předat poselství nejmoudřejších z lidí a naplnilo se tak vše (anebo skoro vše), co bylo v našem století tak tragicky zmařeno. A Bruno se konečně probudí do své lidské podoby a z Tibetu přijede Martin a zúčastní se i s agentem Lowellem Soniny a Brunovy svatby ve vídeňském domě svatého Štěpána, svatby, jež pak zaplaví celou Vídeň opilými svatebčany, kteří se pohrnou a povalí ulicemi a budou vrčet, štěkat, mňoukat, chrochtat, řehtat, hýkat, mečet a kokrhát a bučet.” (NP 223)*

## Společné motivy v dílech Ajvaze, Hodrové a Kratochvila

V tvorbě Ajvaze, Hodrové i Kratochvila můžeme nalézt několik společných motivů, které se neustále opakují a které svou symbolickou povahou obohacují významovou složku textu. Jedním z těchto motivů je motiv **věži (popř. střechy, půdy)**. Věž většinou představuje místo, ve kterém se nacházíme nejbližší k Bohu. Toto vyvýšené místo spojuje zemskou část s nebeskou, je jakýmsi „kanálem“ mezi nebem a zemí. A tedy místem, které přímo vybízí k setkání s nadpřirozenými událostmi.

S motivem věži souvisí v **dílech Ajvaze a Hodrové motiv chrámu**. Jedná se o místo posvátné, v němž se scházejí lidé známí i neznámí za účelem rozjímání. Svými rozlehlými prostory v nás vyvolává tajemný pocit, neboť se zde nacházíme blízko k Bohu a jsme vnímavější k nadpřirozeným jevům, kterým jsme schopni v této církevní památce snadněji uvěřit. Tyto nečekané, magické události můžeme považovat za poselství od Boha. Chrám dále představuje neprobádané místo, které může obsahovat množství tajných zákoutí, uliček do podzemí, tedy míst, která jsou obyčejným návštěvníkům skryta. Dokonce zde dochází k míšení historie s přítomností. Chrám, jako historická stavba, v sobě obsahuje vzpomínky dávných dob, různých setkání, událostí. Proto je také vhodným prostředím pro magické ztvárnění událostí.

Dalším významným motivem jsou **dvířka**, která mohou znamenat průchod do magického světa. Dveře, vrátka tak symbolizují přechod od známého k neznámému a naopak. Podobnou funkci má **schodiště**, které propojuje „realistickou“ část fikčního světa se světem fantastickým a které svou podobou připomíná labyrint. Také situování příběhu do rozlehlých měst Prahy a Brna zdůrazňuje symboliku **labyrintu** – nachází se v nich mnoho spletilých uliček, které nás mohou dovést do míst, o nichž jsme ani nevěděli, že se tam nacházejí. Můžeme stejně jako v labyrintu bloudit a hledat správnou cestu.

Všechny výše zmíněné motivy pojí motiv **středu**. V každém labyrintu se nachází střed, ze kterého se vychází – je počátkem naší cesty. Chrám i věž jsou také středem, neboť představují most mezi vyšším a nízkým, mezi naším světem a světem nadpozemským. V cestě od středu (za středem) nás schodiště i dvířka posunují dále, otevírají nám cestu, abychom ve svém snažení mohli pokračovat. Ajvazův hrdina dokonce usiluje nalézt tento střed, snaží se najít počátek druhého města, z něhož by se odvětovaly města další.

Především je ale pro všechny prózy charakteristické, že se často odehrávají uprostřed noci, uprostřed města apod., to znamená, že je pojetí středu explicitně zdůrazněno. Do kontrastu s ním se dostává symbolika **okrajů**, která opět znázorňuje přechod, hranici mezi dvěma světy. Okraje představují vzdálená místa, na kterých se opět odehrávají magické události.

Příběhy také spojuje motiv **sněhu**. Bílá je tradičně interpretována jako barva čistoty. Její význam je často ale přehodnocován tím, že se dostává do kontrastu s magickými jevy – a nabývá pak nového významu.

