

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Radoslav Budáč

La hojarasca: fikční svět a jeho osoby

La hojarasca: fictional world and its persons

Vedoucí práce: doc. PhDr. Hedvika Vydrová

2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny využití prameny a literaturu.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Zdeněk', written in a cursive style.

OBSAH:

1. Úvod	4
2. Gabriel García Márquez a jeho první román	6
3. Realita a fikční svět	10
3.1 Marquézovi „démoni“ a román <i>La hojarasca</i>	11
3.1.1. „Démoni“ osobní.....	13
3.1.2. „Démoni“ historičtí.....	20
3.1.3. „Démoni“ kulturní.....	28
4. <i>La hojarasca</i>	33
4.1. Název díla a jeho překlad.....	33
4.2. Stručná synopse románu.....	35
4.3. Postavy románu	37
4.3.1. Struktura fikční společnosti.....	39
4.3.2. Postavy – vypravěči – perspektivy.....	43
4.3.3. Postavy – symboly společnosti.....	46
4.3.3.1. Smrt.....	55
4.4. Prostor ve fikčním světě	59
4.5. Čas ve fikčním světě	63
5. Závěr	69
6. Résumé ve španělském jazyce (Resumen en español)	71
7. Résumé v českém jazyce	75
8. Résumé v anglickém jazyce (Abstrakt in english)	77
9. Bibliografie	79

1. Úvod

Při vyslovení jména Gabriela Garcíy Márqueze se většině českých čtenářů vybaví autorův nejznámější román *Sto roků samoty* (*Cien años de soledad*) – dílo, které velkou měrou přispělo ke skutečnosti, že kolumbijský spisovatel získal v roce 1982 Nobelovu cenu za literaturu. O tomto díle lze také najít i v českých knihovnách a vzdělávacích institucích velké množství článků, odborných studií a monografií, a to nejen v cizích jazycích, nýbrž i v češtině. Stejně tak je to i s dalšími významnými či méně uznávanými tituly kolumbijského autora – *Plukovníkovi nemá kdo psát* (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1961), *Zlá hodina* (*La mala hora*, 1962), *Pohřeb Velké matky* (*Los funerales de la Mamá Grande*, 1962), *Podzim patriarchy* (*El otoño del patriarca*, 1975), *Generál ve svém labyrintu* (*El general en su laberinto*, 1989) atd. Avšak první Marquézovo dílo se mi zdá být v porovnání se jmenovanými díly poněkud opomíjeno; nalézt podobné studie o prvním díle „macondského“ cyklu a prvním románu Garcíy Márqueze vůbec je o poznání složitější, jelikož dostupných prací na toto téma je podstatně méně. I když vezmeme v úvahu rozsah a důležitost zmiňovaných děl, prací pojednávajících o románu *La hojarasca*¹ bylo napsáno nepoměrně méně. Také proto jsem se rozhodl zvolit si první Márquezovo dílo – *La hojarasca* – za téma této práce, také proto se budu snažit v této práci soustředit svou pozornost výhradně na tento román.

Přestože jsou biografické údaje autora velmi dobře známy, budu se jimi zčásti zabývat i v této práci. Mým cílem však nebude strohý výčet, či naopak „epické převyprávění“ Marquézova života, nýbrž hledání souvislostí mezi jeho osobními zkušenostmi a vznikem románu *La hojarasca*. Proto bude úvodní kapitola věnována životu Gabriela Garcíy Márqueze do doby vydání jeho prvního díla.

¹ Přestože byl román již vydán v češtině pod názvem *Všechna špina světa*, budu v této práci používat výhradně španělského titulu *La hojarasca* (viz dále podkapitola 4.1. Název díla)

V následující kapitole se soustředím právě na vzájemný vztah mezi fikčním světem díla a „vnějšími“ vlivy světa „skutečného“ – reality. Postupně se zaměřím na vlivy Márquezových životních zkušeností, na vlivy historické a nakonec na vlivy jiných literárních děl. Budu přitom vycházet především z rozsáhlé práce M. Vargase Llosy *García Márquez: Příběh jedné bohovraždy*², monografie G. Alfara *Konstanty dějin Latinské Ameriky u Garcíy Márqueze*³ a ze studií M. L. Bruguery Nadalové⁴, J. L. Justese Amadora⁵ a P. Lastry⁶. Další prameny budu uvádět v průběhu textu.

V další kapitole se již budu zabývat výhradně samotným dílem, přičemž se nejprve zamyslím nad jeho názvem a nastíním problematiku českého překladu titulu v souvislosti s významy slova „la hojarasca“ a se samotným příběhem a poté uvedu stručnou synopsi. V dalších oddílech zaměřím svou pozornost na rozbor postav románu a následně na prostor a čas ve fikčním světě díla.

² Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.

³ Alfaro, Gustavo. *Constantes de la historia de Latinoamérica en García Márquez*. Bogotá: Banco Popular, 1979.

⁴ Bruguera Nadal, María Luisa. „*Antígona y La hojarasca*: Un ejemplo de imagen cultural en el texto literario“. In: *Quinientos años de soledad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1972, s. 409 – 415.

⁵ Justes Amador, José Luis. „*Algunas revisiones sobre la influencia de William Faulkner en la creación de Macondo*“. In: *Quinientos años de soledad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1972, s. 601 – 608.

⁶ Lastra, Pedro. „*La tragedia como fundamento estructural de La hojarasca*“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 83 – 95.

2. Gabriel García Márquez a jeho první román

Gabriel García Márquez je spisovatel, který si velmi rád a často pohrává se skutečností, a to nejen s tou fikční, kterou sám vytváří; při mnohých rozhovorech nejednou zatajil nejrůznější údaje ze svého života, jiné zase více či méně pozměnil a některé si dokonce na místě vymyslel. Jako příklad zde mohu uvést Márquezova úsměvná tvrzení, která s vážnou tváří říkával novinářům v období první vlny slávy, krátce po vydání svého bezesporu nejvýznamnějšího románu *Sto roků samoty* (1967): novinářům tenkrát často tvrdil, že ve skutečnosti nepíše on, nýbrž jeho žena, která však „své“ výtvořky považuje za natolik špatné, že se zříká veškeré odpovědnosti a raději všude uvádí svého muže jako skutečného autora⁷. Další jeho velmi známá hříčka se skutečností, které se budu podrobněji věnovat v následujících kapitolách, se týká vlivu Faulknerových děl na jeho první román *La hojarasca* - Márquez totiž tvrdí: „...v době, kdy jsem čistě náhodou začal číst Faulknera, byl již můj první román *La hojarasca* vydaný.“⁸ Konečně třetím příkladem z mnoha dalších podobných hrátek s realitou mohou být Márquezovy reportáže z vymyšlených událostí z doby, kdy pracoval jako reportér pro deník *El Espectador*⁹.

Proto možná ani nikoho nepřekvapí, že jeden ze základních autorových biografických údajů, totiž datum narození, není dodnes přesně a s jistotou určen – zatímco jedni tvrdí, že se García Márquez narodil 6. března 1928, jiní se naopak přiklánějí k názoru, že se tak stalo o rok dříve, tedy 6. března 1927. Jedná se o další Márquezovu hříčku s realitou nebo spíše o jakýsi „historiografický šum“? Ve většině dřívějších prací věnovaných kolumbijskému autorovi se této nejasnosti

⁷ Srov. Vargas Llosa, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971, s. 80.

