

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

MAGICKÝ SVĚT G. G. MÁRQUEZE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Mgr. David Skalický, Ph.D.

Autor práce: Mgr. Bc. Veronika Králíková

Obor: LHSn

Ročník: 4.

2020

Na tomto místě bych chtěla poděkovat Mgr. Davidu Skalickému, Ph.D., za trpělivost, vstřícnost a rady, které mi poskytoval po celou dobu tvorby mé diplomové práce.

Také chci poděkovat své rodině, přátelům a kolegům za oporu a motivaci.

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

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

V Českých Budějovicích dne 27. července 2020

.....
Veronika Králíková

ANOTACE

Tato diplomová práce je zaměřena na analýzu děl Gabriela Garcíi Márqueze, která patří do oblasti magického realismu. Základem práce je specifikovat rysy magického realismu a jedním z důležitých textů pro tuto část práce je *Zázračné reálno a magický realismus* Evy Lukavské. Další kapitola z teoretické části je věnována rozboru fikce a fikčních světů. Pro tuto kapitolu využívám jako podklad dílo *Heterocosmica* Lubomíra Doležela a knihu *Co dělá fikci fikci* od Dorrit Cohnové.

Přínosným dílem pro tuto diplomovou práci je biografie Garcíi Márqueze od Geralda Martina. Pro diplomovou práci je zdrojem informací doplňující analýzy děl, ale taktéž částečně sama důvodem k rozboru.

Analyzovanými díly jsou knihy *Sto roků samoty*, *Zlá hodina*, *Plukovníkovi nemá kdo psát* a povídky „Pohřeb Velké matky“, „Oči modrého psa“ a „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce“ ze stejnojmenných souborů. Zvolená díla vznikla v první polovině autorova tvůrčího období a jsou mezi nimi rozestupy pouze v řádu let. Objevují se v nich podobné či shodné tematické prvky a ty by mohly být odpovědí na otázku, jež je též součástí výzkumu v této diplomové práci, a sice otázku po kompaktnosti světa Gabriela Garcíi Márqueze – jedná se o jeden svět, či je jich vícero? Rozbor děl tvoří praktickou část práce, jejímž výstupem budou prvky magického realismu. Prvky budou též porovnány a zhodnoceny.

Doplňující kapitolu práce tvoří návrh pojmut dílo Garcíi Márqueze k rozboru v rámci kulturní antropologie. Pro tuto kapitolu tvoří základní literaturu publikace Václava Soukupa.

Klíčová slova: Gabriel García Márquez, magický realismus, fikční světy

ANNOTATION

This diploma thesis is focused on the analysis of the works of Gabriel García Márquez, which belongs to the field of magical realism. The basis of the work is to specify the features of magical realism, and one of the important texts for this part of the work is *Zázračné reálno a magický realismus* of Eva Lukavská. The next chapter from the theoretical part is devoted to the analysis of fiction and fictional worlds. For this chapter, I use the work of Lubomír Doležel's *Heterocosmica* and the book *Co dělá fikci fikcí* by Dorrit Cohn as a basis.

A beneficial work for this diploma thesis is a biography of García Márquez by Gerald Martin. For the diploma thesis, the source of information is a complementary analysis of the works, but also partly the reason for the analysis itself.

The analyzed parts are the books *Sto roků samoty*, *Zlá hodina*, *Plukovníkovi nemá kdo psát* and the short stories „Pohřeb Velké matky“, „Oči modrého psa“ a „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce“ from the Ensembles of the Same Name. The selected works were created in the first half of the author's creative period and there are intervals between them only for few years. There are similar or identical thematic elements and they could be the answer to a question that is also part of the research in this thesis, and that is the question of the compactness of the world of Gabriel García Márquez - is it one world or more? The analysis of the works forms a practical part of the work, the output of which will be elements of magical realism. The elements will also be compared and evaluated.

The additional chapter of the thesis consists of a proposal to include the work of García Márquez for analysis in the field of cultural anthropology. The basic literature for this chapter is the publication of Václav Soukup.

Keywords: Gabriel García Márquez, magical realism, fictional worlds

*Zvídavá mysl nezná hranice.
Zvídavá mysl je jako skladiště
s neomezeným úložným prostorem,
palác paměti
s nekonečným počtem komnat
a pater a třpytivých věcíček.*

(J. D. Barker)

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 VÝVOJ SMĚRU.....	12
1.1 Magický realismus, fantastická literatura a/nebo zázračné reálno?	12
1.2 Magický realismus vs. zázračné reálno.....	15
1.2.1 Dílčí srovnání	17
1.3 Fantastika	18
1.4 Poznámka na závěr.....	19
2 TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ	20
2.1 Vymezení pojmů	20
2.2 Narativní modalita	24
3 INTERPRETAČNÍ A ANALYTICKÁ ČÁST.....	26
3.1 Sto roků samoty.....	26
3.1.1 Čas a samota	26
3.1.2 Rámcová struktura.....	28
3.1.3 Rod Latinské Ameriky	30
3.1.4 Postavy	31
3.1.5 Zobrazení světa.....	32
3.1.6 Otázka po fikčnosti.....	33
3.2 Plukovníkovi nemá kdo psát	34
3.2.1 Shrnutí	37
3.3 Zlá hodina.....	38
3.3.1 Dílčí závěr	41
3.4 Tři ze tří.....	41
3.4.1 Oči modrého psa (1950)	42
3.4.2 Pohřeb Velké matky (1962).....	43
3.4.3 Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce (1972)	45
3.5 Macondo.....	47
3.6 Otázka po počtu světů	52
3.6.1 Sto roků samoty	52
3.6.2 Plukovníkovi nemá kdo psát	54
3.6.3 Shrnutí zbývajících.....	55
4 LITERATURA A/VS. KULTURA	57

4.1 Gabriel García Márquez – život.....	57
4.1.1 Žít, abych mohl vyprávět.....	59
4.2 Historie Latinské Ameriky	60
4.3 Literárně-kulturní aspekty	61
4.4 Magické vs. zázračné	64
ZÁVĚR	65
SEZNAM LITERATURY	69

ÚVOD

Gabriel García Márquez se narodil v malém městečku Latinské Ameriky. V kraji opředeném mýtem a příběhy mnohých, jejichž život zde našel domov. V městečku sice malém, ale malém pouze svou rozlohou, protože Márquez mu vtiskl věhlas takového rozměru, že ho nelze opomenout. Kořeny v něm dodnes bude mít spisovatel, jehož dílo bylo oceněno Nobelovou cenou.

Když se řekne jméno Gabriel García Márquez, většině čtenářů se pravděpodobně vybaví dílo *Sto roků samoty* (1967) – mnohými čteno i citováno. Zároveň je *Sto roků samoty* jmenováno jako emblematické dílo magického realismu. To je směr specifický v mnoha ohledech, především sepětím reálného a magického, plynulým prolínáním těchto dvou složek. Magický realismus však není směr, jež by bylo možné jednoznačně vymezit. Existují definice lišící se v detailech, které vykládají obsah směru. K tomu se dále přiřazuje blízkost se směry dalšími, jež mají obdobnou pojmovou strukturu, např. fantastická literatura. Tím se dostávám k jednomu z prvních úkolů této diplomové práce – specifikovat rysy magického realismu, pokusit se ho vymezit vůči jemu podobným a ukotvit tento směr v kontextu světové literatury. Jedním z klíčových textů pro tuto část diplomové práce je publikace Evy Lukavské, dílo *Zázračné reálno a magický realismus. Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez* (2003). Lukavská na příkladech Garcíi Márqueze a Carpentiera (které považuje za zástupce magického realismu a zázračného reálna) vymezuje rozdíly mezi pojmy. V této části též považuji za přínosné dílo *Imaginace Hispánské Ameriky* (1998) od Anny Houskové, přední české odbornice na hispanoamerickou literaturu. Doplňující literaturou je zde *Úvod do fantastické literatury* (2010) od Tzvetana Todorova.

V roce 2009 vyšla kniha Geralda Martina *Gabriel García Márquez: Život*, jež je obrovským zdrojem informací o autorovi. Martin ovšem toto dílo komentuje jako shluk základních informací o Márquezovi a jako prozatím nedokončené. Sběru materiálu se věnuje již řadu let a informace jsou získané prostřednictvím rozhovorů s autorem samým, ale též s jeho přáteli, spolupracovníky, rodinou apod. Na Márquezově biografii stále pracuje a s velkou pravděpodobností vydá její rozšířené vydání, nicméně už vydaná publikace je přínosem. Pro tuto diplomovou práci je zdrojem informací doplňujících analýzy děl, ale taktéž částečně sama důvodem k rozboru.

Vyjma kapitoly o rozboru magického realismu, teoretickou část diplomové práce tvoří kapitola o teorii fikčních světů. Protože je literární svět Garcíi Márqueze zanesen

v proudu magického realismu (jak a která díla, to je součástí výzkumu této diplomové práce), je důležité zaměřit se na konstrukci vytvářeného světa. Realistické a magické značí, že by se mělo jednat o reálné a fikční. Kapitola má za úkol poskytnout základní podklady o postavení fikce a teorii fikčních světů, aby v interpretační a analytické části mohly být užity ke zjištění stavby konstrukce světa. Základní literaturu pro tuto kapitolu tvoří kniha *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (2003) od Lubomíra Doležela. Užity jsou také poznatky z knihy od Dorrit Cohnové *Co dělá fikci fikci* (2009).

Důležitou částí práce je samozřejmě část interpretační a analytická, v níž je dán prostor rozboru vybraných děl Garcíi Márqueze a popsání prvků, které se nacházejí v dílech. Jádrem výzkumu této diplomové práce je zjistit, jak jsou vystavěna díla spadající do období magického realismu a v jakých ohledech je tento směr specifický. Pod označením *magický realismus* se obvykle v tištěných, ale i internetových příručkách objevuje dílo *Sto roků samoty*. Márquezovo dílo je ale tvořeno další prózou a povídkami, které psal již od útlého mládí. Povídky jsou tedy jeho počátkem a od nich se dostával k dílům rozsáhlejší. Jedním z kritérií pro výběr děl k analýze je sledování přítomnosti prvků magického realismu, proto je jedním z vybraných děl právě dílo *Sto roků samoty*. K němu jsem si pro porovnání vybrala díla *Plukovníkovi nemá kdo psát* (1961) a *Zlá hodina* (1962). Márquezovo dílo tvoří též povídky a z nich jsem vybrala pro rozbor tři. Těmi jsou „Pohřeb Velké matky“ (1962), „Oči modrého psa“ (1950) a „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce“ (1972) – povídky ze stejnojmenných povídkových souborů. Zvolená díla vznikla v první polovině autorova tvůrčího období a jsou mezi nimi rozestupy pouze v řádu let. Objevují se v nich podobné či shodné tematické prvky a ty by mohly být odpovědí na otázku, jež je též součástí výzkumu v této diplomové práci, a tou je otázka po kompaktnosti světa Gabriela Garcíi Márqueze – jedná se o jeden svět, či je jich vícero? Odpověď na tuto otázku se nachází v následující kapitole, v níž se zabývám rozbohem modálních omezení ve vybraných dílech.

Jednou z důležitých složek této části práce je také srovnání výstupů z analýz jednotlivých Márquezových děl a zodpovězení otázek po přítomnosti magického realismu v díle, konkretizování znaků směru a jejich zhodnocení. Kapitola se nazývá *Macondo*. Mimo jiné jsou zde zaneseny jevy týkající se města, které tvoří kolébku civilizace Gabriela Garcíi Márqueze.

Geneze magického realismu se váže k oblasti Latinské Ameriky a součástí okruhu prvků směr definujících je přítomnost mýtu. Jednu z částí diplomové práce tvoří kapitola

doplňková, v níž se zabývám možností pojmout dílo Garcíi Márqueze v rámci kulturní antropologie. Pro tuto kapitolu jsou základní literaturou publikace Václava Soukupa. Jeho publikace představují oblast kulturní antropologie a v českém prostředí jsou poměrně hojně užívány pro svou kompletnost a kompaktnost. Součástí kapitoly je též stručný vhled do Márquezovi biografie a politické situace Latinské Ameriky – konkrétně tyto části též poskytují doplňující informace k předcházejícím kapitolám. Jsou zde rozvedeny další argumenty k magickému realismu a dílu Garcíi Márqueze.

1 VÝVOJ SMĚRU

Dílo Gabriela Garcíi Márqueze¹ je spojováno s pojmem magický realismus. Pokud má být jeho dílo takto označeno, jakým obsahem se tedy musí prezentovat? Z údajů knihy *Lexikonu teorie literatury a kultury* (2006) vyplývá, že vlivem směru bude dílo sestávat „[z] realistické struktury vyprávění, spočívající na historicky konkrétních společensko-politických okolnostech, vystupují fantastické momenty, odvozené z rituálních obřadů, mýtů a snů.“² Na pohled poměrně spletitá definice s sebou přináší ještě další úskalí. To se pojí s vývojem a náplní směru magický realismus, ale také s dalšími směry, jež mají obdobnou pojmovou strukturu, např. fantastická literatura. Než bude možné započít analýzu Márquezových děl, je nutno uvést alespoň základní informace k vývoji magického realismu a na to navazujícího světa fantastické literatury, aby mohl být utvořen základ pojmové soustavy, s níž budu pracovat ve druhé části diplomové práce.

1.1 Magický realismus, fantastická literatura a/nebo zázračné reálno?

Magický realismus původem není termín literární teorie, nýbrž výtvarného umění. Pojem zavedl F. Roh roku 1925 ve studii *Nach-Expressionismus – Magischer Realismus*, tímto dílem reagoval na vývoj expresionismu. Do hispanoamerického prostředí se dostal termín roku 1927. Teprve roku 1938 byl pojem M. Bontempellim vztažen na literaturu, nutno dodat též v souvislosti s vývojem expresionismu v literatuře. Posléze ve 40. letech autoři (například A. Carpentier a M. Á. Asturias) označili literaturu Latinské Ameriky za magicko-realistickou.³

Pojem magický realismus se skládá ze dvou prvků, které svou náplní stojí na opačných pólech vnímání. Realismus, z latinského *realis* – tedy skutečný, líčí „život ne jako ideál (jaký by měl být), ale v jeho existující, reálné podobě a podstatě [...]“⁴, oproti pojmu *magický*, jež vyjadřuje něco neobvyklého. „Charakteristickým znakem

¹ Pro označení autora v této diplomové práci užívám především jeho druhého příjmení (Márquez), mírněji varianty označení García Márquez. Autorovo jméno je daleko rozsáhlejší a tvoří ho jména, která získal od různých členů rodiny, o čemž hovoří například v díle *Žít, abych mohl vyprávět*. Jeho jméno je tak do jisté míry odkazem rodu, nicméně pro český jazyk svým cizím původem komplikovanou složkou v procesu skloňování.

² NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 469.

³ Tamtéž, s. 469.

⁴ LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: Nakladatelství H&H Vyšehradská, 2002, s. 270.

diskursů m. r. je splynutí dvou kategoriálně rozdílných systémů řádu a reprezentace do třetího, nového modu reality a zobrazení.“⁵ Právě ve spojení na pohled odlišných komponentů ovšem může vyvstat problém. Výše uvedená definice je pouze velmi stručným obsahem obou prvků, skutečný rozsah je daleko širší. O skutečné a celistvé naplnění pojmů se vedou diskuse a z jejich sjednocení taktéž vyvstává předmět sporu. S užíváním pojmů může dojít k rozvolnění jejich hranic.

I když magický realismus vznikl v podstatě jako reakce na expresionismus ve výtvarnictví, je dáván do souvislosti ještě s jedním proudem a tím je surrealismus. V současné době je pojem magický realismus spojován především s literaturou oblasti Latinské Ameriky, zástupci (nebo dokonce předchůdci tohoto proudu) se nicméně dají nalézt v celém kontextu světové literatury.

Světově známého označení magický realismus se začalo hojně používat po otištění přednášky hispanisty Ángela Florese ‚Magical Realism in Spanish American Fiction‘ (Hispania 2, 1955). Šířilo se přitom zpočátku nikoli v odborných pracích, ale spíše se hodilo pro potřeby publicistů a nakladatelů.⁶

Šíření tohoto pojmu však neslo ještě jedno úskalí – namísto užšího zaměření na oblast významu výrazu *magický realismus* popsal Ángel Flores magický realismus jakožto proud fantastické tvorby v hispanoamerickém prostředí. Do tohoto proudu pak zařadil různé autory, jejichž tvorba se může v rámci různých jemných nuancí lišit a tím bořit pomyslné hranice vymezené oblasti pojmu. Mezi tvůrce takového prózy zařadil například Jorgeho Luise Borgese, Mariú Luisu Bombalovou, Ernesta Sábata nebo Julia Cortázara.⁷ Teprve později se začal magický realismus vyčleňovat z proudu fantastické literatury a tvořit samostatnou kategorii literatury. Mezi magickým realismem a fantastickou literaturou však nelze striktně vymezit hranici a pojmy od sebe naprosto oddělit, některé prvky směr charakterizující jsou prostoupeny oběma kategoriemi. Anna Housková uvádí jako příklad dílo Jorgeho Luise Borgese:

[...] jestliže pro Florese byl Borges představitelem magického realismu, podle uruguayského kritika Emira Rodrigueze Monegala s ním nemá nic

⁵ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host, 2006, s. 469.

⁶ HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998, s. 104.

⁷ Tamtéž, s. 104.

společného, zatímco Seymour Menton z USA soudí, že některé Borgesovy povídky jsou fantastické, jiné mají poetiku magického realismu.⁸

K diskusi o pojmu přistoupil také Luis Leal a definoval magický realismus jako

„postoj ke skutečnosti“, [...], který vede spisovatele k hlubšímu poznání světa a dovoluje mu uchopit tajemství, které v sobě skutečnost skrývá. Dále vymezuje Leal magický realismus negativně: není možné ho ztotožňovat ani s fantastickou, ani s psychologickou prózou, [...], magický realismus nedeformuje skutečnost, ani nevytváří imaginární světy, [...].⁹

Z názorových pozic Luise Leala i Ángela Florese vyplývá, že se dostávají do střetu, a tak napomáhají objasnit náplň tohoto směru.

Vyjma označení magický realismus a fantastická literatura se však používá ještě jednoho termínu – *zázračné reálno*. Eva Lukavská tvrdí, že „[d]odnes 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 má společného s již uvedeným termínem ‚zázračné reálno‘.“¹⁰ Literární vědci vyvinuli snahu objasnit všechny tři pojmy a vytvořit mezi nimi hranice, a proto se sešli na kongresu iberoamerické literatury roku 1973. Závěrem však zůstalo vymezení proudu určené Ángelem Floresem nebo Luisem Lealem, někteří blízkost pojmů řešili jejich záměnou, nebo jako Roberto González Echevarría jejich ztotožněním.¹¹ Eva Lukavská shrnuje problematiku vymezení magického realismu do potřeby řešení tří rozporů: „1. rozpor mezi vykladači magického realismu (Flores versus Leal); 2. rozpor mezi magickým realismem a „zázračným reálnem“; a 3. rozpor mezi vykladači magického realismu a jeho skutečnými tvůrci.“¹²

⁸ HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998, s. 104.

⁹ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 14.

¹⁰ Tamtéž, s. 10.

¹¹ Tamtéž, s. 17.

¹² Tamtéž, s. 20.

1.2 Magický realismus vs. zázračné reálno

Eva Lukavská¹³ zobrazuje hlavní rozdíly mezi magickým realismem a zázračným reálnem na základě prvků v dílech dvou hlavních představitelů těchto směrů. Magický realismus zde zastupuje Gabriel García Márquez, jehož představou je splynutí reálných a magických prvků v jeden souvislý celek. Alejo Carpentier oproti tomu v rámci zázračného reálna prosazuje především víru umělce v zázračné reálno.¹⁴

„Charakteristickým znakem diskurzů m. r. je splynutí dvou kategoriálně rozdílných systémů řádu a reprezentace do třetího, nového modu reality a zobrazení.“¹⁵ Vyznačuje se to plynulým přechodem mezi reálným a magickým jako by se jednalo o jednu složku – viz příklad ve *Sto rocích samoty*, kde Remedios¹⁶ chtěla pověsit prostěradla, ale místo toho se vznesla na nebesa: „[...] hledíc za krásnou Remedios, jak jí mává na rozloučenou ze změti bělostných prostěradel, která nezadržitelně stoupala společně s ní, spolu s ní opustila svět chrobáků a jirín, [...], a navždy zmizela v nezměrných výškách, [...]“¹⁷ Oproti tomu je v díle Carpentiera patrný jasný přechod mezi složkami – příkladem může být scéna z knihy *Království z tohoto světa* (1949), v níž se postava Ti Noela podivuje tomu, že žena z náhlého popudu ponořila ruce do vroucího oleje:

*Ti Noel si všiml, že se na jejím obličejí zračí naprostá netečnost, a což bylo ještě zvláštnější, že na jejích pažích, když je vytáhla z oleje, nejsou puchýře, ani spáleniny, ačkoliv krátce předtím bylo slyšet hrůzný škvířivý sykot. Poněvadž se zdálo, že Mackandal přijímá tuto příhodu s dokonalým klidem, Ti Noel se vynasnažil svůj úžas utajit.*¹⁸

Dalším bodem, ve kterém se Carpentier a García Márquez rozcházejí, je přístup k námětu díla. Carpentier v díle zobrazuje poznané – získané vědomosti, což lze vystopovat například v úryvku, v němž líčí mladík Ti Noelovi město: „Z jeho vyprávění

¹³ V této diplomové práci budu při analýze díla Márqueze vycházet z knihy Evy Lukavské a její definice magického realismu, protože se ztotožňuji s její definicí prvků směru.