I když protagonisté vystupují „nezahalení“, přesto můžeme mluvit o motivu **masky**. To znamená, že jsou zamlženi „oparem“ tajemství. Neznáme o nich žádné bližší informace. Za masku můžeme považovat např. v Ajvazově *Druhém městě* integraci Alweyry – Kláry a jejího otce do našeho světa, v němž plní role zaměstnanců kavárny, zatímco za hranicemi zastávají jiné funkce. Dvojití pojmenování dcery číšníka Alweyry, tedy Kláry, jí pomáhá začlenit se do obou světů, aniž by byly vyvolány pochybnosti o její identitě. Podobné paralely nalezneme i ve všech ostatních prózách, v nichž je navíc motiv masky explicitně zdůrazněn.

## Český „magický“ realismus

Abychom mohli doložit existenci magického realismu v českých zemích, tedy směru, který se z Latinské Ameriky dostává až k nám, věnovali jsme se v předchozích kapitolách třem autorům, o nichž si myslíme, že jejich tvorba nese rysy magického realismu. U každého z autorů jsme vybrali dvě prózy, abychom ukázali, že tyto magickorealisticke znaky nejsou nahodilé a mají své pevné místo v jejich tvorbě. V této závěrečné kapitole se pokusíme ukázat, jaké postupy jsou pro prózy Ajvaze, Hodrové a Kratochvila společné, tedy s jakou podobou „českého“ magického realismu se u nás setkáváme. Uvědomujeme si, že výběr autorů je omezený, domníváme se přesto, že se jedná o dostatečný materiál pro vytyčení charakteristických rysů českého „magického“ realismu.

Hlavním spojujícím rysem těchto próz je **výskyt magických prvků**, které jsou začleněny do „reálného“ textového prostředí. Především je nám předložen pohled na kouzelné, nadpřirozené vlastnosti lidí i zvířat. Existence těchto nevysvětlitelných jevů navozuje atmosféru tajemna, a především upozorňuje na možnost výskytu „něčeho dalšího“, s čím se naše vědomí ještě nesetkalo. Autoři tak rozehrávají hru s naší fantazií, neboť nám představují podobu světa, v němž je cokoli představitelné. Už jen sama myšlenka oplývá zázračnou mocí – stejně jako jazyk. Jsou magickou formulí umožňující dosahovat nadpřirozených věcí a posouvat nás za hranice realistického světa.

Již jsme naznačili další důležitý znak magického realismu, jímž je **existence dvou světů, které se nachází vedle sebe**. Jeden prostupuje skrz druhý – jako by se oba světy prolínaly. První ze světů je nám představen jako „reálný“, tedy jako svět, v němž platí stejné zákony a stejná pravidla jako ve světě, ve kterém žijeme. Odehrávají se v něm tedy realistické události, které zde mají pevný řád. Vedle něj se rozprostírá svět neobyčejný, magický, v němž jsou již veškeré popisy odpoutány od snahy po evokaci „reálného“ prostředí. Ocítáme se na neobvyklých místech, v nichž jsme postaveni před neuvěřitelné události. Rozdílná povaha těchto světů pak vytváří mezi sebou napětí, a tím dochází k jejich neustálé konfrontaci. Tyto dva světy jsou v tvorbě Hodrové a Kratochvila představeny především **prolínáním života mrtvých s živými**. Vystupují zde postavy, kterým je umožněno přecházet z jednoho světa do druhého a narušovat tak „přirozený chod věcí“. Mrtví se navrací na zemi, kde jsou začleněni mezi živé – to znamená, že zcela bez

problémů komunikují s živými, prožívají „pozemské“ události. Jednají tedy stejně, jako by ani nikdy neopustili svět živých. Důležité především je, komu je umožněno procházet skrze tuto hranici. Vždy se jedná o postavy, které něco táhne na druhou stranu. Nejsou schopni přijmout svůj osud, odpoutat se od toho, k čemu jsou vázáni. Tím, že jim dopřáno této výjimečné možnosti projít skrze jinak neprostupné hranice, dostávají šanci pokračovat v tom, co jim po dobu jejich života nebylo dopřáno. Máme na mysli takové postavy, které žijí, v souladu s názvem prózy Hodrové, podobojí. Neustále hledají své místo, nejsou schopni plně obývat žádný z těchto světů – jako by uvízli někde „mezi“.