⁸ Není-li uvedeno jinak, všechny překlady citátů z odborné literatury jsou vlastní. „...yo había publicado ya mi primera novela, *La hojarasca*, cuando empecé a leer a Faulkner por pura casualidad.“ Durán, Armando. „Conversaciones con Gabriel García Márquez“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 37.

⁹ Srov. Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 39-41.

nevěnovala žádná pozornost a téměř výhradně se uváděl rok narození 1928; dnes se naopak téměř vždy uvádí rok 1927¹⁰.

Gabriel García Márquez se tedy narodil 6. března 1927 nebo 1928 v malé vesnici Aracataca, kde v domě svých prarodičů prožil dětství – tento fakt měl později velký vliv na jeho tvorbu, především na „macondský“ cyklus. V roce 1936, po smrti svého děda, byl Márquez poslán na studia do města Barranquilla, poté do Zipaquirá, kde také v roce 1946 úspěšně ukončil střední školu. V následujícím roce se zapsal na Právnickou fakultu Národní univerzity. V roce 1948, bezprostředně po významné události kolumbijských dějin zvané „Bogotazo“ (zavraždění vůdce liberálů Eliécera Gaitána v Bogotě a krvavé potlačení protestních manifestací) následované dlouhým obdobím zvaným v kolumbijské politice „la violencia“ („násilí“), začal Márquez spolupracovat s liberálním periodikem *El Universal*. Pak ještě působil v mnohých denících a novinách té doby a žurnalistiku pak již nikdy neopustil. V deníku *El Espectador* vydal také svou první povídku *Třetí rezignace* (*La tercera resignación*) a v roce 1952 vydal v periodiku *El Heraldo* v Barranquille první díl svého prvního románu *La hojarasca*.

Podle kolumbijského novináře Dassa Saldívaru, jenž napsal nejrozsáhlejší autorovu biografii nazvanou *García Márquez: El viaje a la semilla*, začal Márquez psát svůj první román v posledních měsících roku 1948¹¹. Ještě důležitější však byl rok 1949, ve kterém se Márquez musel v domě svých rodičů v Sucre tři měsíce zotavovat ze zápalu plic¹². Tyto tři měsíce měly na psaní jeho prvního románu velmi důležitý vliv, jelikož je celé strávil četbou děl soudobých moderních evropských a severoamerických autorů, jakými byli např. J. Dos Passos,

¹⁰ Osobně jsem zaslechl názor, že si Márquez záměrně ze svého života „ubral“ jeden rok, aby se datum jeho narození shodovalo s rokem krvavého potlačení stávků kolumbijských dělníků na plantážích americké firmy UFC (United Fruit Company) v roce 1928. Je však zřejmě pravděpodobnější, že si není jistý ani sám García Márquez, což potvrzuje i Jacques Joset ve své předmluvě ke *Sto rokům samoty*.

Srov. Joset, Jacques. *Introducción*. IN: García Márquez, G. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1991, s. 12-13.

¹¹ Srov. Saldívar, Dasso. *García Márquez: El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara, 1997, s. 210.

¹² Srov. *Ibid.*, s. 211.

T. Capote, S. Anderson, T. Dreiser, A. Huxley, E. Caldwell, V. Wolfová, W. Faulkner. Právě vypravěčský styl posledně jmenovaného zanechal v Márquezovi nesmazatelné stopy, které jsou velmi patrné i v románu *La hojarasca* a o kterých se ještě později zmíním (viz dále 3.1.3.). V souvislosti s tím D. Saldívar uvádí, že živnou půdou pro tento román byla autorovi historie a atmosféra vesničky Aracataca, jeho dětství a právě díla Virginie Wolfové a Williama Faulknera¹³. Když Márquez po rekonvalescenci vrátil všechny půjčené knihy, měl vypracovanou první verzi svého románu¹⁴. Na začátku roku 1950 již měla *La hojarasca* i svou druhou verzi, kterou se pak Márquez snažil vydat ve vydavatelství Losada v Buenos Aires. Jeho dílo však bylo odmítnuto a v dopise mu Guillermo de Torre (švagr Jorgeho Luise Borgese) dokonce doporučil, aby zanechal úsilí stát se spisovatelem a raději se věnoval něčemu jinému. Márquez s odstupem času přiznal, že kdyby jeho sklon k psaní nebyl tak velký, zanechal by zcela jistě úsilí stát se spisovatelem nadobro. V tomto období mu však pomohl přítel Ramón Vinyes („el sabio catalán“ objevující se ve *Sto rocích samoty*), který jeho první dílo odstavec po odstavci okomentoval a rozebral a ukázal Márquezovi slabší části a nedostatky¹⁵. V témže roce, tedy 1950, pravděpodobně mezi květnem a červnem, pak *La hojarasca* získala svou třetí, poslední verzi, jíž se v květnu roku 1955 podařilo vydat ve vydavatelství La Oveja Negra ve skromném nákladu, který nepřekročil počet tisíce výtisků, z něhož bylo ještě mnoho exemplářů rozdáno přátelům¹⁶. V srpnu roku 1959 však byla *La hojarasca* vydána podruhé, tentokrát na tu dobu v astronomickém počtu 10 000 výtisků¹⁷.

Poté už začal být García Márquez velmi dobře přijímán kritikou a neměl s vydáním svých dalších děl podobné potíže. V roce 1961 vydal knihu *Plukovníkovi nemá kdo psát* (*El coronel no tiene quien le*

¹³ Srov. Ibid., s. 213.

¹⁴ Srov. Ibid., s. 211.

¹⁵ Srov. Ibid., s. 243-244.

¹⁶ Eva Lukavská však ve své knize „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus* uvádí, že již při prvním vydání v roce 1955 bylo prodáno 30 000 výtisků.

Srov. Lukavská, Eva. „*Zázračné reálno*“ a *magický realismus*. (*Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*). Brno: Host, 2003, s. 176.

¹⁷ Srov. Ibid., s. 319.

escriba), v roce 1962 pak díla *Zlá hodina (La mala hora)* a *Pohřeb Velké matky (Los funerales de la Mamá Grande)*. Roku 1967 pak uzavírá a v podstatě shrnuje „macondský“ cyklus ve svém nejvýznamnějším díle, v románu *Sto roků samoty (Cien años de soledad)*.

3. Realita a fikční svět

Představivost umělců je zřídka přímo spjata s jejich situací... Naopak umělec potřebuje invenci, aby opustil svět zkušenosti, který ho sužuje, utlačuje, nudí nebo rozčiluje.

GEORGE SAND¹⁸

Tvar fikčního světa je nutně ovlivněn lidskou zkušeností, historickými okolnostmi, souborem přesvědčení, ideových postojů a předsudků, jakož i zámyslů svého autora.