¹⁴ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 27.

¹⁵ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 469.

¹⁶ Postava díla *Sto roků samoty*.

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 185.

¹⁸ CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 20.

mladík vyrozuměl, že *Cap Français* se svými zvonicemi, stavbami z kamenných kvádrů a s normanskými domy, jež mají velmi dlouhou zastřešenou pavlač, je ve srovnání s městy guinejskými opravdu nicotný.¹⁹ Zatímco García Márquez užívá prožitých věcí z dob svého dětství.²⁰ Carpentier staví na historických faktech a pracuje s nimi, García Márquez oproti tomu přetváří reálně uskutečněné momenty ve fikci.

Carpentier napsal dílo *¡Ecué-Yamba-O!* (1927), které předznamenovalo jeho úvahu o zázračném reálu. Náplň děl jednajících v duchu zázračného reálu zachycuje kontrast mezi archaickým, domorodým chováním a smýšlením a moderní kulturou, přičemž moderní kultura svou víru ztratila – oproti tomu domorodá kultura svou vírou žije, právě víra je pro zázračné reálno klíčová. Roli zde zastává i proces iniciace.²¹ Přesně takto je vystavěno i *Království z tohoto světa* – Ti Noel poznává domorodou kulturu, objevuje její víru, v závěru díla dovršuje proces iniciace: „Avšak velikost člověka tkví právě v tom, že chce zlepšit to, co je. [...] A proto třeba i vyčerpán svými strastmi a úkoly, ale krásný ve své bídě a schopný milovat uprostřed béd, může člověk nalézt svou velikost, svou nejvyšší míru jedině v *Království z tohoto světa*.“²²

Oproti vykonstruovanému protikladu Carpentierových textů „[t]exty Gárcíi Márqueze jsou přesvědčivé silou své imaginativnosti a způsobem, jakým se vypráví. Tím vším se liší od textů Carpentierových.“²³ Ba dokonce by se dalo říci, že Márquezova schopnost vyprávět opakovaně láká nové generace čtenářů. García Márquez opakovaně užívá anticipaci, čímž vyvolává čtenářovu zvědavost. Na mnoha místech tím také dochází ke zhuštění textu, což v opakovaných případech přispívá k umenšení hodnot.²⁴

„Carpentierův postulát amerického ‚zázračného reálna‘ chápeme jako úsilí zabránit odmytizování americké skutečnosti pod vlivem evropské moderní kultury.“²⁵ Předkládá čtenáři „poslání díla“ a apeluje na něj. García Márquez²⁶ ve svých dílech tuto tendenci neprosazuje, nechává reflexi na čtenáři a zastává pouze roli vypravěče.

¹⁹ CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 16.

²⁰ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 29.

²¹ Tamtéž, s. 43-47.

²² CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 130.

²³ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 111.

²⁴ Tamtéž, s. 131-132.

²⁵ Tamtéž, s. 39.

²⁶ Další prvky budou podrobněji rozebrány u jednotlivých děl v samostatné kapitole.

Magický realismus se objevuje především ve formě románu, méně (ale přesto též) v povídkách. Romány svou šíří totiž poskytují dostatečný prostor pro rozvoj reálné i magické složky.²⁷

1.2.1 Dílčí srovnání

Výše uvedená teorie poukázala na fakt, že se pojem magický realismus vztahuje především na oblast Latinské Ameriky, i když sami latinskoameričtí autoři by tohoto pojmu neužili – příklad výroku Gabriela Garcíi Márqueze, který se nepovažoval za magického realistu, ale spíše za zapisovatele událostí.²⁸ S tímto označením proudu se pracuje především v evropském kontextu literatury.

Samo vztažení pojmu k Latinské Americe nicméně otevírá prostor dalším otázkám, jež se pojí s autory, kteří jsou do tohoto směru zahrnováni.²⁹ Leckteré internetové i tištěné zdroje³⁰ uvádí jako příklad magického realismu dílo *Mistr a Markétka* (1967) od Michaila Bulgakova.³¹ Již sám ruský původ autora předznamenává odstup od prostředí Latinské Ameriky, kniha *Mistr a Markéta* je do tohoto proudu literatury řazena především na základě spojení reálných a fantastických prvků. Toto spojení ovšem není plynulé jako je tomu u děl Gabriela Garcíi Márqueze, ale postavy reflektují vřazení nadpřirozených prvků do své reality. Konstatování podstaty vnímání nadpřirozených prvků potvrzuje, že kontrast reálného a magického je jistě jedním z určujících složek magického realismu, ale není (a nemůže být) prvkem jediným.

Další klíčový bod vyvstává s otázkou po přenositelnosti magického realismu z kontextu prostředí Latinské Ameriky do oblasti Evropy.³²

²⁷ Původ, charakteristika a autoři magického realismu. In: Thpanorama [online] [cit. 2020-05-4]. Dostupné z: http://www.macworld.com/article/158155/2011/02/linkedin_china.html

²⁸ Z rozhovoru Martina s Márquezem: „V mých knihách není jediný řádek, který bych nemohl spojit s nějakým skutečným zážitkem. Vždycky je tam odkaz na konkrétní skutečnost.“ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 162-163.

²⁹ Na tomto místě uvažuji pouze o magickém realismu a upozaduji jeho vztah k ostatním pojmům (jako je například zázračné reálno) a autorům, kteří se k nim mohou vázat.

³⁰ Například PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století pro výuku literatury na středních školách*. Sokolov: O.K. – Soft, [1997], s. 43. Dále pak třeba prezentace určené pro výuku ve školách dostupné z www.rvp.cz nebo portál Wikipedia (který uvádím také, protože je to obvykle jeden z prvních zdrojů, kam člověk při nedostatku informací nahlédne).

³¹ Poznámka odkazující ke skriptům Vladimíra Prokopa je pouze příkladem tohoto druhu smýšlení a nepovažuji ji za doklad jakékoliv teorie. Byť Vladimír Prokop připravil pro studenty skripta, která shledávám za přehledná a studentům nápomocná, pohlížím na ně jako na nedůvěryhodný zdroj. Již vztažení M. Bulgakova k magickému realismu považuji za mylné a příkládám to mělkému přehledu Prokopa v této oblasti literatury. Mnohá tvrzení ve skriptech přisuzuji spíše zjednodušující úvaze a osobní interpretaci než k důvěryhodné analýze materiálu. Podobně jako Vladimír Prokop smýšlejí i někteří autoři závěrečných prací.

³² Tato poznámka bude dále rozpracována v kapitole o antropologii.

1.3 Fantastika

Jednou ze základních (zjednodušených) definic fantastiky je, že se „[...] uvnitř textu líčí konflikt mezi obrazem světa, který zde byl představen a který je zároveň čtenářovým světem, a událostmi, které se v rámci tohoto obrazu světa nedají vysvětlit [...]“.³³ Tzvetan Todorov udává, že fantastično ke svému působení určuje tři podmínky:

[...] text nutil čtenáře považovat svět postav za svět živých osob a nutil ho váhat mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením připomínaných událostí. Dále toto váhání může pociťovat i sama postava; [...]. Nakonec záleží na tom, aby si čtenář osvojil určitý postoj k textu: bude odmítat stejně tak alegorickou, jako „básnickou“ interpretaci.³⁴

Vzhledem k výše uvedeným definicím má toto vymezení fantastiky význam v tom, že zobrazuje prvky, jimiž se fantastika odlišuje od magického realismu a zázračného reálna.

Teorie Tzvetana Todorova je specifická tím, že pracuje se zázračnem jako s určitou součástí fantastična, vyděluje *fantastično-zázračno* a *fantastično-podivuhodno*. Toto pojmenování, skládající se ze dvou částí, se spolu vždy shoduje v některé z definic, nicméně stále jde o dvě odlišné kategorie. V příkladu díla označeného jako *fantastično-podivuhodno* bude nadpřirozená událost, která nakonec dojde racionálního vysvětlení. Oproti tomu dílo v rámci kategorie *fantastično-zázračno* popisující fantastickou událost přijme fakt, že se jedná o nadpřirozenou událost.³⁵

Byť práce s nadpřirozenem je součástí definice fantastična, není jeho primárním tvůrcem. V pojetí Tzvetana Todorova fantastika zaujímá důležité místo v budování působnosti díla:

[...] na čtenáře působí jedinečným účinkem – vyvolává u něj strach, hrůzu či pouhou zvědavost –, který ostatní literární žánry či formy vyvolat nemohou. [...], fantastično slouží naraci, udržuje napětí [...] dovoluje popsat fantastický

³³ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 215.

³⁴ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010, s. 32.

³⁵ Tamtéž, s. 42-46.

svět, a tento svět proto ještě nemá mimo jazyk nějakou realitu; popis a popisované nejsou odlišné povahy.³⁶

1.4 Poznámka na závěr

Z této kapitoly vyplývá, že v definici směrů je jediným shodným bodem nejednoznačnost přechodu mezi jednotlivými oblastmi. Během let zkoumání teoretikové potvrdili přítomnost jistých prvků definujících zmíněné žánry, nicméně stále zůstává otázkou jejich přesné vymezení, respektive jejich oddělení.

U Tzvetana Todorova je nejednoznačnost jedním z příznačných prvků fantastiky, vyvstává tedy otázka, zda je vůbec záhodno jednotlivé směry od sebe striktně oddělit, aniž by se tím narušila jejich kontinuita.

Vzhledem k této nejasnosti při určování definic použiji při posuzování magického realismu pojmové soustavy Evy Lukavské.

³⁶ TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010., s. 82.

2 TEORIE FIKČNÍCH SVĚTŮ

Tato kapitola je zaměřena na uvedení základních pojmů, které se dotýkají fikce, především pak teorie fikčních světů. Z kapitoly zabývající se magickým realismem vyplývá, že se Gabriel García Márquez začlenil svým dílem do směru, který, jak je již z názvu patrné, do jisté míry pracuje s protichůdnými prvky. První složka názvu je věnována magickému (abstraktním) jevům, druhá se oproti tomu zakládá na příměru ke skutečnosti. Struktura obou částí názvu směru je tedy tvořena jinými zákonitostmi. Suma těchto zákonitostí sloučená do jednoho díla pak jistě vytváří neobvyklou konstrukci. Odpovědí na otázku po struktuře konstrukce by pak mohla být fikce.

Zároveň s přihlédnutím k jedné složce pojmu – k reálnému (na niž Márquez často odkazuje) – vyznávám potřebu ujasnit rozdíl mezi pojmy mimeze a fikční svět, zjednodušeně řešeno mezi „pouhou“ nápodobou a realizací světa. I z tohoto důvodu považuji za přínosné stručně popsat cestu vývoje této oblasti bádání – poukázat na rozmanitost definic pojmů.

Předzvěstí smýšlení o fikci (respektive teorii fikčních světů) byla již antika, teorie se posléze vyvíjela v oblasti filozofie i logiky a při ohlédnutí zpět do 20. století je patrné, že právě to bylo zásadní pro vývoj této teorie. Objevilo se mnoho názorů na pojetí fikce a fikčních světů. V diplomové práci tvoří tato kapitola pouze dílčí část části teoretické, celkový obsah bádání není na toto téma přímo zaměřen, z toho důvodu je tato kapitola zacílena pouze na ty oblasti, které tvoří podstatu otázek, na něž je rozbor orientován.³⁷

Dílčí kapitolu tvoří pojednání o narativních modalitách, které v interpretační a analytické části bude nápomocno při identifikaci počtu světů v díle Garcíi Márqueze.

2.1 Vymezení pojmů

Než začnu s výkladem k teorii fikčních světů, chci uvést obecný pojem fikce. Ten pochází z latinského výrazu *fingere*, tedy předstírat, vytvořit.³⁸ Jedná se zde

³⁷ Pro výstavbu pojmu také považuji za důležité poukázat na vazbu na filozofii a logiku. Vzhledem k výše uvedenému zaměření práce bude tato kapitola pojata spíše přehledově a ve zjednodušené verzi, protože širší výklad pojmu by mohl odvést pozornost mimo hlavní zaměření této diplomové práce. Zároveň tím, že odkazují na další humanitní vědy, které se těmito pojmy zabývaly, upozorňuji na nutnost rozlišení mezi definicemi pojmů, které se liší obor od oboru - modální logika pojímá možné světy jinak než literární věda fikční světy (už jenom z toho důvodu je podstatné rozlišovat označení „možné“ světy a „fikční“ světy).

³⁸ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 226.

o „smyšlený nebo imaginární charakter světů znázorněných v literárních textech.“³⁹ Mnohdy se o fikci uvažuje pouze jako o něčem vymyšleném, nemožném, o souboru jevů fungujícím paralelně se skutečným světem. Dají se zde určit nějaké hranice oddělující skutečné od neskutečného? Thomas G. Pavel uvádí, že hranice

[...] oddělují na jedné straně fikci od mýtu, na straně druhé od skutečnosti. K těmto hranicím bychom měli přidat pomezí, které odděluje reprezentovaný prostor fikce od diváků nebo čtenářů. Proto je fikce obklopena hranicemi posvátného, hranicemi skutečnosti a hranicemi reprezentace.⁴⁰

Pro tuto práci je především důležitá definice pojmu reálné (skutečné) a fiktivní způsobem, jakým je budu dále v textu užívat. Reálné vystihuje „způsob bytí, který připisujeme faktům na základě společně sdílených představ o skutečnosti.“⁴¹ Fiktivní je „vymyšlené, co si pouze představujeme, s čím se však pracuje tak, ‚jako by‘ to bylo skutečné.“⁴²

Základ některých z pojmů užívaných v teorii fikčních světů dala již antika, konkrétně Platón a Aristotelés. Platón ve svém díle *Ústava* vytvořil obraz jeskyně, v němž uvádí, že stíny nacházející se v jeskyni jsou pouze odrazem světa venku a člověk v jeskyni je schopen spatřit jen tyto stíny – tedy odraženou část světa.⁴³ V době Platónově je tento jev vnímán „ještě spíše negativně jako pouhý obraz světa smyslových jevů“⁴⁴, umělce Platón považoval pouze za ty, kteří kopírují kopii světa idejí. Aristotelés, jenž na Platóna navázal, dal tomuto pojmu nový obsah. V *Poetice* tvrdí, že člověk má od narození sklon k nápodobě a že tato nápodoba působí člověku radost.⁴⁵ Člověk nápodobou tvoří, ale nemá ji za cíl jako v náplni pojmu u Platóna.⁴⁶ A zároveň Aristoteles hovoří o tom, že „úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti.“⁴⁷

³⁹ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 226.

⁴⁰ PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012, s. 115.

⁴¹ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 226.

⁴² Tamtéž, s. 226.

⁴³ PLATÓN. *Ústava*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1993, s. 315-316.

⁴⁴ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 515.

⁴⁵ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962, s. 38.

⁴⁶ Tamtéž, s. 21.

⁴⁷ Tamtéž, s. 36-37.

Z výše uvedeného vyplývá, že jedním ze základních pilířů teorie fikčních světů je oblast filozofie. V podstatě není vyhnutí kontaktu s filozofií – například Ruth Ronenová hovoří o možných světech jako o metafoře v literární teorii.⁴⁸ Jeden z prvních konceptů teorie je myšlenka možných světů od G. F. Leibnize z roku 1710.⁴⁹ Hovoří o systému, který se skládá z aktuálního světa a nerealizované množiny možných světů.⁵⁰ „Teorie možných světů, moderní adaptace jedné z Leibnizových kategorií, s původně rozvinula jako nástroj pro řešení problémů ve formální sémantice.“⁵¹ V 60. letech 20. století se vynořil s další teorií S. A. Kripke, který ve svém výzkumu vycházel z logiky a na modelu možných světů „zpřehledňoval druhy funkcí modálních kategorií „možnost“ a nutnost“.⁵²

Pro literární teorii je klíčová doba 70. let 20. století.⁵³ Právě tehdy přichází Umberto Eco s konceptem tzv. malých světů. Jedná se o světy neúplné – „[n]ejenže je nemožné vymezit kompletní alternativní svět, ale je nemožné i svět „reálný“ popsat coby svět kompletní.“⁵⁴ Určitá množina prvků je v tomto světě pouze předpokládána. Pokud něco není označeno jako vyloženě odlišného, je možné předpokládat, že je to stejné jako v aktuálním světě.⁵⁵

Vedle Umberta Eca se objevuje český teoretik Lubomír Doležel a výsledky svého výzkumu vydává v knize *Heterocosmica. Fikce a možné světy* (2003), v níž hovoří o teorii fikčních světů.⁵⁶ Pro potřeby diplomové práce využiji pojmové struktury teorie

⁴⁸ RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006, s. 14-15.

⁴⁹ Skok z antiky do 18. století je dán vlivem struktury kapitoly – má být pouze přehledová a zaměřit se na teorii důležitou pro potřeby této diplomové práce. Leibniz navazuje na antiku schopností zobrazení, později Kripke zase možnostmi a nutnostmi – popsáno výše. Zároveň se v opominutém mezidobí neobjevil nikdo s podstatným přínosem pro tuto oblast bádání.

⁵⁰ NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepte/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 800.

⁵¹ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. Česká literatura. 1997, č. 6, s. 570.

⁵² NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepte/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006, s. 801.

⁵³ RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. Česká literatura. 1997, č. 6, s. 570-572.

⁵⁴ ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010, s. 159.

⁵⁵ Termín „aktuální svět“ používá L. Doležel v díle *Heterocosmica*. Byť sám přiznává, že v českém překladu by se s tímto pojmem dala vést polemika, vyjadřuje jím aktuální možný svět vnímaný člověkem a zároveň místem, které poskytuje místo pro konání. Takto definovaného pojmu budu užívat i já.

⁵⁶ Rozdíl mezi „obdobím“ například antiky a teorií Lubomíra Doležela (a dalších „kolem“ něj) je v tom, že dříve byl fiktivní příběh literatury považován za lživý (lživá nápodoba skutečného světa), ale Lubomír Doležel pojímá literární svět za jeden z fikčních světů. Takže původní vztahování ke skutečnému světu je nahrazeno vztahováním příběhu pouze k sobě.

Lubomíra Doležela a v následující části budou vymezeny základní prvky.⁵⁷ Doležel hovoří o tom, že neúplnost světa je důsledkem lidské činnosti.⁵⁸ „Aby někdo vytvořil úplný fikční svět, musel by napsat nekonečný text.“⁵⁹ Při vytváření textu autor konstruuje texturu, v níž jsou zakotvena fikční fakta, pokud autor o určité oblasti nic nenapiše (tím pádem „vzniká“ nulová textura⁶⁰), objeví se mezera ve fikčním světě.⁶¹ Doležel k tomuto dodává, že osoby popírající neúplnost fikčního světa zacházejí s tímto světem jako se skutečným.⁶² Pokud se ale v textu objeví tzv. prázdná místa, lze předpokládat, že se je čtenář pokusí vyplnit. Doležel v díle *Heterocosmica* kritizuje Isera, který v mezerách vidí „stimuly či pobídky pro čtenářovu představivost.“⁶³ Pro Doležela je důležité rozpoznat texturu fikčního světa a určit jeho nasycení.

Vznik fikčního světa je nutně spojen s textotvornou činností. „Tvorba textu, jako všechny lidské činnosti, se odehrává v aktuálním světě, avšak vytváří fikční říše, jejichž vlastnosti, struktury a způsob existence jsou v podstatě nezávislé na vlastnostech, strukturách a způsobu existence aktuálního světa.“⁶⁴ Tato oblast teorie mě vede zpět k mizezi (tedy nápodobě) zohledněné v práci výše. Lubomír Doležel se k mizezi též vyjadřuje. V podkapitole o mizezi říká, že vládla myšlenka odvození fikčních entit, „jsou to napodobeniny nebo zobrazení entit skutečně existujících,“⁶⁵ což znamená, že fikční jednotlivina zobrazovala skutečnou jednotlivinu.⁶⁶ To může fungovat v případě, že fikční jednotlivina nese shodné jméno jako skutečná jednotlivina (například Napoleon Tolstého a skutečný Napoleon), ale už nebude tak dobře fungovat při nezřejmém kandidátu toho jména. V tom případě se mizeze uchyluje k pojetí fikční jednotliviny

⁵⁷ Mimo primární potřebu definovat pojmy, s nimiž budu pracovat v diplomové práci je nutno vymežit i v rámci literární teorii (v rámci níž se Márquezovým dílem zabývám), protože přenášení pojmů například z filozofie či logiky (o nichž byla též řeč) s sebou nese problémy ve formě vychýlení z pojmové soustavy.