Nejen Hodrová a Kratochvil, ale také Ajvaz, před námi rozprostírá dva různé světy, reálný a magický, které sebou vzájemně prostupují. Druhý svět, ne-realistický, nás zavádí do neobyčejných míst, v nichž se odehrávají kouzelné události, které se vymykají přírodním zákonům. Přestože v Ajvazově tvorbě nejsou představeny světy živých a mrtvých jako v dílech Hodrové a Kratochvila, jeho hrdinové také nemohou po seznámení se s životem „druhého“ světa žít dosavadním způsobem. Jako by se ocitli v bodě, ze kterého není cesty zpět. Jejich touha proniknout do tohoto tajemného světa je natolik silná, že dosavadní místo, ve kterém žili, se před nimi rozpadá.

Společným znakem daných próz je **nesmrtelnost** (vyjma *Druhého města*, i když ani zde není vyloučeno, že obyvatelé druhého města podléhají jinému životnímu koloběhu a jiným časovým omezením). Protagonisté tedy získávají moc v podobě nesmrtelnosti. Ta pro ně není vysvobozením, ale spíše trestem. Sami totiž většinou netouží být nesmrtelní, pouze jsou do této formy bytí vtaženi a nuceni takto žít. Zde je zjevný odkaz na životní podmínky 20. století – nemohou odejít, protože nejsou svobodní, nebo nejsou schopni z osobních důvodů přerhat vazby, kterými jsou připoutáni k zemi.

**K dalšímu prolínání dvou světů dochází v souvislosti se zvířaty**, která se vyznačují neobvyklými schopnostmi, jimiž se odlišují od „běžných“ zvířat. Dokonce se často nachází na stejné úrovni s lidmi. Zvířata, která jsou obdařena nadpřirozenými schopnostmi, se přibližují lidskému světu a pronikají za jeho hranice.

Přestože se v „reálném“ světě lidé setkávají s kouzelnými jevy, které se neslučují s racionálně podloženými fakty tohoto „realistického“ světa, nepodivují se nad nimi a berou je jako zcela přirozenou součást života. Pronikání magických prvků tedy nijak nenarušuje jejich vnímání skutečnosti, a tak např. rozhovory s mrtvými, život v podmořské říši či výskyt Blanických rytířů na dálnici D1 nepovažují za nic výjimečného, nadpřirozeného –

naopak, tyto jevy jsou natolik začleněny do prostředí, že jsou očekávatelné. Autoři nám tedy představují **světy, v nichž je cokoliv myslitelné**. S tím také souvisí jejich postoj, kdy nám nepovažují za nutné objasnit povahu těchto událostí a vnést svůj komentář. Pouze nám umožňují nahlédnout do těchto fantastických světů a jejich prostřednictvím se nám snaží ukázat, že ne vše lze vždy vysvětlit racionálně. Předestírají tak možnost přítomnosti „něčeho“ dalšího, co ačkoliv nevidíme, přesto tu může být. Tento rys, tvořit pravděpodobné světy, je také společný tvorbě magickorealistickeých autorů. Tito autoři totiž věří v primární mýtus (či tuto víru stylizují) a totéž očekávají od svých čtenářů.

Dalším důležitým znakem magického realismu je **nerespektování časové chronologie**. Také díla Hodrové, Ajvaze i Kratochvila nás posunují v čase, aniž bychom byli často na tento přesun upozorněni. Procházíme tedy volně různými časovými sekvencemi, to znamená, že děj je přenášen z přítomnosti do minulosti a naopak. Především jsou však charakteristické odkazy na budoucí události, které se ještě neuskutečnily. S tím souvisí záměrná mystifikace autora, který **střídáním vnitřní a nulové fokalizace** přechází mezi dvěma různými vypravěčskými technikami, často aniž by byla tato změna signalizována. Vzhledem k tomu, že oba světy sebou prostupují, může v každém z nich:

- a) panovat odlišný čas (oba světy se vyznačují vlastními časovými zákonitostmi)<sup>86</sup>
- b) docházet k průniku více časů najednou (různé časy splývají do jediného okamžiku)
- c) být dočasně přerušena časová linie (dochází k zastavení času; to může být vyjádřeno mj. také dlouhodobým spánkem postav, pomocí něhož unikají od „reality“).

A jak jsme uvedli výše, nejvýraznějším signálem přerušování časové chronologie jsou odkazy retrospektivní a také odkazy k budoucím událostem, které se ještě neodehrály.