LUBOMÍR DOLEŽEL¹⁹

Přestože si výše uvedené citáty do jisté míry odporují, domnívám se, že je možné oba více či méně aplikovat na tvorbu Garcíy Márqueze; zatímco však tvrzení Sandové pouze zčásti, Doleželův citát román *La hojarasca* a potažmo celý „macondský“ cyklus zcela zřetelně dokládá. Mario Vargas Llosa ve své rozsáhlé práci o Márquezovi významy obou citátů v podstatě spojuje. V části věnované teorii o tvůrčím procesu spisovatele mluví o psaní (literárního díla) jako o „aktu rebelie proti realitě“, o spisovatelově snaze o „napravení, pozměnění či zničení reality a její nahrazení realitou fikční, kterou sám (spisovatel) vytváří“²⁰. Každý román tak podle něj představuje jakousi bohovraždu a symbolické zahubení reality²¹. Důvodem pro tyto „akty rebelie“ je spisovatelova nespokojenost s realitou, která ho obklopuje, ve které žije. V tom se Vargas Llosa shoduje se Sandovou – umělec je nespokojen se „světem zkušenosti“; avšak mluví-li Sandová o umělcově touze opustit svět zkušenosti, u Vargase Llosy není důležitý únik, nýbrž „napravení, pozměnění či zničení reality“. Z toho také vyplývá rozpor mezi přesvědčením Sandové, že „představivost umělců je zřídka přímo spjata s jejich situací“, a další částí Llosovy teorie o tvůrčím procesu, kterou nazývá „drancování reality“ (saqueo de la realidad)²²; tou rozumí

¹⁸ Cit. podle Doležel, Lubomír. *Heterocosmica - Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 5.

¹⁹ Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 45.

²⁰ Vargas Llosa, M. Op. cit., s. 85.

²¹ Srov. Ibid., s. 85.

²² Srov. Ibid., s. 101.

právě onen vliv lidské zkušenosti – reality – na tvar fikčního světa díla, o němž mluví Doležel. Každý spisovatel podle něj vytváří tyto fikční světy, jelikož je „znenárodněn s realitou“; skutky, zážitky, osoby, emoce, sny, jejichž přítomnost či naopak nepřítomnost spisovatele s realitou znenárodnělily, nazývá „démony“²³. Autor tedy tvoří proto, aby se od svých „démonů“ osvobodil a prostřednictvím jejich vyjádření ve slovech a větách a za přispění své fantazie nad nimi získal moc a tím je přeměnil v „témata“²⁴. Celý tvůrčí proces při vytváření narativního textu tedy především spočívá v přeměně autorových „démonů“ na „témata“²⁵. „Démoni“, kteří představují nejdůležitější zdroj autorovy potřeby psát, mohou být osobní, kulturní, nebo historičtí²⁶. (Eva Lukavská píše v souvislosti s literárními díly o „vrstvě biografické“, „vrstvě historické“ a „vrstvě metatextové“²⁷.)

3.1. Márquezovi „démoni“ a román *La hojarasca*

U většiny spisovatelů nejsou tyto tři složky („démoni“ osobní, kulturní a historičtí) v díle vyrovnané a jedna bývá často zřetelnější než ostatní dvě; ne však u děl Gabriela Garcíy Márqueze, především v „macondském“ cyklu, do kterého patří i jeho první román. V Márquezově románové prvotině se s vzácnou rovnoměrností zřetelně obrazí všechny tři uvedené zdroje, navíc do takové míry, že čtenář, který by četl tento román bez znalostí autorových „démonů“, by byl, podle mého názoru, přinejmenším ochuzen o množství významů v něm zakódovaných. Tím ovšem netvrdím, že by dílo postrádalo svůj samostatný význam bez znalostí historického, kulturního a osobního kontextu autora. Právě naopak; domnívám se, že *La hojarasca* je mimo jiné výjimečná právě tím, že nabízí množství interpretací a významů.

²³ Srov. Ibid., s. 87.

²⁴ Srov. Ibid., s. 87.

²⁵ Srov. Ibid., s. 87.

²⁶ Srov. Ibid., s. 103.

²⁷ Srov. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 128-129.

Pro čtenáře, který by nebral v úvahu mimoliterární kontext, by *La hojarasca* představovala příběh o vesnici Macondo, přesněji řečeno o okolnostech jejího založení, o její historii od roku 1903 do okamžiku vyprávění, tedy do 12. září 1928, příběh, který je předkládán zprostředkovaně prostřednictvím vnitřních monologů tří osob; jednalo by se o osudy jedné rodiny vysloužilého plukovníka a několika dalších konkrétních postav. Nejpravděpodobnější interpretací díla by zřejmě byl ekonomický rozkvět a následně úpadek jedné společnosti, stejně tak jako morální rozklad jejích příslušníků, mezi nimiž panuje atmosféra nepochopení, netolerance, zášti a nekomunikace, které následně vedou k jejich vzájemné fyzické a duševní izolaci.

Znalci Márquezovy biografie by za výše popsáním příběhem zcela jistě spatřovali intimní autorovu zповěď o pocitech, které prožíval při návratu do své rodné vsi Aracataca, kam s matkou přijel, aby prodal dům svých prarodičů, ve kterém strávil dětství. *La hojarasca* by tak spíše představovala autorovo subjektivní, citově zabarvené svědectví o proměnách rodné vsi (viz následující podkapitola 3.1.1.).

A konečně čtenáři, u nichž by převažovala interpretace historická, by považovali román za umělecký doklad událostí, které se děly v karibské oblasti Kolumbie od konce 19. století do konce 20. let století následujícího; popis důsledků občanské války zvané „tisícidenní“, vpádu amerického kapitálu v podobě UFC (United Fruit Company) do regionu, jeho působení a vliv na místní obyvatele, jeho odchod a popis následného tristního stavu, ve kterém se oblast posléze nacházela. V historicko-sociálním kontextu by pak román interpretoval proces imigrace nového obyvatelstva vyznávajícího odlišné hodnoty a jeho míšení s obyvatelstvem místním a tím i proces utváření zcela nové společnosti v regionu.

Zatímco tato mnohost významů a interpretací je charakteristická pro Márquezovo první dílo a především pro jeho vrcholný román *Sto roků samoty*, v ostatních dílech „macondského“ cyklu (*Zlá hodina*, *Plukovníkovi nemá kdo psát*, *Pohřeb Velké matky*) převažují, dle mého soudu, interpretace historické.

Na následujících řádcích se budu snažit postupně odhalit a popsat všechny nejdůležitější osobní, kulturní a historické „démony“, kteří G. G. Márqueze ovlivnili při psaní jeho prvního románu *La hojarasca*.

3.1.1. „Démoni“ osobní

„Démony“ osobní představují Márquezovy životní zkušenosti: místa, která navštívil nebo kde žil, rodina a osoby, které poznal, a především i jeho vlastní zážitky a emoce.