⁵⁸ Nutno podotknout, že oproti názoru Umberta Eca, který říká, že fikční svět, ale i reálný svět je neúplný, Lubomír Doležel považuje reálný svět za úplný – tot' podstatný rozdíl mezi jejich definicemi.

⁵⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 171.

⁶⁰ Fikční svět je neúplný. V tomto bodu však ještě nastupuje otázka, do jaké míry je tato nedořečenost záměrná, nakolik přispívá k textovému záměru. Doležel tvrdí, že určitá informace obklopena nulovou texturou pobízí k interpretaci.

⁶¹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 171.

⁶² Tamtéž, s. 36.

⁶³ Tamtéž, s. 172.

⁶⁴ Tamtéž, s. 37.

⁶⁵ Tamtéž, s. 35.

⁶⁶ Tamtéž, s. 35.

jako skutečné obecniny, což se také jeví jako problematické.⁶⁷ Takže teorie fikčních světů v podání L. Doležela mimezi odmítá.⁶⁸

„Sémantika možných světů trvá na tom, že fikční svět je zkonstruován autorem a že úlohou čtenáře je tento svět rekonstruovat.“⁶⁹ Čtenář rekonstruuje svět podle indicií, které jsou mu textem předloženy. Při konstrukci fikčního světa podle Doležela autor užívá různých prvků z reálného světa, ať už se jedná o zakotvení události v historii nebo použití určitého rysu.⁷⁰ Většinou čtenář podvědomě vztahuje informace z textu k reálnému světu, v němž žije. V podstatě neexistuje dílo, které by bylo od skutečného světa zcela oprostěno. Z pohledu logiky je možné zkoumat povahu informací: existují věci, které jsou možné ve skutečném i fikčním světě, věci možné ve fikci, ale ne ve skutečném světě apod. Rekonstrukce se děje na základě prvků, které se nacházejí v textu, ovšem o některých věcech se vypovědět nic nedá, protože text po nich nenese žádné stopy (viz nulová textura).

2.2 Narativní modalita

Kniha *Heterocosmica. Fikce a možné světy* je v podstatě rozdělena na dvě části: extenze a intenze. Jedná se o utvoření fikčního světa a jeho struktury. Obsahem části intenze je například funkce nasycení, dále se ale v kapitole jedná o ověření. Extenze obsahuje narativní modalita a těm chci zde věnovat pozornost.

U fikčního světa v první řadě přichází výběr těch prvků, které se budou nacházet v konstruovaném světě, což je svět s jednou, nebo více osobami. Druhou operací se formuje struktura světa, přičemž hlavními formanty jsou modalita, ty „mají přímý vliv na konání: jsou to rudimentární a nevyhnutelná omezení, která musí osoby jednající ve světě přijmout.“⁷¹ V rámci vzniklého modálního systému Doležel hovoří o operátorech, které dělí na aletické, deontické, axiologické a epistemické. Každý z operátorů se dále dělí.⁷² Jako první uvedu aletická omezení, jež se člení na možné, nemožné a nutné – ty „stanoví základní podmínky fikčního světa, zejména jeho kauzalitu,

⁶⁷ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 22.

⁶⁸ Odmítnutí se netýká všech autorů, kteří se teorií zabývali, ale v této diplomové práci přebírám pojetí Lubomíra Doležela, která se pro mě stávají určujícími.

⁶⁹ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 35.

⁷⁰ Tamtéž, s. 34.

⁷¹ Tamtéž, s. 121.

⁷² Tamtéž, s. 122.

časové a prostorové parametry, jakož i akční schopnosti osob.⁷³ A-operátory stanovují fungování přirozeného, či nadpřirozeného světa. Přirozený svět je podoben světu aktuálnímu, osoby zde nabývají obdobných vlastností a schopností jako osoby světa aktuálního. „Fikční světy, které porušují zákony aktuálního světa, jsou fyzikálně nemožné, nadpřirozené světy.“⁷⁴ Osoba z nadpřirozeného fikčního světa je logickým protějškem osoby světa přirozeného.

Deontická omezení jsou opět trojího typu – dovolené, nedovolené, povinné. Tato omezení dávají světu určitý řád, stanovují normy. Doležel uvádí jako jeden z příkladů dílo *Osudy dobrého vojáka Švejka* (1921-1923) – svět je řízen povinnostmi a zákazy.⁷⁵ Axiologická omezení – hodnotné, nehodnotné, indiferentní – utváří síť hodnot daného světa. Vyznání hodnot však může být individuální a mezi jedinci se lišit. Obdobně na tom mohou být epistemická omezení: známý, neznámý, věřený, jež se též řídí jedincem v závislosti na jeho konání a vztahu k ostatním. Vytváří se zde řád, který zahrnuje smýšlení o náboženství, ideologii a kulturních mýtech.⁷⁶

⁷³ DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003, s. 122.

⁷⁴ Tamtéž, s. 123.

⁷⁵ Tamtéž, s. 127-130.

⁷⁶ Tamtéž, s. 127-130.

3 INTERPRETAČNÍ A ANALYTICKÁ ČÁST

Následující kapitola vznikla s úmyslem shromáždit výstupy rozborů vybraných děl. Rozbory jsou dvojí povahy: v první části zkoumám díla optikou magického realismu, popisují znaky směru na příkladech a nachází se zde interpretace děl. Kapitola s názvem *Macondo* je pak syntézou rozborů. Zároveň částečně předchází druhé části, protože se na základě znaků díla snaží odpovědět na otázku po počtu světů. Druhá část rozboru je na tuto otázku výhradně zaměřena a odpovídá na ni prostřednictvím aplikace modálních omezení – zkoumá tedy dílo optikou teorie fikčních světů.

3.1 Sto roků samoty

Dílo *Sto roků samoty* bylo vydáno v roce 1967 a od svého vzniku je udáváno jako reprezentativní dílo magického realismu. V této kapitole budu dílo analyzovat a pokusím se najít klíčové prvky, které jej vystihují a na základě nichž je považováno za emblematické.⁷⁷

3.1.1 Čas a samota

Gabriel García Márquez *Sto roky samoty* uvedl dílo bohaté množstvím svých významů a dějových rovin. První dva body rozboru vycházejí z názvu a jejich obsahem je plynutí času a téma samoty. Sto roků zhruba udává časový rozptyl, v němž se odehrává bytí postav v díle. Stoleté časové období není v knize vymezeno konkrétními roky, na základě čehož nelze přesně určit, v jakém době se příběh uskutečňuje, nicméně pokud by čtenář přirovnal politické události v díle k reálným historickým aktům, je možno děj ukotvit mezi druhou polovinu 19. století a první polovinu století dvacátého.⁷⁸ Nemožnost naprosto přesného určení časového období přispívá ke zrušení času – události se mohly odehrávat na počátku věků, ale i v nedávné době. Z textu je patrné, že opakováním událostí dochází v podstatě k časové smyčce, v níž se jednotlivé akty opakují. K tomuto zrušení přispívá také opakování jmen a situací. Příkladem toho

⁷⁷ V kapitole o teorii magického realismu byly vyloženy prvky tohoto směru, tato kapitola některé z již uvedených znaků zopakuje v kontextu díla – kapitola o díle je praktickým pokračováním kapitoly o teorii.

⁷⁸ Na tomto místě vyvstává otázka, zda je relevantní ptát se po přesném časovém zakotvení. V tomto ohledu nepovažují odhad přesného časové vymezení za podstatný, nicméně srovnání politických událostí v díle s historicky doloženými událostmi by mohlo být nápomocno při identifikaci reálných bodů, ze kterých Márquez vycházel, a doložit reálnou složku, jež sloužila jako inspirace pro vznik fikce. Tento bod bude ještě dále analyzován.

je opakování jmen po několika generacích – jména José Arcadio, Aureliano a Remedios.⁷⁹ Opakující se situací je například příznak incestu, který po generace provází mnohé páry. Už v myšlenkách Úrsuly Iguaránové (v tomto díle první generace Buendíů) se objevuje předávané povídání o zdeformování těla dětí incestu – „[o]bávali se, že ony zdravé ratolesti obou rodičů, po staletí se křížících navzájem, potká potupný osud a přivedou na svět ještěrky.“⁸⁰ Zároveň to značí, že celé dílo v podstatě opakuje již jednou vyprávěné.

Práce s časem se jeví jako jedna z nejdůležitějších složek díla. I když je text zdánlivě složen z mnoha událostí, prvek opakování je zredukuje na velmi malé množství. Podobně je tomu i u historek, které postavy vypráví. Základ vyprávěné historky je velmi bohatý, ale je omezen na několik základních informací, a celý děj tak vydá pouze na pár řádek textu – to se týká například José Arcadia, jenž několikrát absolvoval cestu kolem světa – „[m]ěl za sebou pětadesát cest kolem světa na lodi, jejíž posádku tvořili námořníci bez vlasti.“⁸¹ Tato věta zároveň udává i další specifikum práce s časem – čas se zde neúměrně protahuje, nebo naopak masivně smršťuje, takže výsledný akt může být delší než zhruba udávaný stoletý horizont, ale zároveň mnohonásobně kratší – José Arcadio by s největší pravděpodobností nebyl schopen absolvovat uvedené množství cest, respektive alespoň ne v uvedeném časovém období. Dále například postava Pilar Ternerové, která se dožila stopětačtyřicátého roku života.⁸² „[U]važme jen, že García Márquez líčí historii šesti generací rodu Buendíů zahrnující časový úsek „sta let“ na pouhých 365 stranách textu.“⁸³

García Márquez pracuje s časem také prostřednictvím anticipace. Předjímá událost, k níž se po určité době vrací, nicméně čtenář už je s událostí obeznámen. Užívá to především pokud sděluje něčí úmrtí – oznámí smrt postavy ještě před tím, než k ní dojde.⁸⁴ „Anticipací smrti postav ruší vypravěč napětí, zato však probouzí čtenářovu zvědavost, proč musí být hrdina popraven.“⁸⁵ Vnáší tím také do textu dynamiku, čtenář je z posloupnosti událostí vyrušen, vzbuzuje to jeho pozornost, text

⁷⁹ Zároveň se s opakováním jmen stírá identita jednotlivce. Bude dále rozebráno.

⁸⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 21.

⁸¹ Tamtéž, s. 75.

⁸² Tamtéž, s. 302.

⁸³ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 132.

⁸⁴ Nejznámějším příkladem je okamžik v Márquezově knize *Kronika ohlášené smrti*. Již název vypovídá o obsahu – je zde ohlášena smrt a teprve postupně se čtenář dozvídá, proč musel hlavní hrdina zemřít. Santiago Nasar zemře postup objevení důvodu úmrtí postupně buduje napětí.

⁸⁵ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 132.

to ozvláštňuje. Tato dynamika podle Evy Lukavské také vyvolává kyvadlový pohyb mezi minulostí a budoucností, zároveň též mezi mužským a ženským viděním času.⁸⁶ „Čas mužský je čas zaměřený do budoucnosti, čas odcizený, čas neprožitý. Čas ženský je zakotvený v přítomnosti, je to čas žitý, čas nezcizený.“⁸⁷ Dále toho García Márquez využívá při práci s postavami v rámci posloupnosti textu dosud nenarozenými. Dochází tím i ke zmatení čtenáře vlivem jmen postav – obvykle se aktéři jmenují stejně.

I když postavy díla často spojuje (vyjma rodinného pouta) jméno nebo událost, jsou na své bytí samy. Jedním z příkladů je Úrsula, která se rozhodla, že odmítá zestárnout⁸⁸ a na problémy spojené se stárnutím těla a mysli zůstala sama.⁸⁹ „Zpočátku si myslela, že je to jenom přechodná slabost, pila potají dýňový sirup a kapala si do očí včelí med, brzo však shledala, že se neodvolatelně propadá do tmy tak hluboké, [...].“⁹⁰ Vyjma jednotlivců jsou to i páry – například Aureliano Segundo, který měl mimo manželku Fernandu i milenkou Petru Cotesovou, s níž žil mimo rodný dům. Se samotou se potýkali i skupiny – rodina Buendíů hledající nové místo k životu. To nacházejí na místě odtrženém od civilizace. „Po téměř dvouletém putování spatřili jednoho rána jako první smrtelníci svahy hor.“⁹¹ Oblast, kde posléze založili vesnici se nacházela na takovém místě, že ji museli sami dva roky⁹² hledat a zároveň ani nikdo z okolí nevěděl o vzniku vesnice. Samotu prolomil až plukovník Aurelio Buendía, po jehož návratu do vesnice postupně pronikali i cizinci.

Určitá míra samoty se týká i celého rodu rodiny Buendíů a souvisí mimo jiné s výše zmiňovaným příznakem incestu. I když Buendíové žijí v Macondu obklopeni dalšími rodinami, svou lásku neobracejí ven k jiným lidem, ale dovnitř k rodinným příslušníkům, mezi nimiž si hledají partnera.

3.1.2 Rámcová struktura

V předchozí kapitole jsem jako jeden v ukazatelů práce s časem v díle uvedla opakování jmen anebo také situací – příkladem čehož může být příznak incestu, který

⁸⁶ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 138.

⁸⁷ Tamtéž, s. 138.

⁸⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 191.

⁸⁹ S motivem samoty (dále ve spojení se stárnutím) jde pospolu motiv smrti. Zajímavé tady u smrti ale je, že smrt zde v pravé podstatě není pojímána jako něco negativního, ale spíše jako běžné vyvrcholení cyklu života. Dále tady smrt neznačí definitivní konec, postavy se objevují i po smrti.

⁹⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 192.

⁹¹ Tamtéž, s. 24.

⁹² Objevuje se zde biblický motiv, který bude rozebrán v další kapitole.

pravidelně doprovází mnoho párů generací rodu Buendía. Tento problém uvede Úrsula Iguaránová, první generace sledované linie rodu Buendía, a dále vyvstává prakticky se vznikem každého dalšího páru. Úrsula Iguaránová a José Arcadio Buendía vlivem posměchu a myšlenek s tím spojených opouští rodnou ves a vydávají se na cestu, která má být ukončena nalezením nového domova. S nástupem na cestu se začíná i jakési biblické putování, na jehož počátku stojí hřích a (jak se čtenář později dozví) vrcholí apokalypsou. Po dosažení nového domova, kam nenalézá cestu nikdo jiný než skupina cikánů, se vynořuje text od cikána jménem Melquíades mapující veškeré kroky rodiny Buendía. Tyto tři prvky – incest, biblický motiv a text Melquíadesa vytváří rámcovou strukturu díla *Sto roků samoty*.

V *Bibli* i ve *Sto rocích samoty* je na počátku hřích. I když se Úrsula snažila tomuto hříchu zamezit – „[...] José Arcadio Buendía vešel do ložnice ve chvíli, kdy si jeho žena navlékala kalhoty cudnosti.“⁹³ – nadešel den, kdy došlo s jeho uskutečnění. Poté začala jejich pout', kterou ukončil až vznik místa, jež pojmenovali Macondo. Cikán Melquíades sepsal na pergamen osud rodu Buendía. Zpočátku text nikdo nedokázal přečíst a postupně upadl v zapomnění. I když se jednání členů rodu zdá nahodilé, je po celou dobu vedeno⁹⁴ slovy uvedenými na pergamentu. Text nachází až jeden z posledních členů rodu – Aureliano. „Našel je nedotčené, uprostřed předvěkých rostlin, [...]. Byl to příběh jejich rodiny, sto let předtím sepsaný Melquíadesem až do nejvšednějších podrobností.“⁹⁵ Teprve on dokáže text přečíst a zároveň s tím přichází i poznání o konci jeho života, stejně jako o konci celého Maconda.

Macondo se už proměnilo v hrůzný vír prachu a sutin, zmítaný hněvem biblické smrti, když Aureliano přeskočil jedenáct stránek, aby nemařil čas událostmi, které až příliš dobře znal, a začal luštit okamžik, který právě prožíval, luštil ho současně s tím, jak ho žil, luštil poslední stránku pergamentu a věštil sám sobě, jako by v zrcadle slov spatřoval svou vlastní podobu.⁹⁶

⁹³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 22.

⁹⁴ Už samotná konstrukce větné výpovědi značí jistou předurčenost. Příklad ze str. 15 knihy – „Jejich sňatek byl nasnadě od chvíle, kdy se narodili, [...]“

⁹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 317.

⁹⁶ Tamtéž, s. 318.

Knih *Sto roků samoty* tedy zobrazuje genezi, rozvoj a posléze apokalyptický zánik. Vyjma toho lze spatřit i další podobnost s Bibli, například dvouleté putování před dosažením Maconda. Případně vize o Macondu, kterou měl José Arcadio Buendía:

Josému Arcadiu Buendíovi se té noci zdálo, že na onom místě stojí hlučné město a jeho domy mají stěny ze zrcadel. Zeptal se, co je to za město a v odpověď se mu dostalo jméno, které ještě nikdy neslyšel a které nemělo žádný význam, které však ve snu mělo jakousi nadpřirozenou ozvěnu: Macondo.⁹⁷

3.1.3 Rod Latinské Ameriky

Knih *Sto roků samoty* se zaměřuje na bytí několika generací rodiny Buediů. Zobrazuje jejich vztahy, rodinné zvyklosti i návaznost na politické události (plukovník Aureliano Buendía). Přestože je obsah takto úzce profilován, pravděpodobně by se tato část dala vztáhnout na celek Latinské Ameriky.⁹⁸

Macondo je prostor napůl obklopený mořem, napůl pevninou. Prostor, kde se setkává „domorodá“ kultura s novými vynálezy. Ty do Maconda přináší skupina cikánů, která město pravidelně navštěvuje. Jeden z prvních „vynálezů“, který fascinoval José Arcadia Buendíu byl led. „*José Arcadio Buendía zaplatil, položil ruku na ledový balvan a několik minut ji tam podržel; srdce mu překypovalo strachem i radostí, jak se dotýkal onoho záhadného předmětu.*“⁹⁹ Paradoxně rodinu fascinují věci, které jsou po světě obvyklé, ale neobvyklé věci jim připadají jako běžná součást života. Příkladem může být označení křížem sedmnácti synů plukovníka Aureliana Buendíi: „*Po návratu z kostela si nejmladší chtěl čelo umýt, zjistil však, že skvrna je nesmazatelná a skvrny jeho bratří také. Zkoušeli to vodou a mýdlem, potom hadrem a hlínou a nakonec pemzou a louhem, nepodařilo se jim však ony kříže odstranit.*“¹⁰⁰ Vysvětlení příkládám původu v domorodých tradicích země, oproti vynálezům, které se sem dostávaly zvenčí.

Politické události jsou dalším prvkem, který lze z části vztáhnout na celek země. Banánová společnost proniknuvší do Maconda se taktéž prolínala celkem Latinské Ameriky, stejně jako bitvy, jichž se účastnil plukovník Aureliano Buendía.

⁹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Nakladatelství Hynek, 1997, s. 17.

⁹⁸ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 276.

⁹⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 19-20.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 171.

3.1.4 Postavy

V díle je vyložena historie sedmi¹⁰¹ generací rodiny Buendiů. Postavy jsou si však velmi blízké, především propojením skrze neustále se opakující jména. To může vést k domněnce, že se nejedná o několik generací, ale pouze o několik osob. Tuto interpretaci naznačuje i sdělení v pergamenech sepsaných cikánem Melquíadem: „[...] *Melquíades neuspořádal události podle obvyklého lidského času, nýbrž zhustil celé století všedních událostí, takže všechny probíhaly souběžně a v jediném okamžiku.*“¹⁰²

Neustále opakovaná jména se zde stávají souborem předávaného charakteru, o čemž hovoří i Úrsula Iguaránová.

*Zato Úrsula nedokázala zakrýt nejasný neklid. Vytrvalé opakování týchž jmen v dlouhé historii jejich rodu jí umožňovalo dojít k závěrům, které jí připadaly nepochybné. Aureliánové byli samotáři, ale bystrého ducha; José Arcadiové byli vznětliví a podnikaví, byli však poznamenáni tragickým znamením.*¹⁰³

Toto předávání znemožňuje snadnou orientaci v postavách a mnohokrát dochází ke zmatení čtenáře. Opakování souboru charakteru také stírá jedinečnou identitu postavy. Gerald Martin tuto stísněnou dezorientaci vztahů vysvětluje tak, že „[j]e to součást nevyšlovené výzvy čtenáři, bezpochyby to však také zachycuje zmatky a tísnivé pocity, které autor zažíval, když se jako dítě pokoušel vyznat ve spleť historického předivu rodinné tradice.“¹⁰⁴

Dalším specifickým znakem postav se zdá být hledání partnera v rodinných řadách. Pojí se s tím příznak incestu neustále doprovázejícím jednotlivé páry. Vzhledem k tomu, že neustálé vztahy v rodině produkují osoby, které jsou si charakterově i fyzicky velmi podobné, nabízí se interpretace v podobě sebelásky – postavy si nacházejí partnera v osobě, která je jim svou podobou zrcadlem.¹⁰⁵

Zrcadlení se projevuje i u postav, příkladem jsou bratři-dvojčata José Arcadio Segundo a Aureliano Segundo. Jejich podoba se projevovala nejvíce v dětství a ve stáří, celý život jsou si ale zrcadlem – „[o]ba mrtvé uložili do stejných rakví a přitom zjistili,

¹⁰¹ Literatura zabývající se *Sto roky samoty* hovoří o šesti generacích rodiny, nicméně sedmá generace se v knize objevuje také – je to Aureliano, syn Aureliana a Amaranty Úrsuly. Jeho život je ale velmi krátký, protože se krátce po narození stane obětí mravenců.