Přestože jsou nám události předkládány, jako by se odehrály poprvé, je naznačeno, že se něco podobného (i stejného) stalo, nebo v budoucnosti znovu stane. Toho autor dosahuje následujícími způsoby:

- a) nejistým pocitem postav, kterých se zmocňuje myšlenka, že se už v podobné situaci ocitli
- b) řetězením podobných, či stejných událostí
- c) explicitním vyjádřením opakování, které zdůrazňuje tento motiv (užití lexikálních prostředků jakými je např. zase, opět, znovu, pořád dokola aj.).

---

<sup>86</sup> Body a), b) jsou charakteristické pro tvorbu Ajvaze a Hodrové



Tento znak magického realismu, kdy **různé druhy opakování příběhů narušují představy o času, prostoru a identitě postav**, je také společný dílům všech tří autorů. Opakováním z jedné strany dosahují příběhy vyšší hodnověrnosti, neboť pravidelně se odehrávající události evokují vyšší míru pravděpodobnosti. Ze strany druhé je tímto motivem poukázáno na tíživou situaci protagonistů, ve které se nachází a z níž se nelze vymanit. V tom je možné spatřit odkaz na historické události, ke kterým zaujímají autoři kritický postoj. Kvůli tomu, že se postavy nachází v kruhu, jsou nuceny zažívat neustále dokola stejné události – jako by se ocitly v začarovaném koloběhu života, z něhož nemohou vybočit.

Dalším společným znakem děl magického realismu je, že nás **autor svádí k tomu, abychom považovali magické události za sen, popřípadě halucinaci postavy**. Tyto události se nám jeví jako neuskutečnitelné, a to z toho důvodu, že nejsou racionálně zdůvodnitelné. Neustále se tedy dostáváme do konfrontace s tím, co kvalifikovat jako sen (halucinaci), a co jako „skutečnost“. Nedostává se nám totiž dostatek signálů, s jejichž pomocí bychom byli schopni přiřadit daný výjev jedné z těchto dvou rovin. Autor tedy volně přechází mezi snovými a „reálnými“ událostmi, aniž by na tento přechod upozornil. A právě kvůli tomu, že nevíme, v jaké rovině se právě nacházíme, jsme nuceni pochybovat o povaze těchto událostí. Možností, kterými nás autor svádí považovat události za snové (halucinogenní), je několik:

- a) magické události se odehrávají v nočních hodinách
- b) postava se nachází v tmavém, špatně osvětleném prostředí; v rozlehlých a osamocených prostorech
- c) prostory se mění v labyrint, v nichž postava bloudí, ztrácí orientaci
- d) explicitně je řečeno, že se jedná o sen
- e) postavy se setkávají s magickými jevy po požití alkoholu, omamných látek, léků, popř. v důsledku jejich psychické nestability<sup>87</sup>

Už jen samotným výskytem nadpřirozených jevů je podporována tendence přiřadit tyto události snové rovině. Je obtížné je přijmout jako uskutečnitelné, neboť nejsou projevem našeho světa. Záleží tedy pouze na nás, do jaké míry přijmeme předkládané události jako

---

<sup>87</sup> Bod e) je charakteristický pro tvorbu Ajvaze, Kratochvila

pravdivé a zdali budeme věřit magickým realistům v existenci fantastických výjevů. **Pro magický realismus je tedy charakteristické vyvolávat v nás v průběhu celého příběhu pocit nejistoty – magický realismus si totiž s námi neustále pohrává, chvíli nám ukazuje svoji „realistickou“ část, podruhé zase tu magickou, avšak tento přechod často nesignalizuje. Hranice mezi oběma světy není jasně vymezená.**

Vzhledem k tomu, že se „reálný“ svět prolíná se světem nadpřirozeným, můžeme sledovat příběh z různých úhlů. **V rámci „reálného“ světa je především zřetelná snaha o evokaci pravdivosti, „reálnosti“.** Toho autoři dosahují užitím rozsáhlých realistických detailů – uvádí časové údaje, konkrétní názvy míst, ulic, náměstí, architektonických památek, odkazují na konkrétní osobnosti aj. Svá díla tedy podkládají přesnou geografickou aj. dokumentací. Všechny prózy se odehrávají na poměrně omezeném prostoru, tím je u Ajvaze a Hodrové Praha, v případě Kratochvila Brno. Jedná se tedy o naše dvě největší města, která svou velkou rozlohou, vyvolávající pocit anonymity, poskytují pro nečekaná setkání a neobvyklé výjevy. Zatímco existence autentizačních prvků posiluje realistické tendence, neboť svět, který je nám představen, se přibližuje realitě, v níž žijeme, **existence magických jevů nás naopak od této realistické tendence vzdaluje.** A opět jsme my, čtenáři, uváděni do pochybností, co je možné pokládat za skutečné, a co již nikoliv. **Neustále bilancujeme mezi těmito dvěma tendencemi.**