Pro román *La hojarasca* je nejdůležitější autorovo dětství, přesněji jeho ztráta. Jak jsem již uvedl v kapitole 2, Márquez se narodil v malé vesnici Aracataca, kde také do svých osmi let vyrůstal. Matku poprvé viděl až ve svých sedmi nebo osmi letech, a tak pro něj dětství představovali jeho prarodiče a jejich výchova, jejich dům a rodná Aracataca. Dědeček ho často brával na procházku po rozsáhlých banánových plantážích v okolí Aracatacy, nejednou ho vzal do cirkusu a velmi často mu vyprávěl historky ze svého života, především z občanské války z přelomu století, které se sám účastnil. Jeho babička ho zase strašila příběhy o nejrůznějších preludech a mrtvých, kteří se vracejí mezi živé. Aracataca, prarodiče a rodný dům vždy plný duchů – to tvořilo Márquezův svět. Tento svět se mu však velmi náhle zhroutil: po smrti svého dědečka byl „vyhnán“ z kraje dětství a poslán na studia do Barranquilly, poté do Zipaquirá. Tato náhlá změna pro něj znamenala ztrátu dětství poprvé. Sám také mnohokrát s nadsázkou řekl: „Od té doby se mi už nic zajímavého nepříhodilo.“²⁸ V době odloučení se pak Márquez ve vzpomínkách tvrdošijně vracel do Aracatacy ke svým prarodičům do rodného domu a tím si v mysli vytvořil imaginární svět – zrekonstruovaný svět dětství, který ho alespoň zčásti utěšoval při stavech smutku, stesku a deprese. „Jeho tvrdošijnost pramení ze stesku:

²⁸ „Desde entonces no me ha pasado nada interesante.“
Hars, Luis. „La cuerda floja“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 14.

po jednom období, po jednom místě.“²⁹ Do místa narození se vrátil až v patnácti letech. Nebyl to však návrat šťastný, jelikož se vypravil do Aracatacy se svou matkou za účelem prodeje onoho tajemného domu svých prarodičů. Když si na tuto příhodu při rozhovoru s Vargasem Llosou vzpomněl, uvědomil si zpětně, jak důležitý význam pro něj zřejmě měla:

Stala si mi taková příhoda, o které si až nyní uvědomuji, že byla pravděpodobně tou rozhodující příhodou v mém životě spisovatele. My, naše rodina a všichni kolem ní, odešli z Aracatacy, kde jsem žil, když mi bylo osm nebo deset let. Potom jsme se odstěhovali jinam. Když mi bylo patnáct, zastihl jsem jednou svou matku, jak se chystá do Aracatacy, aby tam prodala ten dům plný mrtvých, o kterém jsme už mluvili. A tak jsem jí tenkrát prostě řekl: ‚Já pojedu s tebou.‘ A když jsme do Aracatacy přijeli, zjistil jsem, že je všechno přesně tak, jak bylo, ale trochu přetvořené v přeneseném významu slova. Skrz okna domů jsem totiž viděl to, co jsme si všichni zažili: ty ulice, které jsme si dříve představovali široké, byly najednou malinké, nebyly ani tak vysoké, jak jsme si je představovali; domy byly naprosto stejné, ale rozežrané časem a chudobou a skrz okna jsme viděli, že je to pořád ten stejný nábytek, ve skutečnosti ale o patnáct let starší. A byla to vesnice zaprášená, kde panovalo strašné vedro; bylo to hrozné poledne, dýchali jsme prach. (...) A tak jsme s matkou přešli vesnici, jako když se prochází vesnicí duchů: na ulici nebyla živá duše; a byl jsem si naprosto jistý, že moje matka prožívá to samé co já, když jsem viděl, jak v téhle vesnici přešel čas.³⁰

²⁹ „Su obstinación nace de la nostalgia: por una época, y un lugar.“

Ibid., s. 14.

³⁰ „Bueno, ocurrió un episodio del que, solamente en este momento, me doy cuenta que probablemente es un episodio decisivo en mi vida de escritor. Nosotros, es decir mi familia y todos, salimos de Aracataca, donde yo vivía, cuando tenía ocho o diez años. Nos fuimos a vivir a otra parte, y cuando yo tenía quince años encontré a mi madre que iba a Aracataca a vender la casa esa de que hemos hablado, que estaba llena de muertos. Entonces yo, en una forma muy natural, le dije: “Yo te acompaño“. Y llegamos a Aracataca y me encontré que todo estaba exactamente igual pero un poco traspuesto, poéticamente. Es decir, que yo veía a través de las ventanas de las casas una cosa que todos hemos comprobado: cómo aquellas calles que nos imaginábamos anchas, se volvían pequeñas, no eran tan altas como imaginábamos; las casas eran exactamente iguales, pero estaban carcomidas por el tiempo y la pobreza, y a través de las ventanas veíamos que eran los mismos muebles, pero quince años más viejos en realidad. Y era un pueblo polvoriento y caluroso; era un mediodía terrible, se respiraba polvo. (...) Entonces, mi madre y yo, atravesamos el pueblo como quien atraviesa un pueblo de fantasma: no había un alma en la calle; y estaba absolutamente convencido que mi madre estaba sufriendo lo mismo que sufría yo de ver cómo había pasado el tiempo por ese pueblo.“

Domnívám se, že během popsané návštěvy rodné vsi ztratil Márquez své dětství podruhé a že se mu tento zážitek stal skutečným „démonem“ v pravém slova smyslu. Po smrti svého děda byl nejprve nucen svět dětství opustit, v odloučení se k tomuto světu nadále v představách vracel a tím jej neustále živil a obnovoval, ovšem po příjezdu do Aracatacy se svou matkou nenalezl onen vysněný svět, nýbrž zašlé a zničené pozůstatky, spíše sutiny, tohoto světa. Tento střet dvou Márquezových „realit“ může sloužit jako přesný příklad toho, o čem Vargas Llosa píše jako o momentu „znenárodnění s realitou“ (viz 3.1.). Podle mého názoru vznikla *La hojarasca* především z autorovy vnitřní osobní potřeby jakési zpovědi – jako určitá terapie po traumatizujícím zážitku, totiž definitivní ztrátě dětství, které bylo zčásti symbolizováno také oním tajemným domem prarodičů, v němž Márquez vyrůstal a který se po jeho návratu do Aracatacy nacházel v zanedbaném a dezolátním stavu.³¹ Je tedy více než pravděpodobné, že první verze románu byla napsána „jedním tahem“. Částečně to mohou dokládat i slova Luise Harssse:

La hojarasca ho pohltila takovým způsobem, jakým to již později nemohla udělat žádná jiná kniha. Prýštila z něj neuceleně a bez jakéhokoliv „literárního“ záměru z mysli a duše, jediná, jak sám (Márquez) říká, napsaná „z opravdové inspirace“.³²

O tom, že *La hojarasca* sloužila Márquezovi jako určitá forma terapie, svědčí i jeho vlastní slova, když říká, že Macondo je spíš „duševní stav než místo“³³. Samotné dílo představuje tedy doklad onoho duševního stavu, který Márquez prožíval při návratu do Aracatacy. Nejzřetelněji se to odráží v monologích malého chlapce, do kterého autor vložil nejeden autobiografický prvek. Scéna, kdy se malý chlapec nachází v místnosti s mrtvým tělem oběšeného doktora a vysloví přání

Cit. podle Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 90-91.

³¹ Původně se měl román jmenovat *La casa*

³² „*La hojarasca* lo poseyó como ningún otro libro pudo hacerlo después. Le salía por los codos inconexa y sin ningún propósito ‘literario’, el único de sus libros, dice, escrito ‘con verdadera inspiración’.“

Harss, Luis. Op. cit., s. 15.