¹⁰² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 317.

¹⁰³ Tamtéž, s. 144.

¹⁰⁴ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 18.

¹⁰⁵ Hovoří se o tom, že se Narcis zamiloval do svého odrazu ve vodní hladině.

že ve smrti jsou zase k nepoznání jeden od druhého, jako bývali v chlapeckých letech.“¹⁰⁶ Eva Lukavská hovoří o tom, že synchronizace postav a jejich posmrtná záměna z nich činí dvojpostavu, která je zároveň „[...] převráceným zrcadlovým odrazem jiných dvou postav (*José Arcadia a plukovníka Aureliana*).“¹⁰⁷

Jedním z významných motivů knihy je samota, jež by mohla evokovat pocit prázdného prostoru, ovšem ve *Sto rocích samoty* je prostor spíše přeplněný. Netvoří ho totiž pouze živé bytosti, ale i duchové a dům rodu Buendíů je místem jejich střetávání. Na pomezí života duchovního a pozemského se nachází Melquíades, jenž zemře, ale opětovně ožije – „[...] nepodléhá běžným lidským a přírodním zákonům.“¹⁰⁸ Zároveň je tento nadpřirozený jev brán jako součást každodenního přirozeného života.¹⁰⁹

3.1.5 Zobrazení světa

Gabriel García Márquez o sobě tvrdí, že je vypravěčem, a kniha *Sto roků samoty* je toho dobrým příkladem. Reálné a magické jevy stojí vedle sebe, prolínají se a není mezi nimi žádný předěl v podobě přechodu od jedné věci ke druhé. Příkladem může být situace, v níž se zabije muž posedlý Remedios a z jeho hlavy vytéká místo krve ambrový olej:

Zteřelé tašky se s ponurým rachotem probořily a muž sotva ještě stačil vyrazit zděšený výkřik, rozrazil si lebku o betonovou podlahu a v tu chvíli byl mrtev. Hluk zaslechli návštěvníci v jídelně a přispěchali sem; když pak nebožtíka odnášeli, ucítili z jeho kůže omamný prach Krásné Remedios. Natolik už prostoupil celé tělo, že z prasklin vlebce neprýštila krev, ale ambrový olej nasáklý onou tajuplnou vůní, a oni pochopili, že pach Krásné Remedios sužuj může až za hrob, dokud se neobráti v prach.¹¹⁰

Natolik neobvyklý jev, jakým je prýštění oleje místo krve, se stává součástí situace bez jakéhokoliv podivu.

¹⁰⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 271-272.

¹⁰⁷ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálné“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 134-135.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 151.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 148.

¹¹⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 183.

Mnohokrát dochází k výměně událostí reálných a nadpřirozených, zastávají tak opačné pozice. Příkladem je zde nespavá nemoc, která se objevila v Macondu a zdraví lidé museli nosit zvoneček, aby na svůj průchod vesnicí upozornili.¹¹¹

V předchozí kapitole jsem uvedla jako příklad práce s časem cesty kolem světa, které absolvoval José Arcadio. Eva Lukavská na této situaci představuje užití nadsázky, jež změní pravděpodobnou věc v něco nepravděpodobného: „[...] *objet svět kolem dokola je samo o sobě pravděpodobné, učinit tak pětadesátkrát, jak to udělal José Arcadio, vzbuzuje pochybnosti.*“¹¹² Nebo například sdělení Úrsuly: „*Úrsula musela vynaložit značné úsilí, aby splnila svůj slib, že umře, až přestane pršet.*“¹¹³ a její snaha ovlivnit věc, která se obvykle děje samovolně.

3.1.6 Otázka po fikčnosti

Tato podkapitola je odkazem na kapitolu o teorii fikčních světů obsaženou v interpretační a analytické části. V předchozí kapitole o fikci jsem uvedla, že při konstrukci fikčního světa podle Doležela autor může jako vzor používat různé prvky z reálného světa a úkolem čtenáře je rekonstruovat svět dle prvků, které jsou v textu zasazeny. Ve *Sto rocích samoty* se nachází několik situací, jejichž vznik inspirovaly příhody, které Márquez zažil. Řadí se sem například postava Nigromanty, předlohou jí byla stejnojmenná žena, s níž měl Márquez poměr.¹¹⁴ Pro spletitou cestu José Arcadia za milenkou mu byla předlohou jeho zkušenost: „*Márquez navázal poměr se starší ženou, manželkou jednoho lékaře, a když ten nebyl doma, v noci ji navštěvoval v ložnici na konci bludiště místností a chodeb v jednom z místních starých koloniálních domů.*“¹¹⁵ Gerald Martin, jenž zpracoval Márquezovu biografii tvrdí, že každou příhodu v románu lze propojit s Márquezovým životem.¹¹⁶ V podstatě neexistuje dílo, které by bylo od skutečného světa zcela oproštěno, ale v případě díla Garcíi Márqueze se zdá, jako by inspirace skutečným světem převyšovala všechny ostatní složky.

Čtenář rekonstruuje děj na základě prvků, které se nacházejí v textu, ovšem o některých oblastech se nic vypovědět nedá, protože text po nich nenese žádné stopy,

¹¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 29-30.

¹¹² LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 149.

¹¹³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005, s. 255.

¹¹⁴ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 89.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 91-92.

¹¹⁶ Tamtéž, s. 163.

popřípadě je jich málo na uspokojení potřeby po celistvosti sdělení. S tím se obracím k prvku prázdných míst.¹¹⁷ Přestože je text složen z velkého množství příběhů, běžných i nadpřirozených situací, leckdy v něm schází základní informace. Příkladem je popis postav.¹¹⁸ Postavy jsou konstruovány především na základě vlastností a příklady skutků, spíše než popisem vnějších rysů – vzhledu. Pokud se v díle vyskytuje výraz odrážející vzhled – jako například u Krásné Remedios – označení „krásná“ neudává specifikum krásy pro Remedios, ale spíše určitý status.¹¹⁹

3.2 Plukovníkovi nemá kdo psát

Základní dějová linie díla *Plukovníkovi nemá kdo psát* je postavena na čekání na dopis, který však nepřichází. Místo dopisu tak plukovník se ženou upínají všechnu svou naději ke kohoutovi, od něhož si slibují výhru v kohoutích zápasech a s tím související výhru, která by jim vynesla peníze na pokrytí obživy – ztráta prostředků je totiž vede k uvržení do samoty a nástupu rozpadu. Jedním z nejsilnějších motivů v díle je samota a smrt.¹²⁰ Již na první straně knihy stojí: „*Zatímco seděl u kachlových kamen, oddávaje se důvěřivému vyčkávání, až odvar vzkypí, pocítil, že mu ve střevech vyrážejí jedovaté kosatce a houby.*“¹²¹ Plukovníkova střevní flóra rozkvétá o to více, čím je mu blíže beznaděj a konec. Zároveň ohlašuje roční období – podzim (konkrétně říjen) – plukovník skrze střevní neduhy reflektuje plynutí času: „*[...] plukovník ten osudný měsíc znovu ucítil ve střevech.*“¹²²

Po marném čekání na dopis se jejich jedinou nadějí stává výhra v kohoutích zápasech, která by jim mohla zajistit obživu. Plukovník výhře v zápasech důvěřuje natolik, že potřeby kohouta upřednostňuje nad potřeby své a své ženy.

Vyčerpán, rozlámán bděním, nestačil se starat zároveň o potřeby jejich a kohoutovy. V druhé polovině listopadu si už myslel, že kohout po dvou dnech bez kukuřice pojde. Tehdy si vzpomněl na hrstku fazolí, kterou v červenci

¹¹⁷ Viz kapitolu o fikci.

¹¹⁸ Zde opominu splývání charakterů apod. – tyto jevy již byly analyzovány v předchozí kapitole.

¹¹⁹ Tato situace mi evokuje popis postavy Švejka – ten je tvořen především svou mluvou a nikoli fyzickými rysy. Jeho osobu fakticky nelze zkonstruovat po fyzické stránce z uvedených údajů v knize. Mnohdy je tam připodobňován k Haškovi, respektive ilustrátor tak Švejka zpodobnil.

¹²⁰ V Márquezově díle se objevují existenciální témata. Jedním z děl, která by mohla jít příkladem je dílo *Zpověď trosečníka*. Muž tráví dny ve člunu unášen mořem, potácí se mezi životem a smrtí a jeho život je i silným balancováním myšlenkovým. Opět název nese nosné téma díla – *Zpověď trosečníka* – zpověď komu, jeho existence je ve vyhrocenou situaci osamocená.

¹²¹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 5.

¹²² Tamtéž, s. 6.

*zavěsil nad kamna. Rozloupal lusky a suché fazole nasypal kohoutovi do plechovky.*¹²³

Obrací se zde poměr hodnot, pracuje se i s časem – doufá v budoucí změnu a přínos lepšího. Zároveň už předem ví, že i kdyby výhry dosáhl, bude to jen pomíjivá záležitost, která uspokojí více ostatní než je samé. „*Je to stále stejná historie, začala po chvíli. My trpíme hladem, aby se druzí najedli. Už čtyřicet let stále stejná historie.*“¹²⁴

V tomto duchu se také snaží vyměnit právníka, který by mu byl schopen dojednat výsady, na něž si činí nárok. K výměně se odhodlává dlouhou dobu, ale když k ní přistoupí, místo změny se mu odhalí pouze práce byrokracie:

*„Doklady tohoto druhu nemohou přece projít bez povšimnutí rukama žádného úředníka,“ řekl plukovník. „Ale za posledních patnáct let se úředníci už mnohokrát vyměnili, připomenul advokát. „Uvědomte si, že od té doby se už vystřídalo sedm prezidentů a že každý prezident vyměnil svůj kabinet přinejmenším desetkrát a že každý ministr vyměnil své úředníky aspoň stokrát.“*¹²⁵

Dílo *Plukovníkovi nemá kdo psát* se stává dokladem působení politiky a režimu.¹²⁶

Výše uvedené motivy – tedy čekání a působení byrokracie, lze sloučit do motivu dalšího a tím je časová osa života plukovníka. Ten v minulosti prošel boji pod vedením plukovníka Aureliana Buendíi, ale od té doby uplynulo mnoho let, s nimiž ho však svazuje čekání na připsání důchodu. Byť jsou léta bojů plukovníkovou minulostí, on je stále označován jako plukovník, i když v jeho současném životě toto označení v podstatě nemá žádný význam, pro něj konkrétně ani žádný přínos. Zároveň se nedá říci, že by období spojené s plukovníkem Buendíou zcela opustil, protože se k němu vrací v myšlenkách i snech¹²⁷ – „*S kým to mluvíš, zeptala se ho žena. „S Angličanem přestrojeným za tygra, který se objevil ve stanu plukovníka Aureliana Buendíi, odpověděl plukovník.*“¹²⁸ Plukovník Buendía je jen část ovlivňující plukovníka, je to především

¹²³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 44.

¹²⁴ Tamtéž, s. 90.

¹²⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 39.

¹²⁶ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 174.

¹²⁷ Sny mohou tvořit další svět.

¹²⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 50.

Macondo,¹²⁹ na které myslí, s nímž má spojené události: „*Jako pokladník revoluce v obvodu Maconda vykonal velice obtížnou šestidenní cestu s fondy občanské války ve dvou kufrech přivázaných na hřbetě muly.*“¹³⁰

Podobně jako tomu bylo ve *Sto rocích samoty*, i tady motiv domu zastává důležité místo. Ohraničuje život plukovníka a jeho ženy, chrání je a zároveň také před ostatními skrývá skutečnou podstatu jejich bytí. Dům tvoří bariéru mezi jejich životem a životy ostatních, které se zdají být jiné, bohatší – jak je plukovník vidí z okna. „*Z tohohle okna vypadá déšť jinak,*“ řekl. „*Jako by pršelo v jiném městečku.*“¹³¹

V tomto díle jsou postavy popisovány především v rámci dialogu, popis fyzické konstituce ustupuje do pozadí. Zároveň dialogy zde vedené jsou vyvedeny k dokonalosti:

„Deštník má něco společného se smrtí,“ řekla. [...] „Všichni říkají, že smrt je žena,“ pokračovala. Byla tlustá, větší než její manžel a na horním rtu měla chlupatou bradavici. Její způsob řeči se podobal bzukotu elektrického ventilátoru. [...] „Já myslím, že je to zvíře s kopyty,“ dodala. „To je možné,“ připustil plukovník. „Někdy se stávají velice podivné věci.“¹³²

Postavy jsou popisovány i skrze jméno, které nosí. Hlavní postava je stále označována jako plukovník, jeho manželka obvykle jako žena a třetím důležitým aktérem se stává kohout.¹³³

Ve *Sto rocích samoty* je jednou z hlavních postav plukovník Aureliano Buendía, jenž figuruje i v této knize. Zatímco tam sehrával jednu z hlavních rolí, zde je viděn z opačného pohledu. Zároveň zde vyvstává zajímavé srovnání hodnot – v ukázce má plukovník Buendía stejnou hodnotu jako kohout: „*Dnes odpoledne jsem musela vyhnat děti klackem,*“ řekla. „*Přinesly sem starou slepici a chtěly ji zkrřížit s kohoutem.*“ „*To není*

¹²⁹ Je vidět i změna nastavení města. *Sto roků samoty* představilo Macondo po jeho vzniku jakožto uzavřené městečko, do něhož našli cestu pouze cikáni (ti však byli kompatibilní s chodem městečka, takže jeho řád nijak nenarušovali). Až ve druhé části díla (prakticky k jeho konci) se městečko začíná otevírat lidem a nepropustná hradba samoty je postupně prolomena, město se vlivem příchodu banánové společnosti (a dalších) mění. Plukovník se zde k městečku v myšlenkách vrací a je tady vnímáno už jako prostor otevřený.

¹³⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 38.

¹³¹ Tamtéž, s. 53.

¹³² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 55-56.

¹³³ Tato pojmenování částečně připomínají dílo *Starec a moře*. Jednoduché (holé) pojmenování, přesné vymezení rolí, samotné jméno se nestává důležitým.

poprvé,' řekl plukovník. ‚Totéž dělali ve všech obcích s plukovníkem Aurelianem Buendíou. Přiváděly mu holčičky, aby se s ním křížily.‘¹³⁴

Hodnotu má pro plukovníka a jeho ženu i pověst, na níž si zakládají natolik, že lidé v městečku netuší, že zatímco plukovník krmí kohouta, sám je o hladu. Žena plukovníka donutí prodat hodiny, ovšem vzbudí to v něm protest – ‚„To je jako nést Boží tělo,' protestoval. ‚Jestli mě s tím krámem někdo uvidí na ulici, bude se o mně zpívat v písničce Rafaela Escalony.‘“¹³⁵ Tato situace je podobná aktuálnímu světu a taktéž je zde patrný pohyb mezi mužským a ženským viděním času a dění, které jsem zmínila již v předchozí kapitola na základě teorie Evy Lukavské – ‚„Muži nic nevědí o starostech s domácností. Několikrát jsem dala vařit kameny, aby sousedé nevěděli, že už mnoho dní nemáme co dát do hrnce.‘“¹³⁶

Její slova přerušil blesk. Úder hromu se roztrávil v ulici, vnikl do ložnice a zarachotil pod postelí, jako když se sype kamení. Žena skočila k moskytiéře pro růženec. Plukovník se usmíval. ‚To máš za to, že nedržíš jazyk za zuby,' řekl. ‚Vždycky ti říkám, že Bůh a já jsme v jedné straně.‘¹³⁷

V díle se projevuje plynulý přechod od běžných (reálných) situací do opozice magična. Postavy to reflektují jako něco běžného, součást života.

‚Minulý týden se mi objevila u hlav postele žena,' řekla. ‚Odvážila jsem se zeptat, kdo je, a ona mi odpověděla: ‚Jsem žena, která před dvanácti roky zemřela v tomhle pokoji.‘ ‚Ten dům byl ale postaven před necelými dvěma roky,' podivil se plukovník. ‚Ano,' řekla žena. ‚To znamená, že i mrtví se mýlí.‘¹³⁸

3.2.1 Shrnutí

V krátké próze¹³⁹ *Plukovníkovi nemá kdo psát* se nejviditelněji projevuje pocit marného čekání, doufání ve změnu, která však nepřichází. Plukovník čeká na dopis, čeká

¹³⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 59.

¹³⁵ Tamtéž, s. 47.

¹³⁶ Tamtéž, s. 62.

¹³⁷ Tamtéž, s. 63.

¹³⁸ Tamtéž, s. 66.

¹³⁹ Byť se próza rozvíjí na necelém stu stran, dovoluji si ji hodnotit jako kvalitně rozpracovanou. Projevuje se v několika liniích – viz body rozboru výše.

na připsání odměn a zaslouženého důchodu, ale obrat k lepšímu nenastává. Motiv čekání ještě více podporuje beznaděj politiky, čímž se zároveň umocňuje politika beznaděje. Silnými motivy se stávají samota a blízkost smrti.

Plukovník propojuje svůj fyzický cyklus s počasím: „*Nemusel ani otevřít okno, aby poznal, že je prosinec. Řekly mu to jeho vlastní kosti.*“¹⁴⁰ a počasí jako by podporovalo vývoj událostí. Sice dochází k chátrání tělesné schránky plukovníka i jeho ženy vlivem strádání, ale jejich mysl zůstává stále stejně vytrvalá.

Jako ve *Sto rocích samoty* i zde se situace opakují. Čeká se na jeden okamžik, ale když už by k němu události mohly dospět a chvíle se završit, vyvrcholení nepřichází a čeká se tak na další okamžik v opakovaném cyklu čekání.¹⁴¹

3.3 Zlá hodina

Tématem *Zlé hodiny*¹⁴² je šíření hanopisů v městečku. Nikdo neví, kdo hanopisy šíří, dotýkají se všech a přesto nikoho. V díle *Plukovníkovi nemá kdo psát* se García Márquez projevil jako mistr dialogu a v tomto díle pokračuje na stejné úrovni. Gerald Martin o něm tvrdí, že se vypracoval „[...] ke zvláštnímu způsobu, jak nahlížet na skutečnost a vykládat ji, a zvláštnímu způsobu, jak to technicky vyjadřovat a sdělovat.“¹⁴³ Márquezovy dialogy široce přesahují svůj obsah: „*Hanopisy přece nejsou lidé, pronesla rázně. Ale stojí v nich, co si lidé povídají, řekla Roberto Asís, i když to člověk třeba neví.*“¹⁴⁴ Zároveň se dialogy stávají hlavním prostředkem popisu osob.

Již na prvních stranách se objevuje první ze znaků textu – rys opakování, určité pravidelnosti. „*Vžitý mechanismus městečka fungoval spolehlivě: nejdříve pět úderů hodin, ohlašujících pátou, pak první zvonění na mši a po něm Pastorův klarinet na dvoře jeho domu, jenž svými zřetelnými a čirými tóny čistil ovzduší, páchnoucí holubím trusem.*“¹⁴⁵ Tato fixace událostí do určitých momentů způsobuje i rušení času.¹⁴⁶

¹⁴⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 79.

¹⁴¹ V tomto případě čekání vypadá jako v díle *Čekání na Godota*. Čeká se na chvíli, která nepřichází a kouzlo knihy spočívá i v její neukončenosti – bude se čekat dál, nebo se osud někdy naplní?

¹⁴² Kapitulu rozboru díla *Sto roků samoty* jsem strukturovala do dílčích podkapitol, abych zpřehlednila obsah kapitoly, protože analyzované dílo (jakožto i emblematické dílo magického realismu) má mnoho prvků k rozboru. *Plukovníkovi nemá kdo psát* a *Zlá hodina* (později i rozbor povídek) již takto strukturované nebudou, protože se jedná o díla menšího rozsahu, prvků je tomu zde úměrně a budu odkazovat na klíčové dílo rozboru – tedy na *Sto roků samoty*, kde jsou motivy představeny širěji.

¹⁴³ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 174.

¹⁴⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 31.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 7.

¹⁴⁶ Rys, který se opakuje – byl nalezen i v předchozích dílech.