S tím souvisí také **přechod sakrálních míst v profánní** a naopak, kdy místa nabývají nových významů. Opět je uplatněn tentýž princip – **tím, že autoři tato místa přehodnocují, reálné události se dostávají do konfrontace s magickými a dochází k mystifikaci čtenáře.** Můžeme se tedy setkat s magickými událostmi, které se odehrávají na zcela obyčejných místech. V této souvislosti mluvíme o sakralizaci profánního, kdy např. hranice mezi oběma světy se nachází v domě v Praze. Opačnou tendenci pak představuje profanizace sakrálního, která nám ukazuje pohled na místa, jejichž význam je naopak „snížen“, tedy ztrácí svou původní, vyšší, hodnotu.

Dalším společným rysem je **dosazení anonymity při popisu postav.** Přestože Hodrová i Kratochvil své postavy pojmenovávají, zatímco Ajvazovi hrdinové zůstávají bezejmenní, konečný výsledek zůstává u všech autorů stejný – hrdinové zůstávají anonymními. U žádného z protagonistů není vyzdvihnut výjimečný osobitý rys, kterým by byl charakteristický a jímž by se výrazně odlišoval od ostatních. Nedožíváme se nejen o

vizuální stránce postav, ale také nám nejsou odtajněny jejich vnitřní myšlenkové procesy. Tím je mezi námi a postavami vytvářen jakýsi odstup, neboť nám není dovoleno proniknout plně do jejich životů a ztotožnit se s nimi. Tento odstup je také posílen bezejmennými hrdiny Ajvaze i pojmenováním osob pomocí křestního jména + příjmení v dílech Hodrové i Kratochvila. Je vytvářen dojem, že všechny postavy jsou pouze jedněmi z davu a že se situace, v níž se ocitají, může přihodit komukoliv z nás. Pro tvorbu magických realistů je příznačné, že **autoři reflektují situaci ve svých zemích a zauímají vůči ní jasné stanovisko**. Český „magický“ realismus se k událostem v českých zemích staví velmi kriticky. Zdůrazňuje svízelné období 2. světové války, téma nacismu, komunismu a především pak emigrace. Aby byla náležitě ukázána absurdita doby, v níž jsou protagonisté nuceni žít, užívají autoři mj. již uvedeného motivu opakování.

Vyznění románů v dílech Hodrové a Kratochvila se zdá být veskrze negativní, neboť jejich hrdinové nejsou spokojeni s realitou, v níž se nacházejí. Stejně ale jako Ajvazovi hrdinové, kteří se netouží vymanit z reality, která je obklopuje, a pouze se snaží proniknout do tajů magického světa, **dostávají vždy naději**. Ta se může projevovat několika způsoby:

a) motiv „znovuzrození“ (*Perunův den, Noční tango*)

Lidé dostávají zcela novou šanci žít, jako by se probudili z dlouhého spánku, a mohli tak začít žít nový život. Vše je opět jakoby čisté – bez vzpomínek na předcházející tíživou situaci. Záleží už dále pouze na každé z postav, jak se k této výzvě postaví.

b) naplnění přání (*Nesmrtelný příběh, Podobojí, Druhé město, Tyrkysový orel*)

Nejkladněji vyznívají prózy, v nichž jejich hrdinové dosahují toho, o co po celou dobu usilovali. Nemusí se ale vždy jednat o dosažení nějakého konkrétního cíle. Často toto vysvobození ze svízelné situace vyplývá z pochopení, že po celou dobu hrdinové vnímali jen to, co „chtěli“ – nesnažili se vidět za povrch věcí. Jen slepě pokračovali ve své cestě a následovali kroky ostatních. A právě toto prozření jim umožňuje začít žít znova – obohaceni tímto poznáním.