³³ Srov. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 115.

odejít, jako by byla přesným popisem Márquezových pocitů během onoho poledne. Místnost, v níž tři protagonisté čekají u mrtvého těla, je uzavřená, panuje v ní úmorné vedro a je v ní cítit pach smrti, ztrouchnivělého nábytku – rozkladu. Chlapci se špatně dýchá a touží odejít. To mu však není dovoleno, alespoň je otevřeno okno, kterým se následně chlapec dívá na známou ulici a rodný dům. Avšak místo uklidnění zjišťuje, že všechno, co vidí, mu připadá cizí a neznámé:

Maminka se zhluboka nadechne, natáhne ke mně ruce a řekne: „Pojď, podíváme se oknem na náš dům.“ Z jejího náručí zase vidím městečko, jako bych se sem vracel po nějaké cestě. Vidím náš dům, vybledlý a sešlý, ale svěží v chládku pod mandlovníky; tady odtud mám pocit, jako bych v tom zeleném a přívětivém chládku ještě nikdy nebyl, jako by to byl dokonalý dům, jaký jsem si vždycky představoval a jaký mi slibovala matka, když jsem měl těžké sny.³⁴

(Entonces mamá respira hondo, me tiende las manos, me dice: “Ven, vamos a ver la casa por la ventana“. Y desde sus brazos veo otra vez el pueblo, como si regresara a él después de un viaje. Veo nuestra casa descolorida y arruinada, pero fresca bajo los almendros; y siento desde aquí como si nunca hubiera estado dentro de esa fresca verde y cordial, como si la nuestra fuera la perfecta casa imaginaria prometida por mi madre en mis noches de pesadilla.)³⁵

Okno v ukázce může představovat návrat a opětovné spojení s rodnou vsí, naopak uzavřená místnost znázorňuje odloučení v dobách studií v Barranquille a Zipaquirá – odpovídají tomu i chlapcova slova „jako bych se sem vracel po nějaké cestě“. „Dokonalý“, „přívětivý“ dům, „který si vždy představoval, když měl těžké sny“, je jasným obrazem autorova imaginárního zrekonstruovaného světa dětství, který si v myslí vytvořil v dobách odloučení. Tato ukázka jako by přesně

³⁴ García Márquez, Gabriel. *Všechna špína světa*. Přeložil Medek, Vladimír. Praha: Odeon, 2006, s. 19-20. Dále jen *VŠS*.

³⁵ Vzhledem k tomu, že některé ukázky z románu jsou v souvislosti s mými poznatky, o nichž ve své práci píši, výstižnější ve španělském originále, rozhodl jsem se vkládat je do textu bezprostředně za český překlad Vladimíra Medka, nikoliv do poznámek pod čarou. Do poznámek pod čarou však budu i nadále vkládat španělské originály citací z odborné literatury.

García Márquez, Gabriel. *La hojarasca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1955, s. 22. Dále jen *LH*.

odpovídala výše uvedené Márquezově vzpomínce na návrat do Aracatacy a ozřejmila prvotní impuls, inspiraci autorovy tvorby.

Dalším osobním „démonem“ objevujícím se v díle *La hojarasca* je postava matky. Márquez poprvé poznal matku v sedmi nebo osmi letech a její nepřítomnost v jeho útlém dětství jako by se odrážela i ve vztahu mezi Isabelou a jejím synem v díle. Nejednou se totiž syn ve svém monologu zmíní o matce jako o „cizí“, „vzdálené“, „nepřítomné“, „podivné“, „s neproniknutelným výrazem“:

...připadá mi vzdálená a cizí,...³⁶
(...la veo lejana, desconocida,...)³⁷

Otočil jsem hlavu k mamince, která zůstávala vzdálená a vážná a dívala se do jiného kouta místnosti.³⁸
(Entonces hice girar la cabeza hacia el lado de mamá, que permanecía lejana y seria, mirando hacia otro lugar de la habitación.)³⁹

Kdyby se matka netvářila tak podivně a nepřítomně, zeptal bych se jí, proč to dělají.⁴⁰
(Si mi madre no estuviera extraña y distraída, le preguntaría por qué hacen eso.)⁴¹

Maminka si však v těch černých šatech zachovává neproniknutelný výraz...⁴²
(Pero mi madre permanece imperturbable dentro del traje negro,...)⁴³

Touto „vzdáleností“ a „nepřítomností“ si je v románu vědoma i matka, která ale v určitých pasážích vnímá syna stejně „nehmatatelně“ jako on ji:

Už několikrát se na mne podíval a vím, že mu připadám podivná a cizí, ...⁴⁴

³⁶ García Márquez, G. *VŠS*. s. 10.

³⁷ García Márquez, G. *LH*. s. 10.

³⁸ García Márquez, G. *VŠS*. s. 11.

³⁹ García Márquez, G. *LH*. s. 11-12.

⁴⁰ García Márquez, G. *VŠS*. s. 12.

⁴¹ García Márquez, G. *LH*. s. 12.

⁴² García Márquez, G. *VŠS*. s. 12.

⁴³ García Márquez, G. *LH*. s. 13.

⁴⁴ García Márquez, G. *VŠS*. s. 15.

(Varias veces me ha mirado y yo sé que me ha visto extraña, desconocida,...)⁴⁵

...znepokojuje mne chlapcův zmatek, jeho nepřítomný výraz, který jako by se na nic neptal, a neosobní, chladná lhostejnost,... Marně budu prosit Boha, aby z něj udělal člověka z masa a kostí, aby měl tvar, váhu a barvu jako ostatní lidé.⁴⁶

(...me preocupa la perplejidad del niño, su expresión absorta que nada parece preguntar, su indiferencia abstracta y fría... En vano rogaré a Dios que haga de él un hombre de carne y hueso, que tenga volumen, peso y color como los hombres.)⁴⁷

Není jistě náhodou, že navíc Márquez ani jednou nevložil do monologů Isabely chlapcovo jméno; to se čtenář v průběhu celého románu nedozví. Jako by tím tak jen zdůrazňoval jistou „anonymitu“ mezi matkou a dítětem, „anonymitu“, kterou si sám autor ve vztahu ke své matce prožil.

Podobné je to i s postavou otce. I toho Márquez v dětství v podstatě nepoznal; v románu syn Isabely svého otce – Martina – nespatří nikdy. V postavě Martina se však skrývá i další nápadná paralela mezi dílem a autorovým životem: stejně jako Martín v románu *La hojarasca* přijíždí do Maconda s anonymním davem lidí, kteří jsou přilákáni možností výdělků spojeného s příchodem banánové společnosti, tak i skutečný Márquezův otec Gabriel Eligio García přijel do Aracatacy jako telegrafista, přilákán možností získat dobře placenou pracovní pozici. Po příjezdu do Aracatacy se zamiloval do Luisy Santiagy Márquez Iguaránové (matky Garcíy Márqueze), dcery vysloužilého plukovníka, jehož rodina tvořila, spolu s několika dalšími rodinami starousedlíků, místní „aristokracii“. Ta na nově příchozí pohlížela s jistým despektem a označovala je poněkud hanlivým španělským výrazem „la hojarasca“⁴⁸ (o významu tohoto slova viz dále 4.1. Název díla). Nejenže Márquez nazval svůj první román právě *La hojarasca*, ale okolnosti seznámení jeho rodičů jsou naprosto shodné

⁴⁵ García Márquez, G. *LH.* s. 16.