Dále se projevuje generalizace – „*Všechny v městečku bolí hlava,*’ řekl soudce Arcadio.“¹⁴⁷ Generalizace lze užít například v popisu věcí atd., avšak při užití u osob vyvolává až jakýsi fantaskní nádech – dozajista není možné, aby všechny osoby bolela hlava ve stejný moment. Zároveň to navozuje podobný efekt jako v případě opakování jmen osob ve *Sto rocích samoty* – prostor je sice zaplněn skupinou, nicméně generalizace vede k domněnce, že se jedná pouze o pár jedinců – „*Všichni Asísové jsou žárliví,*’ řekla, *to odjakživa bylo největší neštěstí tohoto domu.*“¹⁴⁸

Pracuje se zde s možnostmi, pravděpodobnostmi a nadsázkou. Hanopisy, které jsou po městečku vylepovány sice prakticky nikdo neviděl, ale přesto všechny v maximální míře děsí. Obsahují informace, které vlastně všichni vědí, nicméně i tak je neradi vidí takto vypsané. Největší tajemství jsou zde veřejná – „*Co v něm bylo?*’ *Hlouposti,*’ řekl muž. *Že letos jezdila pryč, ne aby si dala zaplombovat zuby, jak tvrdí ona, ale na potraty.*’ *To se s tím hanopisem nemuseli namáhat,*’ mínil soudce Arcadio, *to přece říká každý.*“¹⁴⁹ Hanopisy musí někdo vylepovat, pravděpodobně se jedná o více lidí, ale žádné indicie neukazují na pachatele. Jedná se o všechny, ale zároveň o nikoho – „*Je to celé městečko, a přitom nikdo.*“¹⁵⁰ Dalším příkladem je dozajista přístup k náboženství. „*Jak jsem vám říkal, naše městečko dbá na přísné mravy. Když jsem před devatenácti lety farnost přebíral, bylo tu ve významných rodinách jedenáct případů veřejného konkubinátu. Dnes už zbývá jen jeden, a doufám, že ne na dlouho.*“¹⁵¹ Takto spořádanému městečku neodpovídá úměrnost strachu z hanopisů (které by vlastně ani vlivem spořádanosti neměly mít co obsahem) a zároveň tamější kostel naprosto chátrá, jak se farář vyjádřil – je „*v celé prefektuře nejubožejší.*“¹⁵² Kostel zde v podstatě odráží morální krach městečka.

Vrcholem celé situace je absurdita, jež z ní vyplývá, a zároveň zcela pochopitelné založení lidí na prostých emocích¹⁵³ – absurdita vs. přirozenost:

„To je těžké,” prohlásil konečně. „Většinu těch hanopisů ještě před svítáním strhnou.” „To je další trik, kterému nerozumím,” řekl soudce Arcadio. „Hanopis,

¹⁴⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 23.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 31.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 23.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 127.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 38.

¹⁵² Tamtéž, s. 39.

¹⁵³ Podobně si stojí plukovník a jeho žena v díle *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Zažívají těžkou situaci plynoucí z nedostatku finančních prostředků, ale nikdo o jejich situaci neví, protože se stydí dát ji najevo.

který nikdo nečetl, by mne o spaní nepřipravil.' ,O to právě jde,' vysvětlit tajemník a zastavil se, poněvadž dorazil ke svému domu. ,Lidi nepřipravují o spaní hanopisy, ale to, že z nich mají strach.'¹⁵⁴

Byť se García Márquez v díle věnuje na první pohled „obyčejné“ situaci, která vznikla v obyčejném městečku, pozvolna a v náznacích tím opisuje i politický stav.¹⁵⁵ „*Neznepokojují mě ty hanopisy samy o sobě, řekl trochu rozpačitě, [...] ,Znepokojuje mě, abych tak řekl, určité bezpráví, které v tom všem je.*“¹⁵⁶

Linie městečka a dění okolo hanopisů produkuje ještě dílčí osu knihy – César Montero zavraždí mladíka jménem Pastor, s nímž ho jeho žena podváděla. „*Pastor ležel na břicho na chodbě proti holubníku, na lůžku ze zakrvácených pírek. Kolem pronikavě páchl holubí trus.*“¹⁵⁷ Vražda se odehrává hned na prvních stranách knihy a zobrazuje vyhocení celé situace stvořené hanopisy, k níž se děj však teprve stupňuje.¹⁵⁸ S uvedeným úryvkem z díla též souvisí nasycenost světa v díle *Zlá hodina*. Zhmotňují se zde pachy, zvuky, celé městečko je zobrazeno jako pulsující jednotka pohlcující čtenáře. Tento motiv je možné spatřit i v díle *Sto roků samoty* – jedna z postav je pohřbena, ale stále je cítit pach střelného prachu kolem její rakve.¹⁵⁹

Jednou z podstatných složek se stává kategorie snu. César Montero vykládá obsah svých snů, jeho žena mu před vraždou Pastora o snu řekla také: „*Odvázala z čela postele stužku, shrnula si vlasy do uzlu a vzdychla, teď už úplně vzhůru: ,Zůstanu ve tvém snu do chvíle smrti své,*“¹⁶⁰ Tato snová rovina tvoří kontrast k událostem v městečku.¹⁶¹

Jako u předchozích rozborů Márquezových děl, zde se též projevuje samota. Byť je městečko zaplněno lidmi, všichni samotu prožívají. Samota je postupně gradována přítomností hanopisů, které vyvolávají nedůvěru a postavy se tím od sebe ještě více vzdalují. Předchozí díla též zobrazila ukotvení bytí (i samoty) do prostoru domu a tento prvek se objevuje i v díle *Zlá hodina*:

¹⁵⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 62.

¹⁵⁵ Podobně jako tomu bylo v díle *Plukovníkovi nemá kdo psát* – přestože se člověk snaží situaci změnit, nezmůže nic, a tak se vše v dalším cyklu opakuje, probouzí to stále stejné emoci, až dojde k určité apatii.

¹⁵⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 107-108.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 13-14.

¹⁵⁸ Obdobně jako v *Kronice ohlášené smrti*, v níž začátek tvoří smrt a až později se čtenář dozvídá její důvod a celé pozadí události. Zde též není podvádění jednoznačně sděleno (pouze naznačen původ ve sdělení v hanopisu) a až později je vše ozřejmeno. Jedná se o prvek anticipace, mimo *Kroniku ohlášené smrti* se projevuje i v knize *Sto roků samoty*.

¹⁵⁹ Tento rys je možné uzít i v dalších Márquezových dílech. V některých momentech zároveň postihuje přechod z reálného v magické.

¹⁶⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 9.

¹⁶¹ Zároveň je tu jistá shoda v jejich nepodloženosti a absurditě.

Žila sama [vdova Montielová] v ponurém domě o devíti místnostech, kde zemřela Velká Matka a který José Montiel před časem koupil, aniž by tušil, že jeho vdova v něm bude muset snášet svou samotu až do smrti. Když někdy večer obcházela prázdné pokoje s rozprašovačem proti hmyzu, potkávala na chodbách Velkou Matku, která tam rozmačkávala vši, a ptala se jí: ‚Kdy už umřu?‘ Ono šťastné spojení se záhrobím však jenom zvětšovalo její nejistotu, poněvadž odpovědi byly hloupé a rozporné jako odpovědi všech nebožtíků.¹⁶²

Zároveň je tento úryvek dokladem prolínání běžného a magického v díle a tento přechod není brán postavou na zřetel.¹⁶³

3.3.1 Dílčí závěr

Dílo *Zlá hodina* je dokladem prvků magického realismu, které se projevují obdobně jako je to vykresleno u předchozích dvou rozborů děl. Zároveň s tím vystávají autorské prvky díla.¹⁶⁴ Taktéž rozborů děl poukázaly na fakt, že budovaný svět je ovládaný shodnými pravidly, což podává argument osvětlující otázku jednoho či vícera světů v Márquezově díle.

3.4 Tři ze tří

Mimo velká díla, jež doprovází jméno Garcíi Márqueze, se v jeho tvorbě objevují i povídky, které psal po celou dobu svého tvůrčího období. Některé vycházeli v novinách, jiné se objevili až v knižních souborech.¹⁶⁵ Některé též nesou znaky magického realismu. Pro tuto kapitolu jsem k analýze vybrala tři z nich. Jsou to povídky „Oči modrého psa“ (1950), „Pohřeb Velké matky“ (1962) a „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce“ (1972), po nichž byly soubory pojmenovány.

Mezi sepsáním povídek se nachází časová prodleva několika let, cože může ukázat na vývoj Márquezovy tvorby a přítomnost prvků magického realismu v daném časovém horizontu.

¹⁶² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s.80.

¹⁶³ Sice se tento prvek neobjevuje v díle *Zlá hodina* hojně oproti předchozím dílům, nicméně jeho přítomnost zde je nedílnou složkou díla.

¹⁶⁴ Ty jsou do jisté míry shodné s prvky magického realismu.

¹⁶⁵ V tomto složení vyšly soubory u nás, v jiných zemích se může skladba knih lišit.

3.4.1 Oči modrého psa (1950)

Povídka je založena na setkání muže a ženy. Rozvíjí se zhruba na sedmi stranách, ale tím, že není časově ani místně zakotvena, je její rozsah daleko širší. Je to dáno i bezejmenností postav – jsou pouze mužem a ženou. Nenachází se zde ani popis jejich osob, existuje pouze entita muž a žena. Tato entita žena a muž vystihuje vždy jednu osobu, ale zároveň ji lze vztáhnout i na jakoukoliv jinou ženu a muže.¹⁶⁶

Základem se stává spojení slov ‚oči modrého psa‘, které žena užívá jako volání při hledání muže. *„Prý roky nedělala nic jiného. Celý život zasvětila tomu, aby mě našla ve skutečném světě pomocí té poznávací věty: ‚Oči modrého psa‘. Chodila po ulicích a vyslovovala ji nahlas, což byl jediný způsob, jak ji říct jediné osobě, která ji mohla pochopit.“*¹⁶⁷

Přestože se nachází, ve větší míře se ti dva mívají. *„V nějakém městě kdesi na světě jsou všechny zdi popsané slovy ‚Oči modrého psa‘,“ řekl jsem. „Jestli si na ně zítra vzpomenu, půjdu tě hledat.“*¹⁶⁸ Přes snahu obou se nejsou schopni v reálné rovině potkat, setkávají se jen v té snově:

*Vidali jsme se už několik let. Nejednou, když jsme byli spolu, někdo venku upustil lžičku a my se probudili. Postupem času jsme pochopili, že naše přátelství záleží na určitých věcech a nejprostších událostech. Naše setkání končila vždycky takhle, cinknutím padající lžičky brzy po ránu.*¹⁶⁹

Skladbou vět se nestává jasným, která rovina je reálná a která snová – *„Neotvírej ty dveře,“ řekla. „Chodba je plná těžkých snů.“ – „Jak to víš?“ namítl jsem. „Protože jsem tam před chvílí byla a musela jsem se vrátit, když jsem zjistila, že ležím na srdci.“*¹⁷⁰ Přejechy jsou zde velmi plynulé a postavy reagují na obě roviny stejným způsobem. Co je tedy realita a kde začíná sen?

Podstatou se stává touha po existenci muže a ženy na stejné rovině. Setkávání se odehrávají, je však hledání naplněno?

¹⁶⁶ Obdobně jako tomu bylo ve *Sto rocích samoty* – rod Buendiů, ale jejich příběh lze vztáhnout na celou oblast Latinské Ameriky.

¹⁶⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Oči modrého psa*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Oči modrého psa*. Praha: Odeon, 2016, s. 67.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 69.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 69.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 71.

Tato povídka zobrazuje některé z často opakovaných prvků v díle u Garcíi Márqueze,¹⁷¹ zároveň ho oproti ostatním ukazuje jiným způsobem, což je způsobeno například absencí mýtu.

3.4.2 Pohřeb Velké matky (1962)

Podobně jako u ostatní děl Garcíi Márqueze, i zde jméno povídky plně vystihuje obsah. Důležitou osobou se tady stává bezpochyby Velká matka,¹⁷² ale přesto není hlavním aktérem – byť je středem všech událostí – dané události okolo jejího úmrtí a pohřbu její osobu leckdy předčí.

Zvoneček ze zástupu s posledním pomazáním, znějící vlahým zářijovým jitem, byl pro obyvatele Maconda prvním potvrzením nadcházejících událostí. Sotva vyšlo slunce, náměstíčko před domem Velké matky se zaplnilo jako o jarmarku. [...] Velká matka oslavovala až do svých sedmdesátin každé narozeniny nejdelšími a nejrušnějšími jarmarky, jaké kdy lidská paměť zaznamenala.¹⁷³

Velká matka byla důležitou osobností, ale stejně jako její činy i její jméno je pouhým statutem. Výsledkem rozborů obsažených v předchozích kapitolách je absence fyzického popisu osob. Jediným zřetelným rysem popisující Velkou matku je velikost, je označena jakožto „velká matrona“. Její skutky předčí tělesnou schránku, ale i jméno – kromě označení Velká matka tato žena není jmenována.¹⁷⁴

Velká matka byla důležitým prvkem ve fungování městečka – Maconda,¹⁷⁵ jak je v díle jmenováno, a její smrt znamenala velkou ztrátu. Ta je reflektována s určitou nadsázkou, její smrt zaznamenal a komentoval i papež s prezidentem.

¹⁷¹ Předchozí kapitoly – jména osob, přechod reálné a magické, typologie postav atd.

¹⁷² Opět se zde objevuje problematika pojmenování – je Velká matka, ale jaké je její jméno? Jak vypadá? Předchází jí její činy, samotné jméno není důležité. I když textové stopy ukazují, že by to mohla být jedna z žen rodu Buendíů.

¹⁷³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. Praha: Odeon, 2008, s. 122.

¹⁷⁴ Nutno poznamenat, že skutky upozadují popis její tělesné schránky, ovšem označení evokuje určitý status spíše než živoucí osobu.

¹⁷⁵ V souvislosti s Macondem je často jmenován i plukovník Aurelio Buendía. Jeho přítomnost je v několika Márquezových dílech a působí jako určité pozadí, které částečně vyjevuje historii místa, zkazka po generace předávaná.

Prezident si plně uvědomil své dějinné poslání a zvláštním výnosem nařídil, aby se za Velkou matku držel devítidenní státní smutek a jí samé byly vzdány posmrtné pocty jako hrdince padlé za vlast na bitevním poli. První muž státu věřil, jak to také vyjádřil ve svém dramatickém rozhlasovém a televizním projevu, jímž se onoho ráno obrátil k národu, že se pohřeb Velké matky stane novým příkladem celému světu.¹⁷⁶

Její život v městečku znamenal vznik a rozkvět, po její smrti dochází k úpadku a hovoří se dokonce o konci jedné epochy.¹⁷⁷ Podobně jako ve *Sto rocích samoty* je zde patrný jistý cyklus.¹⁷⁸

Postihnuto je i plynutí času. „*Pracný výčet přerval poslední slabou nit jejího dechu. Velká matka, utápějící se v záplavě abstraktních formulí, jež po dvě století mravně ospravedlňovaly nezměrnou moc jejího rodu, zvučně řihla a vypustila duši.*“¹⁷⁹ Obyčejné (běžné) jevy a situace jsou rozepsány do podrobností, ale smrt Velké matky je i přes její velikost ukryta do konce souvětí. Čas se protahuje běžnými situacemi, ale smršťuje v klíčových momentech, působnost daného okamžiku je tím umenšena. A do této práce s časem je umístěno i prolínání magických a reálných prvků. Velká matka je „*[...] majitelkou vod běhutých i stojatých napršelých i těch, které teprve sprchnou, jakož i polních cest, telegrafních sloupů, přestupných roků i vedra, a že kromě toho drží dědičné právo nad životem a statky.*“¹⁸⁰ Výčtový charakter díla vzbuzuje pocit nasycenosti světa.

Shoda se *Sto roky samoty* se ukazuje i v osobě Velké matky, jež by podle textových stop¹⁸¹ mohla být členkou roku Buendíů:

Matriarchální přísnost Velké matky ohradila její majetek i příjmení jakousi posvátnou mřížkou, za níž se strýci ženili s dcerami svých neteří, bratrance s tetami a bratři se švegrušemi, až se dospělo k neproniknutelné spleti pokrevní příbuznosti, která z plození činila bludný kruh.¹⁸²

¹⁷⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. Praha: Odeon, 2008, s. 133.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 140.

¹⁷⁸ Mohlo by se jednat (podobně jako v knize *Sto roků samoty*) o biblickou rámcovou strukturu – vznik, probíhání v rozkvětu a po smrti matky obrovský rozpad a krach společnosti.

¹⁷⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. Praha: Odeon, 2008, s. 130.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 120.

¹⁸¹ Stop zde není tolik na potvrzení této teorie, ale přesto existují.

¹⁸² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. Praha: Odeon, 2008, s. 119.

Především však vystupuje jako určitý typ postavy (viz výše).

3.4.3 Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce (1972)

Název stručně vypovídá o obsahu povídky, v níž figurují dvě hlavní postavy – dívka Eréndira a její babička. Vnučka pečuje o babičku. Po ohni, který schvátí veškerý babiččin majetek je Eréndira nucena jí vše splatit – musí se podvolit její vůli a odevzdávat se mužům za peníze, aby babičce zaplatila ušlý domov. Přestože babička je nazvána ukrutnou a Eréndira zase bezelstnou, ani jedna z nich významu slova naprosto a plně nedostává. Byť babičku specifikují spíše negativa, přesto se o dívku určitým způsobem starala a Eréndirina „bezelstná“ povaha se pak projevila tím, že nabádala svého milence k vraždě. I přesto, že název vypovídá o obsahu, slova pro název zvolená vyvádí obsah do krajnosti – v podstatě přemrštěnými výrazy vytvářejí divadelní efekt a samy o sobě přitahují pozornost.¹⁸³ To je však také průvodním jevem textu – babička se po celou dobu snaží nalákat muže za Eréndirou, až vznikne kolem jejich stanu obležení:

*Až z dalekých končin, navnaděni pošťákovými řečmi, přicházeli muži dychtící zvědět, co je to za novotu. Jim v patách přikvačili prodavači losů, objevily se stánky s občerstvením a jako poslední dorazil na bicyklu fotograf a rozložil poblíž tábořiště stojan fotografického přístroje se smutečným rukávцем a látkové pozadí, na němž se vlnilo labutí jezírko s neduživými opeřenci.*¹⁸⁴

Eréndiru představuje jako atrakci, postupně jsou k ní všichni přitahováni, touží poznat její kouzlo.¹⁸⁵

Již v prvních větách textu jsou obě popsány takto: *„Babička, jejíž veliké, obnažené tělo spočívalo v mramorové nádržce, vypadala jako krásná bílá velryba. Vnučce bylo sotva čtrnáct let, měla slabé kosti, byla křehoučká a na svůj věk nezvykle mírná.*“¹⁸⁶ Obě ženy jsou vyobrazeny přes svou fyzickou stránku a ta jako by definovala i jejich charakter – babička svými touhami zaplňuje většinu prostoru oproti dívce, jež je v jejím

¹⁸³ Celý název působí jako upoutávka vyvolávaná na trzích, aby si obecnost přišlo poslechnout povídání.

¹⁸⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 102-103.

¹⁸⁵ Týká se to i žen – ty jsou vedeny zvědavostí, která je vede k únosu Eréndiry. Bude ještě zmíněno později.

¹⁸⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 87.

područí. Jako v přechozích Márquezových dílech se i zde projevuje působnost jména. Dívka – Eréndira – je pojmenována a jejího jména se užívá, oproti postavě babičky, jejíž postavu definuje, že je babička.¹⁸⁷ Eréndira je taktéž mnohokrát označena jako krásná, což se stává dalším jejím znakem.¹⁸⁸

Eréndirina splátka za dům začne ode dne, kdy ospalá dívka v nevědomém stavu převrhne svícen do záclony. „Zkrátka vtrhl do ložnice jako smečka psů vítr jejího neštěstí, zakymácel svícnem a převrhl jej do záclon.“¹⁸⁹ Byť jsou obvykle situace hodně rozepisovány, přelomový moment je jen lehce zmíněn, není na něj dán důraz.

Nacházejí se zde momenty, v nichž potenciálně reálné přechází v magické. Příkladem je situace, v níž se Ulises dotkl džbánu a ten zmodral – matka mu řekla, že se to stává, když je člověk zamilovaný.¹⁹⁰ Taktéž se to týká babičky, která je v závěru díla Ulisem zavražděna a její tělo je zbarvenou zelenou barvou její krve – „*Ulises ji bez milosti ťal potřetí a tvář mu zkropil proud krve, která pod vysokým tlakem vytryskla ven: byla olejnatá, lesklá a zeleně zbarvená jako mátový med.*“¹⁹¹ Postavy se nad netradičními věcmi nepozastavují, ale pojmají je jako běžnou součást života. Momenty reálné a magické plynule přecházejí mezi sebou.

Pak se položila na záda jako utopenec, ruce zkrřížila na prsou, zavřela oči a ze všech sil zavolala svým vnitřním hlasem: ‚Ulisesi!‘ V tom okamžiku se Ulises v domě s pomerančovým sadem probudil. Zaslechl Eréndirin hlas tak zřetelně, že po ní zapátral v temných koutech zšeřelého pokoje.¹⁹²

Důležitou roli zde zastávají sny, spánek, respektive nejuvýstižnějším výrazem je zde noční bdění. Babička, a především pak Eréndira, přecházejí ze stavu bdění do snu. Babička ze spaní hovoří, její sny ji pohltí natolik, že se v noci neprobudí (jak několikrát

¹⁸⁷ V celém textu jsem nezachytila její jméno. Je zde jmenován jen její manžel – Amadís a její syn se stejným jménem. Jako jsem uvedla v předchozí kapitole, opět zde pojmenování postavy působí jako z díla *Stařec a moře* – postava je definována především svým označením. A zde jde opravdu o označení – babička jakožto žena, která nese jistou sumu moudra posbíranou za život. Paradoxně v této pozici je maximálně využívá i zneužívá – její role se tak potvrzuje, ale i naprosto vyvrací.