## Závěr

Cílem této práce bylo zjistit, zda v českém prostředí můžeme hovořit o projevech magického realismu a co je pro něj charakteristické, tedy v jaké podobě se u nás vyskytuje. Abychom doložili výskyt magického realismu v dílech Ajvaze, Kratochvila a Hodrové, vycházeli jsme především z americké studie Farise a publikace Lukavské. Nyní můžeme s jistotou říci, že tvorba analyzovaných autorů opravdu nese rysy magického realismu.

Na analýze dvou próz každého z autorů jsme stanovili, jaké znaky jsou společné jejich tvorbě, a především, s jakou podobou magického realismu se u nich setkáváme. Přestože se jedná o výběr autorů, můžeme předpokládat, že vzhledem k těmto společným znakům, kterými se všechna díla vyznačují, nalezneme podobné rysy magického realismu také u dalších českých autorů s podobnou tematikou.

Téma: **Český „magický“ realismus**

Autor: Bc. Jitka Fojtková

Vedoucí práce: Mgr. Lenka Pořízková

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra bohemistiky

Práce je zaměřena na postihnutí charakteristických rysů českého „magického“ realismu. Je sledován vývoj magického realismu a zdůrazněna nejasnost ve vymezení tohoto termínu. Proto je věnována celá kapitola popisu žánrů či směrů, které bývají s tímto pojmem často zaměňovány. Na analýze tvorby Michala Ajvaze, Daniely Hodrové a Jiřího Kratochvila jsou ukázány základní tendence jejich tvorby, a především vyzdvihnuty jejich společné znaky. Společné tendence jsou usouvztažněny na problematiku magického realismu s cílem poukázat, jakou podobu magického realismu lze v českém prostředí vypořádat.

Klíčová slova: anonymita, aluze, detail, fokalizace, halucinace, hranice, magie, mystifikace, mýtus, noc, okraje, opakování, naděje, nesmrtelnost, profánní, realita, reálno, sakrální, snovost, střed, tajemství

Počet znaků včetně mezer: 192 453

## Literatura:

### Primární:

- Ajvaz, M.: *Druhé město*. Praha 2005.  
Ajvaz, M.: *Tyrkysový orel*. Praha 1997.  
Hodrová, D.: *Perunův den*. Praha 1994.  
Hodrová, D.: *Tryznivé město*. Praha 1999.  
Kratochvíl, J.: *Nesmrtelný příběh*. Brno 1997.  
Kratochvíl, J.: *Noční tango*. Brno 2000.

### Sekundární:

- Balová, M.: *Fokalizace*. *Aluze*, roč. 8, č. 2–3 (2004), s. 147–154.  
Bromanová, E.: *Modely narativních fokalizací – kritický přehled*. *Aluze*, roč. 10, č. 1 (2006), s. 115–131.  
Doležel, L.: *Studie z české literatury a poetiky*. Praha 2008.  
Doležel, L.: *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha 2003.  
Doležel, L.: *Fikce a historie v období postmoderny*. Praha 2008.  
Faris W.B.: *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt UP 2004.  
Hart S.M., Ouyang W.: *A companion to magical realism*. Woodbridge 2005.  
Hodrová, D.: *Místa s tajemstvím*. Praha 1994.  
Hodrová, D.: *... na okraji chaosu....* Praha 1991.  
Hodrová, D.: *Poetika míst : kapitoly z literární tematologie*. Praha 1997.  
Choucha, N.: *Surrealismus a magie*. Praha 1994.  
Karpatský, D.: *Labyrint literatury*. Praha 2008.  
Línek, V.: *Psaná publicistická sdělení v kontextu teorie komunikace*. Olomouc 2004.  
Lukavská, E.: „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno 2003.  
Neff O., Olša J., jr.: *Encyklopedie literatury science fiction*. Praha 1995.  
Novotný, V.: *Mezi moderností a postmoderností : úvahy o typologii české prózy z konce tisíciletí*. Praha 2002.  
Novotný, V.: *Postmodernismus v umění a literatuře : sborník příspěvků z vědeckého symposia s mezinárodní účastí*. Plzeň 2003.  
Pavera, L.: *Postmodernismus v české a slovenské próze*. Opava 2003.

Pechar, J.: *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha 1999.

Pratchett, T.: *Fantasy: Encyklopedie fantastických světů*. Praha 2003.

Ronenová, R.: *Možné světy v teorii literatury*. Brno 2006.