⁴⁶ García Márquez, G. *VŠS.* s. 94-95.

⁴⁷ García Márquez, G. *LH.* s. 115.

⁴⁸ Srov. Vargas Llosa, M. *Op. cit.*, s. 13-14.

s okolnostmi seznámení Isabely a Martina v románu – Isabela je rovněž dcerou vysloužilého plukovníka, jehož rodina se nachází na vrcholu pomyslné sociální pyramidy obce.

Osobní „démon“ v podobě děda, vysloužilého plukovníka z občanské „tisícidenní“ války, pak Márqueze provází celým „macondským“ cyklem; nejednou o svém dědovi řekl, že „to byla nejdůležitější osoba v jeho životě“⁴⁹. Ve svém prvním románu do jeho postavy také Márquez vepsal nejpevnější morální charakter (viz dále 4.3. Postavy románu).

Domnívám se, že výše popsané Márquezovy vzpomínky a fakta z jeho života představují nejdůležitější osobní „démony“ v souvislosti s jeho prvním románem. Kromě těchto spojitostí s osobním životem autora, které považuji v díle za nejdůležitější či nejvýraznější, se v díle objevuje ještě množství detailů, které odkazují k Márquezovým životním zkušenostem. Jsou to například nejrůznější pověry o bukačích, kteří začnou houkat, když ucítí pach smrti, nebo o jasmínovém keři, který voní i poté, kdy už na určitém místě dávno neroste, a nebo o mrtvých, kteří za noci prochází domem – to vše malému Márquezovi v dětství velmi pravděpodobně vyprávěla jeho babička, podobně jako to v románu vypráví Ada malému chlapci. V něm se dokonce objevuje i velmi známá dřevěná lavička u krbu, na kterou si každý večer sedává nebožtík – i o ní se Márquez nejednou zmínil v několika vzpomínkách na dům svých prarodičů; dům, kterým vždy procházelo množství známých i neznámých hostů, kteří byli vždy přijati a dobře pohoštěni, stejně jako je přijat do domu plukovníka neznámý cizinec (snad francouzský lékař) v příběhu díla.

Shrnu-li téma Márquezových osobních „démonů“ v souvislosti s jeho prvním románem, označil bych za nejdůležitější Márquezovo dětství (jeho prarodiče, jejich výchovu, rodný dům, samotnou Aracatacu atd.) a především pak moment jeho ztráty a následného návratu do rodné vsi, stejně jako nepřítomnost rodičů během prvních let autorova života. Domnívám se, že to vše se v románu objevuje naprosto zřetelně.

⁴⁹ Harss, Luis. Op. cit., s. 14.

3.1.2. „Démoni“ historičtí

Zatímco v interpretaci díla skrze Márquezovy „démony“ osobní Macondo představuje autorův „duševní stav“ a jeho osobní trauma, v interpretaci historické se Macondo stává vesnicí, která v sobě zahrnuje všechny pobřežní kolumbijské vesnice⁵⁰, a tudíž představuje trauma kolektivní; trauma, které je živeno především: 1) následky vleklých kolumbijských občanských válek na přelomu 19. a 20. století (tzv. válka „tisícidenní“, 1899-1902); 2) příchodem banánové společnosti *United Fruit Company* (dále jen UFC), jejím působením a negativním vlivem na společnost v regionu – měnící se sociální struktura a systém hodnot (prvotní mohutná imigrační vlna, po odchodu UFC naopak masový odchod obyvatelstva); 3) již zmíněným obdobím v kolumbijské politice zvaným „la violencia“, které začalo po tzv. „Bogotazu“. Z tohoto hlediska je román „obžalovávající sociální kritikou daných poměrů“⁵¹ a uměleckým dokladem o historickém vývoji v karibské oblasti Kolumbie.

Na následujících řádcích zaměřím svou pozornost na souvislosti mezi dílem a třemi výše uvedenými historickými „démony“.

1) **„Tisícidenní“ válka (1899-1902).** Tato válka byla jen vyústěním vnitřních konfliktů, které se mezi zastánci konzervatismu a liberalismu vlekly již od ústavy z roku 1886, v níž zvítězil centralistický princip a návrat k tradičním hodnotám reprezentovaným náboženstvím a církví. Tento konflikt se ještě více přiosťřil po řadě opatření (cenzura tisku, deportace, vězení atd.), které měly zabránit kritice představitelů moci⁵². „Tisícidenní“ válka znamenala sice vyústění tohoto konfliktu, z historického hlediska však byla naprosto

⁵⁰ Srov. Rama, Ángel. „Un novelista de la violencia americana“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 59-60.

⁵¹ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 119.

⁵² Srov. Opatrný, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998, s. 272-273.

zbytečná: „neměla vítěze a nic nevyřešila“⁵³. Naopak zanechala Kolumbii ve stavu chaosu a ekonomické krize; znamenala také jeden z mnohých desintegračních prvků a jistým způsobem přinesla i ztrátu identity. *La hojarasca* může být interpretována i jako pátrání po současné a minulé identitě; jako by se Márquez dílem ptal, „kdo jsme, odkud přicházíme a kam směřujeme“. Ztrátu identity může v díle znázorňovat nepřítomnost jmen u několika ústředních postav: plukovník, jeho vnuk, doktor i farář přezdívaný „Cachorro“⁵⁴. O doktorovi navíc není známo nic o jeho minulosti, rodině ani původu; přichází do Maconda ve stejný den jako farář roku 1903, tedy rok po skončení skutečné „tisícidenní“ války a může tak být ztělesněním jejích důsledků: „vykořeněnosti“, chaosu, prázdnoty – ztráty identity a integrity. Dalším odkazem k tomuto skutečnému stavu, ve kterém se Kolumbie nacházela po válce, může být i samotná plukovníkova rodina – do Maconda utíká před válkou a narušení její integrity a jistou „vykořeněnost“ lze v díle spatřovat ve smrti plukovníkovy ženy, matky Isabely. Samotný plukovník, farář „Cachorro“ a pravděpodobně i doktor se navíc války osobně účastnili. O faráři se navíc povídá, že již v sedmnácti letech se stal také plukovníkem.

Narozdíl od *Sto roků samoty*, kde občanská válka představuje jedno z ústředních témat, se v románu *La hojarasca* objevují spíše jen její důsledky.

2) **UFC a její působení v regionu a vliv na společnost.** *United fruit company* je jednou z mnoha severoamerických společností, které vznikly na konci 19. století (UFC v roce 1899) a které se orientovaly na pěstování a obchod s tropickým ovocem. Jelikož její hlavní produkt představovaly banány, začala se označovat jako „banánová společnost“ (pod stejným označením se objevuje i v dílech Garíi Márqueze: „Compañía bananera“) a republikám ve Střední a Jižní Americe, v nichž tato společnost získala značné postavení v ekonomice i politice, se

⁵³ Ibid., s. 655.