¹⁸⁸ Její krása zde však není popsána. Sám výraz ‚krásná‘ pak nabývá nicneříkajícího charakteru – co si pod tím představit? Na druhou stranu však působí na fantazii čtenáře, který si za výraz dosadí vlastní představu – tím z toho dělá popis všepojímající.

¹⁸⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndire a její ukrutné babičce*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndire a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 93.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 124.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 155.

¹⁹² Tamtéž, s. 144.

Eréndira uvedla) a jsou pro nic prostředkem sdělení: „*Stejně se to dozví, řeka Eréndia. ,Sny jí vždycky řeknou všechno.*“¹⁹³ Eréndira ve snu vykonává svou obvyklou denní činnost.¹⁹⁴

Eréndira byla z nuzných podmínek¹⁹⁵ dohromady třikrát unesena, pokaždé byla k babičce navracena, částečně také působením jakéhosi kouzla, jež Eréndiru k babičce přitahovalo. Teprve po její smrti byla volná.¹⁹⁶

*Hbitěji než srna běžela vstříc větru a nebylo na tomto světě hlasu, který by ji zadržel. Aniž se otočila, proběhla žhnoucími parami ledkových louží, krátery mastkových dolů, nehybnou malátností kolových osad až tam, kde skončila veškerá přírodověda moře a začala poušť, [...] běžela až někam za vyprahlý vítr a nekonečná podvečerní širáni [...].*¹⁹⁷

Čas je zde velmi proměnlivou entitou, jeho plynutí je mnohokrát natahováno i smršťováno vlivem událostí – příkladem je babiččino přepočítávání (jak dlouho bude muset dívka splácet dluh), které se protahovalo. „[...] *jakmile se přesvědčila, že stařena nežije, nabyla její tvář v jediném okamžiku veškeré zralosti dospělé osoby, kterou jí nedalo celých dvacet let neštěstí.*“¹⁹⁸ Dvacet let je tady shrnuto na cca sedmdesáti stranách textu.¹⁹⁹

3.5 Macondo

Předchozí kapitoly byly věnovány rozboru vybraných děl Garcii Márqueze a s rostoucím počtem analýz se projevilo opakování určitých rysů. Tato kapitola bude

¹⁹³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 129.

¹⁹⁴ Pokud by to už nebylo na hraně nadinterpretace (respektive s principy fungování teorie fikčních světů), uvedla bych, že bdění a snění jsou pro ně dvě reality, mezi nimiž volně přechází. Byť to text na několika místech naznačuje, není pro to i tak dost textových stop.

¹⁹⁵ Obvyklým místem, na němž se pohybují, je poušť – písek a nehostinné prostředí dále prohlubují prvek existence, možnou blízkost smrti. Viz též fakt, že v zavazadlech si s sebou vozili kosti babiččina muže a syna.

¹⁹⁶ I zde (byť opět pod vlivem poznámky výše) mám tendenci říci, že Eréndira byla babiččinou součástí a teprve po její smrti získala volnost, protože už ji moc babičky nesvazovala – opět ale pro toto tvrzení není v textu dostatek textových stop.

¹⁹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. In GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 156.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 155-156.

¹⁹⁹ Pokud je myšleno dvacet let od narození Eréndiry. Také to může být dvacet let při splácení dluhu – což zde specifikováno není a tato nejasnost prohlubuje časový horizont.

věnována porovnání opakujících se prvků v dílech. Zároveň též musí dojít k jejich zhodnocení a z toho plynoucímu pokusu o odpovědi na otázky – například zda García Márquez stvořil svým dílem jeden svět, nebo zda se jedná o vícero světů.

Tuto kapitolu jsem pojmenovala po městě, jež se opakovaně vyskytuje v Márquezově díle,²⁰⁰ ale taktéž se nachází v Latinské Americe, byť je Macondo pro skutečné městečko pouze přezdívkou. Ať tak či tak, lze říci, že se Macondo stalo kolébkou civilizace Gabriela Garcíi Márqueze.

Konkrétněji se jmenovitě Macondo objevuje pouze v některých dílech (některé knihy nenesou záznam jména místa), což dokázaly i rozbory Márquezových děl. „*Skutečný kraj kolem literárního městečka „Macondo“ představuje severní část bývalého departementu Magdalena, od Santa Marty přes Aracataku a Valledupar do La Guajiry.*“²⁰¹ Další oblasti, do nichž jsou zaneseny Márquezovy příběhy jsou města Sincé a Sucre, především pak Cartagena.²⁰² García Márquez využívá prožitých situací a poznanych míst jako odrazu pro činnost svých postav a k budování Maconda. To se později projevuje i při práci s textem – na základě prvků, které se v díle nacházejí, je čtenář schopen do textu dosazovat chybějící aspekty, protože z textových stop je zřejmé, že autor konstruoval svět Maconda podle aktuálního světa, z čehož vyplývá, že pravidla pro konstrukci fikčního světa Maconda jsou obdobná jako v aktuálním světě. Zároveň je nutné brát na zřetel, že aktuální svět sloužil jako výchozí bod, nicméně struktura světa fikčního Maconda se od aktuálního světa liší, má svá vlastní pravidla.

Dosazování prvků je možno provádět například u popisu postavy. Shodným rysem při popisu postav se stává upozadění fyzické stránky, jež je klasifikována (pokud vůbec) hrubými rysy (např. výška, konstrukce těla), a především vytváření určitého typu (statusu) – například Krásná Remedios. Vnímání označení ženy jakožto krásné se mění s každou kulturou a vlivem toho se mění i přiznané atributy tohoto označení. Právě to by měl čtenář vzít v úvahu při konstrukci postavy a měl by dosazovat prvky, které udává svět Maconda – Latinské Ameriky.²⁰³

Tzv. dodatečná (zpětná) konstrukce světa souvisí s konceptem Umberta Eca, jenž hovořil o tzv. malých světech – světech, kde není řečeno naprosto vše, protože není možné

²⁰⁰ Z toho důvodu jsou také knihy patřící do prvního období Márquezovy tvorby označovány jako tzv. macondský cyklus.

²⁰¹ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 164.

²⁰² Tamtéž, s. 164.

²⁰³ Že jde právě o tenhle svět je patrné z několika prvků, které se v díle nacházejí – například (pokud zůstanu u příkladu Remedios – tím pádem postavy *Sto roků samoty*) působnost kohoutích zápasů, oblast pralesa apod., z nichž lze odvodit, že se jedná o oblast Latinské Ameriky.

naprosto obsáhnout veškerou sumu informací ani to není pro dílo nutné. Tentýž jev definuje i Lubomír Doležel, jenž to nazývá nulovou texturou.

Gerald Martin v Márquezově biografii uvádí, že v Cartageně Márquez nachází předlohu například pro postavu Eréndiry nebo pro prostitutku z *Kroniky ohlášené smrti*.²⁰⁴ Jiné město je oproti tomu založeno na plánu Sucre:

*[j]eho místopisné podrobnosti jsou opravdu tak přesné, že by si čtenář málem mohl nakreslit plán města, kde se všechna pozornost upíná na řeku, molo, hlavní náměstí a domy kolem něj. Márquez tam během let umístil několik krátkých, znepokojivých románů: Zlou hodinu, Plukovníkovi nemá kdo psát a Kroniku ohlášené smrti.*²⁰⁵

Pokud se ale v Márquezově díle hovoří o nějakém městě, jedná se především o Macondo, jiná města jmenována nejsou, případně není město jmenováno vůbec.²⁰⁶ Z hlediska úvahy o počtu světů z tohoto vyplývá, že užil několik reálných měst jako inspiraci pro tvorbu jednoho fikčního.

Zároveň analýza děl poukázala na několik společných znaků, na základě nichž lze odvodit, že se jedná pravděpodobně o jeden svět.²⁰⁷ V díle *Zlá hodina* se objevuje odkaz na Velkou matku, jež je hlavní postavou povídky *Velká Matka*: „*Žila sama v ponurém domě o devíti místnostech, kde zemřela Velká Matka a který José Montiel před časem koupil, [...]*“²⁰⁸ Postava Velké matky ovšem také nese rysy, které ji mohou stavět do pozice člena rodiny Buendiů, která vytváří dílo *Sto roků samoty*.²⁰⁹ Ve *Sto rocích samoty* se píše o dívce, již její babička prodávala, aby jí splatila ztrátu domu – a tato dívka je spolu s babičkou hlavní postavou povídky „*Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndire a její ukrutné babičce*“. Světem díla *Plukovníkovi nemá kdo psát*, jsou kohoutí zápasy, v nichž na výhru spoléhá plukovník, kterému na zisku peněz závisí budoucí živobytí. Kohoutí zápasy jsou ale dále součástí *Sto roků samoty*. Významným společným rysem díla *Sto roků samoty* a *Plukovníkovi nemá kdo psát* je úbytek životadárnosti těla, ale živelnost mysli. Plukovníkovi selhává tělo – jeho střeva dokonce rozpoznávají roční

²⁰⁴ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 89.

²⁰⁵ Tamtéž, s. 202.

²⁰⁶ Pokud odhlédnu od toho, jakou roli to v textu hraje a co to znamená pro čtenáře.

²⁰⁷ V této kapitole budu užívat především jako příklady analyzovaná díla. Ty poskytly hlavní podklady pro tuto práci.

²⁰⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006, s. 80.

²⁰⁹ Podrobnější doklady tohoto tvrzení se nacházejí v dílčí kapitole v rozboru povídky „*Pohřeb Velké matky*“.

období, nicméně mysl zůstává stále silná ve výhru. Úrsula (*Sto roků samoty*) je stížená selháním těla též – oslepla – ovšem toho si dlouho nevšimla ona a ani nikdo jiný, protože svůj život byla schopna naplno zachovat dále.²¹⁰ Ve *Stu rocích samoty* je jednou z hlavních postav Aureliano Buendía, později se stane plukovníkem a od toho momentu se o něm nehovoří jinak. Stane se z něj jakási legenda a svou pověstí se stane pozadím mnoha děl – například povídka „Pohřeb Velké matky“, *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Obdobně jako se v pozadí děje objevuje plukovník Buendía, hovoří se o působení banánové společnosti.

Vyjma těchto znaků, u nichž je zřejmé, že budou s největší pravděpodobností vytvářet jeden svět, i konstrukce světa s jeho pravidly poukazuje na variantu jednoho světa.

Co je společné Márquezovým dílům je též prvek moci a bezmoci – mohou stát vedle sebe, nebo se rychle změnit jedna v druhou. Příkladem je dílo *Plukovníkovi nemá kdo psát*, plukovník je viděn jako mocný, protože vlastní kohouta, který je schopen vydělat peníze, nicméně on sám je ve skrytu na pokraji bídy, nemá ani na základní obživu. Tématem „Pohřbu Velké matky“ je oproti tomu rozkvět a bída – po smrti matky se město rozpadá.

Důležitým tématem se stává též plynutí času²¹¹ a výpovědní hodnoty mají i názvy děl. Gerald Martin poukazuje na zobrazení moci v názvu, mnohokrát se v názvu objevuje variace na moc – plukovník, generál, Velká matka – a zároveň je tato moc zpochybňována – nemá kdo psát, osamělost – a dále je toto postaveno na „[...] různých formách zobrazení skutečnosti, co se týká pojetí a uspořádání času do příběhu nebo vyprávění (‘nemá kdo psát’, ‘sto roků’, ‘čas čeho’, ‘kronika čeho’, ‘zpráva o čem’, ‘na paměť komu’).“²¹²

Pokud tedy bude přistoupeno na určení Márquezova světa jakožto jediného, jak lze chápat rozesetí jednotlivých objektů děl do vícero knih? Znamená to potřebu znovuvyjádit se nebo vypovědět příběh někoho, jehož jméno bylo uvedeno v některém díle jako vedlejší? Obě možnosti přicházejí v úvahu a pokud tomu tak je, vypovídá to o homogenosti fikčního světa Gabriela Garcíi Márqueze. Zároveň bych však tuto možnost zcela nepotvrzovala, protože žádné dílo nenese dostatek textových stop na vynesení jednoznačného soudu.

²¹⁰ S tím souvisí i dlouhověkost.

²¹¹ Viz kapitoly rozborů.

²¹² MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 467.

Z hlediska teorie fikčních světů je tu vytvořena konstrukce světa, která se sice může vztahovat k reálnému světu a odkazovat na něj (např. na určité zákonitosti, věci), ale stále tento fikční svět zůstává vytvořenou konstrukcí, která zastává vlastní pravidla, podle nichž byla vytvořena. Jakou moc má tedy čtenář, aby dosazoval do tohoto světa prvky, o nichž si sice myslí, že by v něm mohly být, ale nejsou pro to v textu důkazy? A obdobně je na tom autor. Pokud autor zkonstruoval fikční svět, může do něj ještě po vydání díla vstupovat a hovořit o tom, co je reálné, a kde už začíná fikce?²¹³ García Márquez o svém díle tvrdí, že je zapisovatelem událostí svého života²¹⁴ – pro většinu kapitol v knihách existují reálné předlohy. Jakou hodnotu ovšem má tento výrok, kterým se vrací k jím stvořené konstrukci fikce?²¹⁵

Tato otázka souvisí též s poměrem magického a reálného v díle. Pokud budu předpokládat, že se Márquez inspiroval realitou své domoviny (tedy Latinské Ameriky, konkrétně oblasti tzv. Maconda), jak naložit s magickými prvky v díle, do kterých z reality plynule přechází? Oblast Latinské Ameriky je známa založením na mytologii (a tradici), je tedy možné brát v úvahu, že magické prvky jsou součástí jejich reality? Při poměru zkoumání reálného a magického, jakou měrou je tento poměr reálný a fikční?²¹⁶

Spojujícím rysem děl Garcíi Márqueze je vyprávění. Dozajista se v jeho díle projevuje svým dílem fabulace, ale „[p]racuje rovněž s fakty, která mu poskytuje skutečnost, ale silou imaginace je přetváří v absolutní fikci, ve které fantastické a nadpřirozené vyrůstají organicky z přirozeného (reálného).“²¹⁷ Tím se jeho dílo odlišuje například od Carpentiera, který svá díla zakládal na historické dokumentaci,²¹⁸ a tyto rozdíly činí jeden z bodů typologie magického realismu a zázračného reálna. Eva Lukavská ještě dodává, že Márquez zde dále dosáhl „zdání světa lidové moudrosti – poněvadž osoby jeho románu koneckonců charakterizuje právě to, jak málo moudrosti

²¹³ Tato část připomíná Barthesovu *Smrt autora*, v níž dílo po vydání autorovi už „nepatří“.

²¹⁴ Viz kapitolu o Márquezově životě, či části kapitoly o díle *Sto roků samoty*.

²¹⁵ Márquez tím, že v podstatě oznamuje svou zapisovatelskou činnost oznamuje čtenáři, kde vzal námět knihy a kam se podívat při hledání vysvětlení. Čtenáři obecně mívají tendenci zkoumat autorův život, aby přes něj mohli zkoumat dílo. Nemělo by to být ale opačně? Každopádně prohlášení o původu materiálu pro dílo ztrácí smysl, protože konstrukce fikčního světa již je vytvořena.

²¹⁶ Poměr mezi reálným a fikčním – jsou věci, u nichž se člověk může domnívat, že jsou založeny na reálném základu, ale u řady jevů se to nedá říci. S ohledem na jinou národní oblast to závisí také na tom, do jaké míry by čtenář musel znát celou kulturu a život autora, jinak není schopen posoudit do jisté míry fikční/reálné (souvisí to i mytickým základem, životem apod.).

²¹⁷ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003, s. 126.

²¹⁸ Tamtéž, s. 126.

v sobě ve skutečnosti mají a jak špatně jsou připravené čelit světu, v němž žít je jejich osud a neštěstí.“²¹⁹ S ohledem na obecné přisouzení Garcíi Márqueze k magickému realismu přichází otázka doprovázející tuto kapitolu – zda se jedná o jeden svět podléhající magickému realismu, či se tento svět tříští do více kategorií. Kapitoly, v nichž se nacházejí rozbory děl prokázaly přítomnost prvků, které se pravidelně v dílech objevují a vytvářejí tedy shodu spadající do konceptu magického realismu. Ne všechna díla jsou ovšem čistou ukázkou magického realismu, například povídka „Oči modrého psa“ má také relativně blízko k surrealismu. Pokud by se tedy magický realismus považoval za jeden svět a ostatní směry za světy další, dílo Garcíi Márqueze se tak lehce tříští do více světů.

Macondo je známo tak, jak ho na stránkách svých děl zachytil García Márquez – mytické městečko se spoustou příběhů ukrytých v zajímavých typech postav referujících k mnoha prvkům. Čtenář vlivem skladby informací poskládaných v daném pořadí dochází k reflexi, ovšem došel by ke stejnému závěru, pokud by byla skladba informací jiná?²²⁰ Thomas Pavel teorii o výstavbě textu a z něj vyvozených hypotéz rozebírá v díle *Román: Morálka a svoboda* (2009) a jeho dílo nabízí prostor k zajímavé úvaze.

3.6 Otázka po počtu světů

Následující část diplomové práce předkládá diagnostiku vybraných děl Garcíi Márqueze za pomoci modálních omezení představených v dílčí kapitole o fikčních světech. Vzhledem k předchozímu rozboru a snaze vytvořit kompatibilní celek práce jsem se rozhodla v příkladech odkazovat na úryvky užití v dílčích rozborech děl. Dále je potřeba uvést, že předchozí rozbory poukázaly na domněnku toho, že se dílo Márqueze projevuje vytvořením jednoho světa, a tato kapitola je v podstatě jen potvrzením této domněnky. Abych se vyhnula četnému opakování rysů, jsou představeny ve své nejvýraznější podobě a není potřeba neustále opakovat, že se tak děje ve všech dílech.

3.6.1 Sto roků samoty

Sto roků samoty je dílem s více osobami, v němž jsou středem dění události rodiny Buendíů. Pokud na dílo bude nahlédnuto optikou aletických omezení (možné, nemožné, nutné), představí se přirozený svět, ve kterém rodina žije, a tento fikční svět je podoben

²¹⁹ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 299.

²²⁰ PAVEL, Thomas. *Román: Morálka a svoboda*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 36-37.

světu aktuálnímu. Přesto se zde objevují aktivity či jevy, které v jistém slova smyslu nejsou pro přirozený svět naprosto běžné. Mezi ně se řadí například dlouhověkost některých postav (především žen) – Pilar Ternerová se dožila 145 let. V díle García Márquez totiž pracuje s časem, je natahován i smršťován – vlivem toho může údaj o dlouhověkosti snadno zaniknout. I tak však není ojedinělé, aby se lidé dožívali takového věku, byť tato varianta není zcela nemožná. Obdobnou otázku je možno si položit v případě cest kolem světa absolvovaných José Arcadiem – v poměrně krátkém časovém horizontu jich dokázal až příliš; byť ani to není nemožné, leč je to opět velmi nepravděpodobné.

Uvedené situace nejsou jedinými příklady, u nichž by se dalo váhat nad zařazením. Momenty, jež jsou na kategorizování složitější, jsou reálné situace vrcholící magií. Příkladem může být Remedios, která se při sušení prádla vznesla na nebesa – situace není možná v aktuálním světě, tím pádem by se dalo pochybovat o označení fikčního světa *Sta roků samoty* jako přirozeného, nicméně postavy nevykazují podiv nad takovouto příhodou, která je zcela „normální“ součástí běhu Maconda. Vstupuje zde v platnost epistemické omezení – věření – založené na víře v tyto jevy, které pro postavy nejsou ničím překvapivým a nevybočují mimo běžné dění, byť se nad nimi čtenář pozastavuje. Naopak se postavy podivují nad některými věcmi zcela přirozenými, například nad ledem. Odlišnosti vnímané čtenářem však neřadí tento svět poměrově blíže ke světu nadpřirozenému, vysvětlení se nabízí v inklinaci k mytickému systému Latinské Ameriky. Dokladem „staré“ víry může být i prasečí ocásek označující dítě incestu, který by v evropské kultuře značil spíše deformaci vyskytnuvší se v důsledku spojení členů stejné rodové linie – zde může působit jako metafora znetvoření.

Spíše než poměru přirozeného a nadpřirozeného světa by bylo vhodné věnovat pozornost řádu Maconda a okolního světa. Macondo se projevuje jako svébytná jednotka,²²¹ v níž panuje určitý řád vymezený axiologickými modalitami – čtenář je v průběhu čtení seznamován s možnostmi a limity městečka, postupně se dozvídá o hodnotách a indiferencích. Byť je okolní svět též světem přirozeným, panují v něm pravděpodobně trochu jiná pravidla než v Macondu – Macondo je fungujícím městečkem, uzavřeným před ostatními a hranice městečka vymezují hodnoty městečka jako takové. Přicházejí do něj z okolního světa pouze cikáni přinášející „vynálezy“, ale ti jsou s Macondem poměrně kompatibilní. K rozkladu města začíná docházet až po vpádu

²²¹ Což by se dalo podpořit dále příznakem incestu vznášejícím se nad rodinou Buendíů – ti si hledají partnery tzv. ve vlastních řadách.

cizinců, hodnoty města byly narušeny hodnotami ostatních. Zároveň je tím poukázáno na polaritu sociopolitickou – když bylo Macondo stíženo aktivitou banánových společností, mělo to na něj fatální vliv, před tím se města politické události nedotýkaly.

Polarita je vysledovatelná i v případech světa mužů a žen. Zatímco muži zde jednají spíše emocionálně a jsou unášeni fantaziemi, myšlení žen se projevuje v praktické rovině – byť se obvykle v aktuálním světě sféry mužů a žen popisují obráceně, pro Macondo jsou modální normy vystavěny tímto způsobem. Příkladem může být následující ukázka:

José Arcadio Buendía strávil dlouhé měsíce dešťů v pokojíku, který si zbudoval v zadní části domu, aby ho nikdo nerušil v pokusech. Úplně se přestal starat o hospodářství, vysedával celé noci na dvoře a sledoval běh hvězd; jindy zas málem dostal úpal ve snaze najít přesný způsob, jak určit poledne. [...] Úrsula s chlapci se zatím plahočili v zahradě, kde měli banánovníky [...].²²²

Již v předchozí kapitole rozboru *Sto roků samoty* jsem zmínila práci Garcíi Márqueze s popisnou složkou. Její přítomnost, či absence nejsou pouze znakem díla, ale též účelným nástrojem v jeho výstavbě. Například Krásná Remedios je neustále poutána označením krásná, nicméně už chybí vylíčení aspektů, které ji činí krásnou. Ovšem Remedios není pouze krásná, ale i poměrně duševně zaostalá, což je sice příznak přiznaný, ale zase ne natolik, aby krásu překryl. Zvolené popisné prvky účelově modulují vnímání čtenáře.

3.6.2 Plukovníkovi nemá kdo psát

Na počet stran je dílo *Plukovníkovi nemá kdo psát* oproti knize *Sto roků samoty* třetinové, ale přesto si zde lze všimnout obdobné výstavby světa podléhající stejným modálním omezením. Jedním z prvních prvků, jehož si lze všimnout v návaznosti na působení hlavní postav (tedy plukovníka a jeho ženy), je odlišnost mužského a ženského smýšlení. Oproti praktičnosti ženy je rozvinutí plukovníkova myšlenkového světa více než zjevné – žena se po celou dobu snaží udržet je oba naživu, nicméně plukovník přemýšlí hlavně o hodnotách: „*A ty umíráš hlady,*“ řekla žena. „*Jen aby ses přesvědčil, že důstojnost se jíst nedá.*“²²³

²²² GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia group, 2005, s. 9.

²²³ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006, s. 63.

Ve spojení s tím je také patrná dualita jeho osobního a veřejného života. Plukovník s ženou živoří a k lepšímu životu by mohlo pomoci vyslovení prosby mířené k ostatním, avšak jemu je přednější hrdost a představa soběstačnosti. Tato dualita je maximálně vyhocená zjištěním, že plukovník je na pokraji smrti hladem oproti tomu, jak je smýšlení o něm v městečku vysoké. V rámci takto nastavených modalit je celá situace až bizarní.

I tady je patrná rozdílnost období stráveného v Macondu a současným působením plukovníka. Jednak je to dáno současným bytím plukovníka oproti času strávenému pod vedením Aureliana Buendíi, jednak mocí, respektive v městečku bezmocností něco změnit. Zároveň se objevuje ještě polarita mezi osobním životem a jakousi „bitvou“ se systémem, který se plukovník snaží zdolat. Jednání v tomto ohledu vyznívá jako marné, byť si je toho plukovník vědom, své snažení nevzdává.

Poměrně stálou entitou je zde víra. Plukovník po celou dobu věří v kohoutovu výhru v zápase a této víře podléhá ostatní jednání. V důsledku silné víry a pojmání kultury jakožto svébytného celku vyrůstající z tradic je možné i setkání s duchy, jejichž přítomnost nevyvádí lidi z míry.

3.6.3 Shrnutí zbývajících

Oproti předchozím dílům, ve *Zlé hodině* není vyjádřena polarita mezi místem dění (městečkem) a okolním světem, zde je pozornost vržena pouze na události v městečku spjaté s šířením hanopisů. Byť situace působí poněkud birazně, lidé se jí přesto zabývají. Protože je svět v knize nastaven stejně jako v předchozích dvou dílech, chci upozornit na jev též shodný pro všechna analyzovaná díla, který se zde projevuje, a tím je relativní uzavřenost města a vržení pozornosti především na tento celek. V dílech není řečeno, že by se modální omezení vázala na celý svět, důležité je nastavení v místě děje a tam je postavami svorně akceptováno.

Vyjma již představených prvků, jež se shodně projevují ve všech analyzovaných dílech, je nutno k nim přidat další – budování plasticity díla. Projevuje se představením smyslového světa – vůněmi, cítěním bolesti, ukázáním barev apod. Příkladem může být povídka Pohřeb Velké matky a představení průvodu.

Kromě zařazení magických věcí do chodu běžného života je podstatné uvědomit si u děl Garcíi Márqueze jednu věc a tou je, že čtenář pravděpodobně nikdy nebude schopný s určitostí říci, zda jsou věci možné či nemožné, protože na ně nahlíží optikou

jiné kultury. Jednak je zde zásadní víra postav v dané jevy a jejich přijetí v rámci vytvořeného přirozeného světa.

4 LITERATURA A/VS. KULTURA

Do diplomové práce jsem se rozhodla zařadit i jakousi doplňkovou kapitolu, jejíž název vypovídá o obsahu – pojí se s úvahami nad obsahem pojmu magický realismus a obecně s dohady o tom, jak tuto oblast literatury pojmout. Magický realismus je neodmyslitelně spojen s oblastí Latinské Ameriky a ta jako taková otevírá evropskému čtenáři náhled jiné kultury. Již v jedné z úvodních kapitol diplomové práce, jež se zabírala snahou vymezit obsah magického realismu, se na kulturu muselo nutně narazit. Cílem této kapitoly je pokus odhalit další body v definici pojmu z hlediska kultury a zároveň dodat podklady k předchozímu bádání, možná i otevřít prostor k úvaze pro další závěrečné práce.

Jednou z dílčích kapitol je hrubý nárys důležitých oblastí života Garcíi Márqueze (tedy jeho stručný životopis), který může poskytnout styčné body pro okamžiky z knih, kterým byl čtenář přítomen. Je záhodno dle nich určit míru reálného v knihách Márqueze. Podkapitolu sem umisťuji z toho důvodu, že se dílech nacházejí styčné body ze života autora a teprve po jejich poznání čtenář může při pročitání životopisu dané paralely vidět.²²⁴ Podobně je to i s dalšími kapitolami – například část týkající se Latinské Ameriky slouží jako doplněk ze zhodnocení inspirace pro vytvoření světa Maconda. Za zajímavé doplnění výzkumu považuji podkapitolu Literárně-kulturní aspekty, jež doplňuje analýzu k perspektivy kultury.

4.1 Gabriel Garcíi Márquez – život

Gabriel Garcíi Márquez se narodil 6. března 1927²²⁵ v Kolumbii, přesněji řečeno slovy Geralda Martina „[...] v příslovečném „zapadákově“, [...] s nedlážděnými ulicemi a bez kanalizace a se jménem Aracataca rovněž známým jako „Macondo“, kterému se lidé smějí, když ho uslyší poprvé [...]“²²⁶

První desetiletí svého života strávil u prarodičů. Ti – především jeho dědeček – na něj měli velký vliv a pomáhali utvářet jeho osobnost. Oni dva a Aracataca vytváří důležitý základ nejen pro život, ale též pro jeho dílo. S matkou si nebyl nijak blízký, neboť

²²⁴ Nutno podotknout, že při analýze díla autora by měl být jeho životopis poslední věcí, kterou se bude interpret zabývat, nicméně pokud je jednou z oblastí výzkumu poměr reálného a magického (apod.), životopis by mohl být užitečnou pomůckou při identifikaci takovýchto bodů.

²²⁵ Vyjma tohoto data se objevuje v publikacích i rok 1928 – Márquez úmyslně zastíral právě datum narození.

²²⁶ MARTIN, Gerald. *Gabriel Garcíi Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 8.

čas dělila spíše mezi své další potomky. Gerald Martin²²⁷ tvrdí, že nejdůležitější léta pro Márquezovu tvorbu tvoří roky mezi druhými a sedmými narozeninami – „[p]rávě vzpomínky na oněch pět let tvoří skutečný základ mytologického Maconda, jež měli poznat čtenáři po celém světě.“²²⁸ Jeho děd mu ukázal cestu ke knihám, poskytl mu velký slovník, a tak se Márquez dostal ke čtení nejdříve doporučených knih, postupně i k dalším vlastního výběru. Mezi určující literaturu se řadí například *Pohádky tisíce a jedné noci*, protože ty pravděpodobně popisovaly něco, co sám znal.²²⁹

Děti se obvykle učí nápodobou ve svém sociálním prostředí a u Márqueze tomu nebylo jinak. V jeho díle se odráží vystupování obou jeho prarodičů, způsoby, jakými zacházejí se skutečností při jejím vypravování:

*[...] dědečkově světské a rozumářské stručnosti a výstižnosti a babiččiným nadpozemským nejasným výlevům – okořeněným jeho nenapodobitelným smyslem pro humor, dokázal si vytvořit vidění světa a odpovídající techniku vyprávění, které okamžitě poznají čtenáři každé nové knihy.*²³⁰

Léta 1947-1949 strávil jako student práv v Bogotě a v Cartageně, nicméně studia zanechal a věnoval se své nejsilnější životní zálibě, kterou bylo psaní. Živil se jako novinář. Mezi listy, ve kterých působil, se řadí například *El Espectador*.²³¹ V 50. letech žil v Evropě a zavítal například i do Československa nebo Polska. Své poznatky shromáždil do série reportáží *90 días en la Cortina*.²³²

V 60. letech se navrátil zpět do Latinské Ameriky a začal pracovat pro tiskovou agenturu. Bylo však zřejmé, že u tohoto povolání nesetrvá dlouho, poněvadž začal pracovat na díle, jež se už krátce po vydání stalo velmi známým a čtenáři vyhledávaným. Po tomto značném úspěchu měnil lokality svého pobytu s cílem vyhnout se rozptýlení své kreativní mysli.²³³

²²⁷ Gerald Martin napsal poměrně rozsáhlou biografii Gabriela Garcíi Márqueze, která se zakládá na jeho vlastním výzkumu, nepřeborném množství rozhovorů s Márquezem, členy jeho rodiny i přáteli. Je velmi cenným zdrojem při výzkumu týkajícího se Márqueze. Je však potřeba užívat zde poskytnuté informace s nadhledem, byť se Gerald Martin snaží zachovat objektivní přístup (což přisuzuji počtu sebraného materiálu), i tak není možné vyhnout se hodnocení – ještě i vzhledem k tomu, že Gerald Martin udržoval s Márquezem velmi přátelský vztah.

²²⁸ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 56-57.

²²⁹ Tamtéž, s. 68.

²³⁰ Tamtéž, s. 50.

²³¹ Kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Nakladatelství Libri, 1996, s. 246.

²³² Tamtéž, s. 246-247.

²³³ Tamtéž, s. 247.

V jeho díle se objevují základní otázky latinskoamerické oblasti – existence, historie, totožnost, podstata, mýtus. Zároveň k nim připojuje otázky, jimiž se sám zabýval, tzn. otázka legitimacy a původu.²³⁴

V roce 1982 byl za svou literární aktivitu oceněn Nobelovou cenou. Zemřel 17. dubna 2014.

4.1.1 Žít, abych mohl vyprávět

Knih *Žít, abych mohl vyprávět* (2001) je autobiografií Garcíi Márqueze. Přesto, že jde o životopisné údaje, autor knihu napsal jako vyprávění, což do jisté míry evokuje odstup od svého života.²³⁵ Zde se to projevuje vynecháním určitých situací, „[...] zatajuje všechny rány a utrpení (což s ohledem na to, jak začíná, je překvapující).“²³⁶ Zároveň mu tento způsob umožňuje výklad událostí ze svého života s nádechem atmosféry oblasti Latinské Ameriky.

Pokud si čtenář přečte toto dílo a posléze jeho prózu, uvidí v autobiografii styčné scény pro jeho tvorbu. Příkladem může být scéna, v níž líčí, jak si teta Francisca šila rubáš:

*Jednoho dne, který se nijak nelišil od ostatních, však usedla ve dveřích své ložnice, s několika ze svých běloskvoucích prostěradel, nastříhala z nich na míru a ušila si vlastní rubáš tak mistrovsky, že i smrt víc než dva týdny počkala, aby ho stačila dokončit. Ten večer pak při dobrém zdraví ulehla na smrtelné lože, aniž se s někým rozloučila či trpěla nějakou nemocí nebo bolestmi. Teprve potom zjistili, že předchozího večera si už vyplnila úmrtní list a zařídila všechny náležitosti svého vlastního pohřbu.*²³⁷

Tento moment se objevuje i ve *Sto rocích samoty*.

Byť je Márquezova autobiografie jistě v mnoha ohledech velkým přínosem – je možno se jejím prostřednictvím dozvědět o situacích, které by jinak neměly být jak známy, přesto je její zařazení do díla problematické. Není to literatura faktu (požadavek

²³⁴ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 112.

²³⁵ Autobiografie, deníky apod. musí být brány s rezervou, protože vždy je zde přítomna autostylizace – jen nelze odhadnout její míru.

²³⁶ MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009, s. 529.

²³⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Žít, abych mohl vyprávět*. Praha: Odeon, 2003, s. 111.

pravdivosti informací), ale není to ani „klasická beletrie“.²³⁸ Jak v tomto ohledu toto dílo pojímat?²³⁹ Lze ho považovat za záznam jedné kultury?

4.2 Historie Latinské Ameriky

García Márquez do několika děl²⁴⁰ vložil obraz banánové společnosti a jejího působení. Aktivita banánové společnosti se rozvíjela především v první polovině dvacátého století, ale tato léta široce přesahuje. Neodmyslitelně patří do historie Latinské Ameriky. Mezi společnostmi, které postupně v zemích nahrazovaly plodiny pěstováním banánů a řadily se do banánové společnosti, patřila například United Fruit Company. Termínu banánová společnost dal vzniknout William Sydney Porter (alias O. Henry), který ho užil ve své prvotině.²⁴¹

V díle *Sto roků samoty*²⁴² tvoří jednu dějovou linii aktivity plukovníka Aureliana Buendíi, který se účastnil častých povstání. I v historii Kolumbie docházelo k častým nesvárům, způsobeným ať ekonomickou situací, či výměnou vládnoucí politické strany, k čemuž docházelo poměrně hojně.²⁴³

Sepětí s politikou Márquez předvedl například v díle *Generál ve svém labyrintu*, v němž se zaměřil na postavu Simona Bolívara. Zde již je návaznost na historické (politické) události více než zřejmá, body v historii vytvářejí osu vyprávění.

García Márquez v dílech vypisuje obrazy z historie své, či historie Latinské Ameriky obecně, ty však ve spojení s magickým ustupují do pozadí. Přítomnost magického učinila z magického realismu určitý módní trend.²⁴⁴ Ovšem tím, že se na knižní trh dostalo Márquezovo dílo, autor představil „[...]“ schopnost vyjádřit v celistvosti i ve všednosti určitou vizi celé Ameriky.“ García Márquez tím ukazuje Ameriku v její pravé podstatě, zároveň pro čtenáře velmi přitažlivým způsobem.²⁴⁵

²³⁸ COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikci*. Praha: Academia, 2009, s. 22.

²³⁹ Pokud to není literatura faktu, je to fikce?

²⁴⁰ Především *Všechna špína světa* a *Sto roků samoty*.

²⁴¹ VACEK, Zdeněk. *Banánové republiky. Jak United Fruit Company ovládla Latinskou Ameriku*. Reflex. 2019, č. 27, s. 57.

²⁴² Především tam, ale i v jiných dílech Márquez činí narážky na politickou situaci – např. *Všechna špína světa*, *Plukovníkovi nemá kdo psát*.

²⁴³ KLÍMA, Jan. *Dějiny Latinské Ameriky. Vývoj oblasti, regionů a států*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015, s. 322-323.

²⁴⁴ Magical realism definition and examples. In: Greelane [online] [cit. 2020-05-04].

Dostupné z: <https://www.greelane.com/ca/humanities/literatura/magical-realism-definition-and-examples-4153362/>

²⁴⁵ Márquez dal Americe novou tvář, říká profesorka hispanoamerické literatury Housková. In: Český rozhlas [online]. 18.04.2014 [cit. 2020-05-05].

Toto historické ohlédnutí je zajímavé i z toho důvodu, že určitým způsobem identifikuje Latinskou Ameriku. V rozboru díla *Sto roků samoty* jsem jako jeden ze zajímavých aspektů díla uvedla možnost představit skrze něj celek rodiny, ale zároveň možnost představení Latinské Ameriky jako celku. Nabízí se otázka, jak by Latinská Amerika byla „představena“, pokud by se neobjevil Márquez se svým velmi omamným dílem a nespoutal jím čtenáře.²⁴⁶ Vracím se tím částečně i k rozhovoru s Annou Houskovou, která uvedla, že sice Amerika byla objevena, ale musí být ještě vynalezena.²⁴⁷

4.3 Literárně-kulturní aspekty

Kroeber (spolu s dalšími) zpracoval koncept přístupu ke studiu kultury – koncept kulturních vzorců.²⁴⁸

[D]efinuje kulturní vzorce jako takové konfigurace nebo systémy vnitřních vztahů, jež dávají každé kultuře její koherenci a způsobují tak, že není pouhou akumulací jednotlivých nahodilých prvků. Kulturní vzorce tak představují organizační princip, který jednotlivým kulturám vtiskuje systémový charakter.²⁴⁹

V díle Garcíi Márqueze lze najít jisté kulturní vzorce a magický realismus – tedy směr, do něhož se řadí, se oblastně připisuje především území Latinské Ameriky.²⁵⁰ V této dílčí kapitole chci uvést reflexi vnímání díla Garcíi Márqueze v optice kulturní antropologie.

Roger Scruton hovoří o tom, že v souvislosti s bádáním akademiků ztrácí pojem kultura svůj původní obsahový náboj. Různé výsledky lidské činnosti jsou považovány za kulturu, ovšem není tu žádný jednotící prvek vysvětlující, co tyto prvky spojuje.²⁵¹

Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/marquez-dal-americe-novou-tvar-rika-profesorka-hispanoamericke-literatury-6520722>

²⁴⁶ Podobná úvaha by se dala rozvést i na příkladu z českého prostředí – například „kafkovská Praha“.

²⁴⁷ Márquez dal Americe novou tvář, říká profesorka hispanoamerické literatury Housková. In: Český rozhlas [online]. 18.04.2014 [cit. 2020-05-05].

Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/marquez-dal-americe-novou-tvar-rika-profesorka-hispanoamericke-literatury-6520722>

²⁴⁸ SOUKUP, Václav. *Antropologie. Teorie člověka a kultury*. Praha: Portál, 2011, s. 438.

²⁴⁹ Tamtéž, s. 438.

²⁵⁰ Magický realismus se jako takový rozšířil právě v této oblasti. Byť díla jiných literatur nesou označení magický realismus (např. Bulgakov – viz rozbor v předchozí kapitole), není to magický realismus „čistý“, ale dílo případně nese pouze jeho prvky.

²⁵¹ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002, s. 12.

Pokud užijí definice Václava Soukupa,²⁵² pojem kultura je postaven na označení souboru „symbolů a významů, který je členy určité společnosti sdílen a předáván enkulturací a který prostupuje sociokulturní regulativy, chováním a produkty chování.“²⁵³ Jednotliví členové společnosti netvoří svou vlastní kulturu, ale pracují s kulturním základem, který vytvořila předchozí generace. Každá další generace ale samozřejmě ovlivňuje kulturu a (stejně jako ta předchozí) ji předává dalším generacím.²⁵⁴ Každý jedinec zrodilý se v určité kultuře je produktem výjimečnosti, protože je novým souborem „unikátních biologických daností a kulturních podmínek, v nichž organismus vyrůstá a nabývá zkušeností.“²⁵⁵

Pokud do tohoto konceptu včlením pro srovnání dílo Garcíi Márqueze a směru magický realismus, výsledkem bude zjištění, že García Márquez stvořil své dílo vlivem jedinečné zkušenosti dané růstem v oblasti se specifickou a jedinečnou kulturou budovanou mnoha předešlými generacemi. Jeho dílo je otiskem jeho osobnosti, velice unikátním souborem jevů. V díle se projevují kulturní danosti, proč tedy nezkoumat jeho dílo pod vlivem kulturní antropologie? Byl by poté výsledek rozboru stejný jako rozbor literární – tedy určení směru magického realismu, nebo by bylo závěrem určení jedinečnosti dané kultury s jejími specifiky?