⁵⁴ V českém překladu Vladimíra Medka, ze kterého cituji i v této práci, se přezdívka „Cachorro“ překládá jako „Paličák“. Já zde však i nadále budu používat španělského výrazu „cachorro“ („cachorro“ – „štěně“).

začalo říkat „banánové“⁵⁵. Vpád UFC na území Kolumbie byl usnadněn zmiňovanou soudobou ekonomickou a politickou krizí po občanské „tisícidenní“ válce – „banánová horečka“ trvala v severokolumbijské oblasti Magdalena (Aracataca) přibližně od roku 1904 do období konce 1. světové války. V románu se příchod „banánové společnosti“ do Maconda uskutečňuje v roce 1907, její odchod pak v roce 1918 (což víceméně odpovídá skutečnosti v Aracatace).

Spolu s UFC přišla do oblasti Magdaleny i obrovská imigrační vlna, tvořená jak Kolumbijci z různých koutů země, tak i cizinci, která naprosto změnila sociální strukturu obyvatelstva a zcela změnila i charakter tamních obcí (Aracataca). Ty před jejím příchodem představovaly malé zemědělské, jakoby zapomenuté vsi, v nichž žilo pár místních rodin. Ovšem po nenadálém mohutném přívalu nových obyvatel, kteří přišli za možností dobře placené práce na plantážích UFC, se tyto vsi naráz proměnily v hustě zalidněná rušná městečka, v kterých se místní obyvatelé stali jen nepatrnou menšinou. S tím muselo nutně dojít i ke změnám v životním stylu a v systému hodnot – hlavním měřítkem se stal materiální zisk, základ společnosti již netvořila rodina (či obecněji kolektiv), nýbrž jednotlivci. Místní ekonomika začala záviset také na jeho konzumních potřebách, a tak obce zaplavilo množství nových společenských služeb: nové obchody, nejrozličnější kasina a herny, taneční sály, kina, veřejné domy atd. UFC však přinesla také lékařské služby a mimo jiné zavedla do regionu i železnici, což představovalo další významný prostředek a zároveň důvod fluktuace obyvatel. Není divu, že pod dojmem prosperity, okázalého blahobytu a dynamičnosti nastalých událostí původní obyvatelé snadno podlehli cizím vlivům a postupně přejímali implantovaný životní styl, čímž však zároveň ztráceli svou vlastní identitu a integritu, již zčásti narušenou občanskou válkou, a v podstatě se nakonec smísili s anonymním davem příchozích.

Na konci 1. světové války však došlo k poklesu cen banánů na světovém trhu a jeho rozsáhlá produkce v regionu Magdalena se pro

⁵⁵ Srov. Ibid., s. 443-444.

UFC stala nerentabilní, proto z regionu zčásti odešla; stále častější pak byly i konflikty mezi reprezentanty UFC a nespokojenými dělníky, kterým se snižovaly mzdy a zhoršovaly pracovní podmínky. Tyto konflikty vyústily v krvavé potlačení dělnické stávky v roce 1928, jež se označuje názvem „masakr v Ciénaze“⁵⁶. Zatímco se tento masakr jako historický „démon“ projeví uceleně až ve *Sto rocích samoty*, v románu *La hojarasca* se objevuje pouze náznakem, a to sice prostřednictvím roku 1928, ve kterém se příběh románu odehrává.

S redukcí produkce banánů logicky nastal i mohutný odliv obyvatel, který způsobil, že se z rušných zalidněných městeček staly opuštěné obce, plné prázdných obchodů, domů, nemocnic, které postupem času začaly chátrat. Půda byla zcela vyčerpána z dlouhodobého monokulturního pěstování banánů. Materiální stav obcí jako by přesně odpovídal duševnímu stavu původních obyvatel, jejichž identita a integrita byla již zcela rozvrácena. Kraj i se svými původními obyvateli se ocitl v historické „prázdnosti“, ve stavu naprosté opuštěnosti, izolace a ekonomické stagnace.

Román *La hojarasca* je přesným odrazem těchto historických událostí, které se děly v celé oblasti Magdaleny, což také dokonale vystihují slova Vargase Llosy:

Román útržkovitým, naznačujícím a matným způsobem reprodukuje v sociálním a ekonomickém příběhu Maconda to, co pro oblast Magdaleny znamenala ‚banánová horečka‘ a příchod společnosti United Fruit, stejně jako demoralizaci a rozvrácenost, které následovaly po banánové krizi.⁵⁷

Příchod banánové společnosti, příval obyvatel a jeho vliv na společnost, období ekonomické prosperity, odchod banánové společnosti a mohutný odliv přistěhovalců, stejně jako i následný stav historické „prázdnosti“, stagnace, morálního úpadku a pocit izolace a

⁵⁶ Srov. Lukavská, Eva. Op. cit., s. 129.

⁵⁷ „De una manera fragmentada, alusiva, oscura, la novela reproduce en la historia social y económica de Macondo, lo que significó para la región del Magdalena ‘la fibre del banano‘ y la llegada de la United Fruit, y también la desmoralización y la ruina que siguieron a la crisis del banano.“
Vargas Llosa, M. Op. cit., s. 126.

opuštěnosti, to vše se útržkovitě, avšak zcela zřetelně objevuje v monolozích tří postav – vypravěčů; v úvodu, který představuje jakýsi úryvek z kroniky Maconda a který je datován rokem 1909, se shrnují události prvních let:

Naráz, jako kdyby se uprostřed městečka usadil vír, k nám přišla banánová společnost a v patách za ní všechna špína světa.... Špína byla neúprosná: všecko nasáklo nakyslým pachem davu, v kterém se mísí kdeco,... Během necelého roku zavalila městečko troskami bůhví kolika pohrom, které předcházely i jí samé, rozsypala po ulicích svůj zmatený náklad odpadků, a ty se ve zbrklém a nečekaném rytmu bouře kvapně pořádaly a nabývaly vlastní podobu, až proměnily dosavadní jedinou ulici, na jednom konci ohraničenou řekou a na druhém ohrazeným místem pro mrtvé, ve zcela jiné a spletité městečko, vzniklé ze zbytků jiných.

A tak k nám dorazily, smíšené s lidskou špínou a unášené její dravou silou, zbytky obchodů, nemocnic, zábavních podniků a elektráren, a s nimi osamělé ženy a muži bůhví odkud,...

Uprostřed toho přívalu, oné smršti neznámých tváří,..., se z nás prvních stali ti poslední; to my jsme teď byli cizáci a přivandrovalci.⁵⁸

(De pronto, como si un remolino hubiera echado raíces en el centro del pueblo, llegó la compañía bananera perseguida por la hojarasca.... La hojarasca era implacable. Todo lo contaminaba de su revuelto olor multitudinario,... En menos de un año arrojó sobre el pueblo los escombros de numerosas catástrofes anteriores a ella misma, esparció en las calles su confusa carga de desperdicios. Y esos desperdicios, precipitadamente, al compás atolondrado e imprevisto de la tormenta, se iban seleccionando, individualizándose, hasta convertir lo que fue un callejón con un río en un extremo y un corral para los muertos en el otro, en un pueblo diferente y complicado, hecho con los desperdicios de los otros pueblos.