V rámci kultury se zkoumá také role mýtu. Podle definice Manfreda Lurkera je mýtus

obrazné vyjádření skutečnosti, které ji činí pochopitelnou, nikoli však prostřednictvím vědeckých pojmů a teorií, nýbrž odkazem na imaginární svět bohů a polobohů, historicky nikdy neexistujících hrdinů, fantastických tvorů a živlů. Nosným principem m. je obecné oduševnění vesmíru.²⁵⁶

Dílo Garcíi Márqueze je opředeno mýtem, dokonce práce s mýtem je jeden z určujících prvků magického realismu. Claude Lévi-Strauss hovoří o mýtických příbězích jako o vysvětlení toho, co nelze objasnit vědou a není doložitelné skrze historické skutečnosti. Vysvětluje mýtus jako uzavřený systém, v němž se stále dokola

²⁵² Václava Soukupa považují za významnou osobnost v oblasti bádání kulturní antropologie. Jeho dílo obsahuje široký záběr bádání a je vhodné pro různé vrstvy zájemců – ať už laiky, či odborníky, a i díky tomu sledávám jeho přínos zásadním pro naši společnost.

²⁵³ SOUKUP, Martin. *Kultura: Biokulturologická perspektiva*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011, s. 12.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 24.

²⁵⁵ Tamtéž, s. 23.

²⁵⁶ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia group, 2005, s. 314.

protínají tytéž prvky, což tvoří opozici historii a jejímu otevřenému systému, kam mohou pronikat prvky nové.²⁵⁷

Kulturní danosti by mohly objasnit i například pojem krása, se kterým Márquez pracuje a často tak označuje své postavy, čímž jim dává jistý status. Krásná dívka v evropském prostředí se bude jistě lišit od krásné dívky Latinské Ameriky, objevuje se zde „závislost na přírodních podmínkách a způsobu života určité země.“²⁵⁸

Vyvstává i otázka přístupu k magickému: je magické částí skutečnosti (přirozenou součástí), nebo vyvstání magického souvisí s otevřeným postojem osob ke skutečnosti? K této otázce mě navedla neustálá přítomnost poznání výroku Garcíi Márqueze o tom, že není magický realista, ale pouze vypravěč. V rámci postoje ke skutečnosti se k vznesené otázce jistým způsobem vyjadřuje i v eseji „Fantazie a umělecká tvorba v Latinské Americe a Karibské oblasti“ otištěné ve výboru *Druhý břeh západu* (2004). Udává, že v Latinské Americe nejsou magické jevy pojímány jako magické, ale vše je realita.²⁵⁹ Dostává se zde do střetu postoj domorodců a ostatních (například oblast Evropy), která má tendenci na realitu nahlížet odlišným způsobem.²⁶⁰ Souvisí to i s uvěřitelností. Z toho pramení další otázka, a to na rozhraní toho, co je realita a v jakém okamžiku už z reality vyvstávají magické okamžiky.

Salman Rushdie dále k tomuto tématu přispívá velmi zajímavou poznámkou – nehodnotí ani tak přítomnost magického, jako spíše reálného:

These are stories about real people, not fairy tales. Macondo exists; that is its magic. The trouble with the term “magic realism”, el realismo mágico, is that when people say or hear it they are really hearing or saying only half of it, “magic”, without paying attention to the other half, “realism”. But if magic realism were just magic, it wouldn't matter. It would be mere whimsy – writing in which, because anything can happen, nothing has effect. It's because the magic in magic realism has deep roots in the real, because it grows out of the real and illuminates it in beautiful and unexpected ways, that it works.²⁶¹

²⁵⁷ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava, 1993, s. 38-46.

²⁵⁸ DNĚPROV, Vladimír. *Problémy realismu*. Praha: Československý spisovatel, 1961, s. 29.

²⁵⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantazie a umělecká tvorba v Latinské Americe a Karibské oblasti*. In: HOUSKOVÁ, Anna (ed.). *Druhý břeh západu. Iberoamerika jako soužití kultur*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 284-287.

²⁶⁰ VOLPI, Jorge. Děti bez prasečích ocásků. Magický realismus jako zastaralý copyright In: A2 [online] [cit. 2020-05-04].

Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/25/deti-bez-prasecich-ocasku>

²⁶¹ RUSHDIE, Salman. Salman Rushdie on Gabriel García Márquez: 'His world was mine' In: The Telegraph [online] [cit. 2020-05-04].

Vlivem přítomnosti magického mají lidé tendenci vnímat jen tuto část, ale dochází tím k opomíjení reálné části pojmu. Právě reálná část zde ovšem má větší míru magického – tím, že existuje. V závislosti na kultuře je nutno tuto část zohlednit. To mě dále vede k poznámce Davida J. Levyho, jež toto podporuje: „[I]dská přirozenost je pro realismus ústředním pojmem, ale jejímu významu nelze rozumět v izolaci od kontextu prostředí.“²⁶²

4.4 Magické vs. zázračné

V rámci literárně-kulturní analýzy chci doplnit kapitolu srovnávající zázračné reálno a magický realismus – autory Carpentiera a Márqueze. Vyjma uvedených rozdílů lze sledovat i odlišnosti další – například vztah k přístupu zkoumání: Carpentier zkoumá zvenku, Márquez zevnitř. Z hlediska kultury by se jejich postupy daly přirovnat k emickému a etickému přístupu ke zkoumání. Carpentier se „[...] vyhýbá jakýmkoliv dokumentárním údajům, třebaže samo dílo z nich přímo vyrůstá.“²⁶³ Uvádí vyzkoumaná historická fakta a jako nezávislý pozorovatel zkoumá kulturu zvenku (etický p.). Oproti němu Márquez popisuje poznané, představuje svou vlastní kulturu, v níž vyrůstal (emický p.).²⁶⁴ Projevuje se to i rozsahem popisné složky – zatímco u Carpentiera je poměrně rozsáhlá (popisuje rituály apod.), u Márqueze je užší, mnohdy absentuje. Další rozdíl tkví v tom, že Carpentier předpokládá obeznámenost čtenáře se základními kulturními danostmi,²⁶⁵ oproti tomu Márqueze lze číst bez ohledu na znalost kultury.

Pro popis díla Garcíi Márqueze bych zvolila symbol uroboros – to je had kousající se do ocasu.²⁶⁶ Je to pravidelné střídání vzniku a zániku, koloběh života, existenční tíseň i životní radost – časté motivy jeho díla. Oproti tomu v díle Carpentiera lze poznat výzkum kultury, snahu ji zaznamenat a vymežit ji proti kulturám odlišným. Již na základě těchto odlišností nelze zázračné reálno a magický realismus (v podání udaných autorů) směšovat či tvořit průměr.

Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10787739/Salman-Rushdie-on-Gabriel-Garcia-Marquez-His-world-was-mine.html>

²⁶² LEVY, David J. *Realismus. Pojednání o interpretaci a společenské realitě*. Brno: Proglas, 1993, s. 145.

²⁶³ HODOUŠEK, Eduard. Poznámka In: CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 137.

²⁶⁴ Postoj k obsahu souvisí i s druhem vypravěče, který se v dílech liší.

²⁶⁵ HODOUŠEK, Eduard. Poznámka In: CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 134-135.

²⁶⁶ LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia group, 2005, s. 547.

ZÁVĚR

Úkolem diplomové práce je zhodnotit přítomnost a realizaci magického realismu v díle Gabriela Garcíi Márqueze. Zároveň je součástí výzkumu zjištění, zda García Márquez vytvořil jeden kompaktní svět, či se jeho dílo tříští do vícera světů.

Tato diplomová práce je rozdělena do tří částí: teoretické, v níž se řeší specifika oblasti směru magického realismu a teorie fikčních světů; interpretační a analytické, jejíž obsah je zaměřen na rozbor vybraných děl Garcíi Márqueze jak z hlediska magického realismu, tak z teorie fikčních světů, respektive s ohledem na modální omezení; doplňková část zohledňuje literárně-kulturní aspekty.

Kapitola o magickém realismu tvoří nedílnou součást práce z důvodu potřeby vymezení základních bodů, jimiž je směr tvořen. Původem totiž spadal do oblasti výtvarného umění, pro něž ho vytvořil F. Roh v první polovině dvacátého století. Do hispanoamerického prostředí, na něž je tento pojem nejčastěji vztahován, se dostal krátce poté, ovšem stále se pracovalo spíše s vyústěním pojmu pro výtvarné umění, pro literární sféru začal teprve postupem let vznikat soubor prvků směr definujících. Ángel Flores jako jeden z prvních zformuloval definici magického realismu pro literaturu, nicméně úskalí tkví v mírném zmatení pojmu, který má tendenci inklinovat k fantastice. Mezi magickým realismem a fantastikou existují rozdíly, jež vyvstávají při pohledu na díla autorů označených jako tvůrci magicko-realistických děl. Vedle těchto dvou kategorií figuruje ještě pojem zázračné reálno. Postavení těchto tří pojmů vedle sebe – fantastika, magický realismus, zázračné reálno – vyvolává tendenci tyto pojmy směšovat a bořit mezi nimi hranice, ovšem rozdíly mezi nimi (byť leckdy ne tak zřetelné) určují zakotvení díla ve směru.

Magický realismus se obvykle používá pro autory oblasti Latinské Ameriky, nicméně samotní autoři (minimálně Gabriel García Márquez) by tohoto označení neužili. Hovoří se o šíření pojmu do světových literatur, mnohá díla evropského prostředí (konkrétně i některá česká díla) jsou postihována označením „nesou prvky magického realismu“. Důvodem vzniku jedné z podkapitol části zabývající se magickým realismem tak je otázka po možnosti přenositelnosti pojmu, aniž by došlo k narušení konstanty směru.

Kapitola o teorii fikčních světů uvádí do základních oblastí výzkumu a nastiňuje základní přednosti a omezení tohoto úseku literární teorie. Základy teorie se v podstatě objevily již v době antiky, především se ale začaly rozvíjet ve dvacátém století. Teorie

stojí na pilířích vystavěných z filozofie a logiky, což se projevuje například při zkoumání možností (co je možno v reálné světě, ale není možno ve fikčním i opačně atd.). Tato teorie má svá „specifika“, jedním z nich je úkol čtenáře rekonstruovat svět dle indicií, které mu jsou textem předloženy, čtenář samovolně nemůže na místa nedourčenosti vsazovat chybějící části – zmínění tohoto bodu je pro tuto diplomovou práci důležité, protože se promítá v práci se světem Gabriela Garcíi Márqueze.

V interpretační a analytické části je věnován prostor rozboru vybraných děl Gabriela Garcíi Márqueze. Samostatné kapitoly zastávají díla *Sto roků samoty*, *Plukovníkovi nemá kdo psát* a *Zlá hodina*. Tři vybrané drobnější povídky tvoří kapitoly další a jedná se o „Pohřeb Velké matky“, „Oči modrého psa“ a „Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce“. Po povídkách jsou také pojmenovány soubory krátkých próz, které v tomto vydání vyšly v českém jazyce. Zvolená díla se řadí do první poloviny autorova tvůrčího období. Kritériem pro výběr bylo zaměření se na oblast díla spadajícího do magického realismu (protože samozřejmě ne všechna Márquezova díla jsou ryze magickorealistickejší). Za přední dílo magického realismu je považována kniha *Sto roků samoty*, proto tedy tvoří první kapitolu této části. Pro srovnání jsem se rozhodla zvolit díla menšího rozsahu – knihy *Zlá hodina* a *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Povídky byly vybrány s ohledem na to, že právě tyto texty tvoří část Márquezova díla – povídkami vstoupil do světa psaní a po celé tvůrčí období doplňují jeho tvorbu. Zároveň se v těchto jmenovaných dílech objevují podobné či shodné tematické prvky a ty by mohly být odpovědí na otázku po kompaktnosti světa Gabriela Garcíi Márqueze – zda se jeho dílo skládá z jednoho, či více světů.

Za pomoci užití teorie zpracované Evou Lukavskou jsem sestavila soubor prvků, jež se objevují v proudu magického realismu. Jedním z prvních (a pravděpodobně jedním z netypičtějších) prvků je plynulý přechod mezi magickou a reálnou složkou díla. V rámci magického realismu autor opisuje prožité situace svého života. Texty se projevují silnou imaginativností, mnohokrát je text vystavěn prostřednictvím anticipace, tzn. klíčový moment života (obvykle smrt) je popsána dříve, než k ní ve sledu události dojde, a čtenář je veden stupňujícím napětím v touze poznat příčinu události. Zhuštění textu v mnohých případech přispívá k umenšení hodnot, oproti tomu banální prvky a momenty jsou vyzdvihovány rozsáhlejším popisem. Součástí proudu je i práce s mýtem.

Při rozboru děl se projeví prvky magického realismu různou mírou. Nejkoncentrovanější shluk prvků se objevuje v díle *Sto roků samoty*. Název vypovídá o prvních dvou tématech – plynutí času a samotě. Nemožnost naprosto přesného určení

časového období přispívá ke zrušení času – události se mohly odehrávat na počátku věků, ale i v nedávné době. Z textu je patrné, že opakováním událostí dochází v podstatě k časové smyčce, v níž se jednotlivé akty opakují. V plynutí času se postavy pohybují samy, přestože jsou obklopeny lidmi. Tato dvě témata se objevují i v ostatních analyzovaných dílech, tedy vyjma opakovanosti, jež se pojí především s knihou *Sto roků samoty*. Zároveň se s plynutím času pojí opis skutečností – důležité jsou obvykle vypovězeny rychle a bez detailů, oproti těm běžným, které jsou rozsáhle rozepsány. Obdobně se tento jev projevuje i v obráceném poměru hodnot, to je patrné hlavně v díle *Plukovníkovi nemá kdo psát* – plukovník upřednostňuje kohoutovy potřeby před svými. Název díla nevypovídá o obsahu pouze u tohoto díla, ale i u ostatních se stává výraznou složkou určující téma, názvy mluví samy za sebe. Výrazným prvkem díla *Sto roků samoty* je anticipace. Dílo *Zlá hodina* nejlépe ze všech analyzovaných knih předvedlo další prvek a tím je práce s pravděpodobností, možností a nadsázkou.

Zajímavým znakem v díle je možnost vztáhnout rysy postavy a obrysy událostí na celou zemi. Příběh rodu Buendíů nemusí být jen jejich, ale i dalších občanů kontinentu. Jedním z nejdůležitějších prvků v dílech je postupnost reálných a magických prvků – stojí vedle sebe, prolínají se, není mezi nimi žádný předěl v podobě kontrastního přechodu od jedné věci ke druhé. Postavy přechod mezi prvky nereflektují, protože žádný přechod nevnímají.

Postavy jsou popisovány především prostřednictvím charakterových vlastností, popis fyzické konstituce ustupuje do pozadí. Pokud se v popisu osoby objevují fyzický rys – například označení krásná – obvykle to postavě připisuje určitý status, nežli definici postavy. Osoby jsou mnohokrát definovány vedenými dialogy a i svými jmény.

V kapitole s názvem Macondo došlo ke zhodnocení uvedených rysů vzešlých z analýz. Výsledkem je potvrzení silné dominance magického realismu v díle Gabriela Garcíi Márqueze. To se projevuje přítomností reprezentativních prvků směru, ale také vlivem osobních autorských rysů, které dílo tvoří jedinečným – například formou realizace díla, u Garcíi Márqueze je to vyprávění. Tato část diplomové práce též predestinuje obsah následující kapitoly: pokus o odpověď na otázku, zda je v díle Márqueze zachycen jeden svět, či je tu přítomnost vícera světů. Vlivem shodných prvků v díle (například opakovaná přítomnost postav, realizace Maconda) je pravděpodobné, že se jedná o jeden svět. Jeden svět však nutně musí oplývat stejnými modálními omezeními, což se z hlediska rozboru potvrdilo – příkladem mohou být aletická omezení (možné, nemožné,

nutné): představuje se zde přirozený svět podobný světu aktuálnímu, pracuje se s aktivitami, které nejsou naprosto běžné, ale přesto tady nejsou nemožné.

Poslední kapitolu práce – kapitolu doplňkovou – tvoří pokus definovat dílo Márqueze přes výklad prvků v rámci kulturní antropologie. Jednou z otázek této diplomové práce je jádro magična – v čem spočívá? Jedna z možností tkví v nemožnosti přesně určit, kde začíná a končí reálno a nastupuje magično, co je napsáno dle skutečnosti, a co už fikční povahy apod. Pro Evropany by mohl být magický i náhled do jiné kultury, protože jedním ze znaků magického realismu je mýtický základ.

Gabriel García Márquez je jedním z nejčtenějších autorů oblasti Latinské Ameriky. Co jeho dílo činí tak čtenářsky otevřeným? Analýza vybraného díla ukázala, že jedním z důležitých znaků je zpracování díla. Márquez se vyhnul užití mnoha slov na popsání leccého a slova zvolil přesně tak, aby jejich obsah slova mnohonásobně předčil.

SEZNAM LITERATURY

Primární literatura

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Plukovníkovi nemá kdo psát*. Praha: Odeon, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Sto roků samoty*. Praha: Euromedia Group, 2005.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Zlá hodina*. Praha: Odeon, 2006.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Oči modrého psa*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Oči modrého psa*. Praha: Odeon, 2016, s. 65-71.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Pohřeb Velké matky*. Praha: Odeon, 2008, s. 117-141.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. In: GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Neuvěřitelný a tklivý příběh o bezelstné Eréndiře a její ukrutné babičce*. Praha: Odeon, 2008, s. 87-156.

Sekundární literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Orbis, 1962.

CARPENTIER, Alejo. *Království z tohoto světa*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

COHNOVÁ, Dorrit. *Co dělá fikci fikcí*. Praha: Academia, 2009.

DNĚPROV, Vladimír. *Problémy realismu*. Praha: Československý spisovatel, 1961.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2003.

ECO, Umberto. *Lector in fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha: Academia, 2010.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Žít, abych mohl vyprávět*. Praha: Odeon, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Fantazie a umělecká tvorba v Latinské Americe a Karibské oblasti*. In: HOUSKOVÁ, Anna (ed.). *Druhý břeh západu. Iberoamerika jako soužití kultur*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 284-287.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998.

KLÍMA, Jan. *Dějiny Latinské Ameriky. Vývoj oblasti, regionů a států*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2015.

- Kol. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Nakladatelství Libri, 1996.
- LEDERBUCHOVÁ, Ladislava. *Průvodce literárním dílem. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie*. Jinočany: Nakladatelství H&H Vyšehradská, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava, 1993.
- LEVY, David J. *Realismus. Pojednání o interpretaci a společenské realitě*. Brno: Proglas, 1993.
- LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Brno: Host, 2003.
- LURKER, Manfred. *Slovník symbolů*. Praha: Euromedia group, 2005.
- MARTIN, Gerald. *Gabriel García Márquez: Život*. Praha: Odeon, 2009.
- NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce/osobnosti/základní pojmy*. Brno: Host, 2006.
- PAVEL, Thomas G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012.
- PAVEL, Thomas. *Román: Morálka a svoboda*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1993.
- PROKOP, Vladimír. *Přehled světové literatury 20. století pro výuku literatury na středních školách*. Sokolov: O.K. – Soft, [1997].
- RONENOVÁ, Ruth. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006.
- SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: Academia, 2002.
- SOUKUP, Václav. *Antropologie. Teorie člověka a kultury*. Praha: Portál, 2011.
- SOUKUP, Martin. *Kultura: Biokulturologická perspektiva*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011.
- TODOROV, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2010.

Články v periodikách

RYANOVÁ, Marie-Laure. *Možné světy v soudobé teorii literatury*. Česká literatura. 1997, č. 6, s. 570-595.

VACEK, Zdeněk. *Banánové republiky. Jak United Fruit Company ovládla Latinskou Ameriku*. Reflex. 2019, č. 27, s. 56-60.

Internetové zdroje

Magical realism definition and examples. In: Greelane [online] [cit. 2020-05-04].
Dostupné z: <https://www.greelane.com/ca/humanities/literatura/magical-realism-definition-and-examples-4153362/>

Márquez dal Americe novou tvář, říká profesorka hispanoamerické literatury Housková. In: Český rozhlas [online]. 18.04.2014 [cit. 2020-05-05].
Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/marquez-dal-americe-novou-tvar-rika-profesorka-hispanoamericke-literatury-6520722>

Původ, charakteristika a autoři magického realismu. In: Thpanorama [online] [cit. 2020-05-4].
Dostupné z: http://www.macworld.com/article/158155/2011/02/linkedin_china.html

RUSHDIE, Salman. Salman Rushdie on Gabriel García Márquez: 'His world was mine' In: The Telegraph [online] [cit. 2020-05-04].
Dostupné z: <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/10787739/Salman-Rushdie-on-Gabriel-Garcia-Marquez-His-world-was-mine.html>

VOLPI, Jorge. Děti bez prasečích ocásků. Magický realismus jako zastaralý copyright In: A2 [online] [cit. 2020-05-04].
Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/25/deti-bez-prasecich-ocasku>