Allí vinieron, confundidos con la hojarasca humana, arrastrados por su impetuosa fuerza, los desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas; desperdicios de mujeres solas y de hombres...

En medio de aquel ventisquero, de aquella tempestad de caras desconocidas,..., los primeros éramos los últimos; nosotros éramos los forasteros; los advenedizos.)⁵⁹

⁵⁸ García Márquez, G. *VŠS*. s. 7-8.

⁵⁹ García Márquez, G. *LH*. s. 7-8.

V následujících monologích se naopak popisuje paralyzovaná současnost – morální úpadek obyvatel, zdevastované a „vyždímané“ městečko po odchodu banánové společnosti a všeho, co s sebou dříve přinesla:

V té době nás už banánová společnost stačila úplně vyždímat a odstěhovala se z Maconda i se zbytky odpadků, které nám kdysi přinesla. A s nimi zmizela i ta špína, poslední stopy vzkvétajícího Maconda z roku 1915. Teď tu zůstalo jen zpustlé městečko se čtyřmi ubohými tmavými krámy a v něm žili nevraživí lidé bez práce, kteří se užírali vzpomínkou na blahobytnou minulost a zatrpklostí nad úmornou, stojatou přítomností.⁶⁰

(Para entonces, la compañía bananera había acabado de exprimarnos, y se había ido de Macondo con los desperdicios de los desperdicios que nos había traído. Y con ellos se había ido la hojarasca, los últimos rastros de lo que fue el próspero Macondo de 1915. Aquí quedaba una aldea arruinada, con cuatro almacenes pobres y oscuros; ocupada por gente cesante y rencorosa, a quien atormentaban el recuerdo de un pasado próspero y la amargura de un presente agobiado y estático.)⁶¹

...odvrátím obličej k oknu a přes ulici vidím zádušné a zaprášené mandlovníky, za kterými stojí náš dům. I tím už otrásají neviditelné poryvy zkázy a za nedlouho se zřítí, nehlučně a navždy. Od té doby, co banánová společnost Macondo vyždímala, to všude vypadá stejně. Domy zarůstají břečťanem, v uličkách bují křoví, zdi praskají a za bílého dne najdete v ložnici ještěrku. Všecko se zdá zpustlé od té doby, co jsme přestali pěstovat rozmarýn a nardy.⁶²

(...vuelvo el rostro hacia la ventana y veo, en la otra cuadra, los melancólicos y polvorientos almendros con nuestra casa al fondo. Sacudida por el soplo invisible de la destrucción, también ella está en vísperas de un silencioso y definitivo derrumbamiento. Todo Macondo está así desde cuando lo exprimió la compañía bananera. La hiedra invade las casas, el monte crece en los callejones, se resquebrajan los muros y una se encuentra a pleno día con un lagarto en el dormitorio. Todo parece destruido desde cuando no volvimos a cultivar el romero y el nardo.)⁶³

⁶⁰ García Márquez, G. *VŠS*. s. 91.

⁶¹ García Márquez, G. *LH*. s. 111.

⁶² García Márquez, G. *VŠS*. s. 106.

⁶³ García Márquez, G. *LH*. s. 129.

Domnívám se, že „pěstování rozmarýnu a nard“ zde může symbolizovat právě zvyky, obecněji tradice, původních obyvatel před příchodem „veškeré špíny světa“ a fakt, že „rozmarýn a nardy přestali pěstovat“ může být znázorněním odklonu od těchto tradic – ztráty vlastní osobitosti, jejíž výrazem je i materiální stav obce, lépe řečeno její „fyzický“ aspekt a charakter.

Zatímco se ve *Sto rocích samoty* historičtí „démoni“ v podobě občanských válek a působení UFC v regionu projevují zcela vyrovnaně, v románu *La hojarasca* je druhý jmenovaný „démon“ naprosto dominantní.

3) „**La violencia**“. Tímto termínem se označuje období v kolumbijských dějinách, během kterého v zemi téměř neustále panovala atmosféra napětí a násilí a které trvalo od roku 1948 do roku 1957. Toto období začalo tzv. „Bogotazem“, což bylo zavraždění vůdce levého křídla liberálů Eliécera Gaitána a potlačení následného povstání (9. – 19. dubna 1948). Následující léta byla charakterizována silným vnitřním napětím a četnými atentáty levicových sil. Vše vyústilo roku 1953 vstupem armády do politiky pučem generála Rojase Pinilly, po němž následovalo období vojenské diktatury – vládní represe a časté zásahy vojska; opět docházelo k potlačování svobody tisku, k porušování lidských práv a k perzekuci stoupenců opozičních politických stran. Pod ochranou diktátorského režimu se představitelé moci stali takřka nedotknutelní a často tak svého postavení zneužívali ke svému vlastnímu prospěchu. Praktiky politického násilí – pomluvy, vydírání, korupce – se staly běžnou součástí politické praxe.

Napětí, násilí a smrt – to byly hlavní charakteristiky dlouhého bouřlivého období „la violencia“, které roku 1957 skončilo podpisem dohody mezi liberální a konzervativní stranou; tato dohoda zaručovala periodické střídání zástupců obou stran v orgánech státní moci⁶⁴.

Márquez napsal svůj první román v počátečních letech tohoto období (1948 – 1950) a je zcela zřejmé, že jej situace v zemi při jeho

⁶⁴ Srov. Opatrný, Josef. Op. cit., s. 273.

tvorbě ovlivnila. Tíživá atmosféra napětí, fyzického či psychického násilí a smrti je v románu *La hojarasca* téměř „hmatatelná“. Již první věta malého chlapce – „Poprvé v životě jsem uviděl mrtvolu.“⁶⁵ (Por primera vez he visto un cadáver.)⁶⁶ – naznačuje přítomnost smrti.

Tři protagonisté se nacházejí v uzavřené místnosti s mrtvým tělem francouzského lékaře, jehož smrt byla obyvateli Maconda očekávána a je přijímána s pocitem potěšení a uspokojení. Lidé v městečku čekají na moment, kdy ulicemi zavane pach tlejícího nepohřbeného těla – sytí se pomstou, smrtí. Vysloužilý plukovník se svou rodinou se však snaží uskutečnit pohřeb, čímž ale pomstychtivé obyvatele o tento moment připraví, proto se jejich nenávist obrátí i proti němu. Celý děj románu se soustředí do jedné půlhodiny, ve které rodina plukovníka čeká na povolení starosty pohřeb uskutečnit. Starosta, který by měl reprezentovat spravedlnost a společenský pořádek, však sdílí s obyvateli stejnou zášť a nenávist, a tak se v podstatě staví na stranu násilí. Jeho postoj je zčásti určován i zbabělostí, což symbolizuje slabost a ochablost správní moci a naznačuje opačné působení vlivů: místo aby starosta vedl občany k udržení společenského řádu, jsou to naopak občané, kdo ovlivňují správní moc a vedou starostu k porušení tohoto řádu. Na postavě starosty je poukázáno i na další charakteristický jev období „la violencia“, a to sice na svévoli a oportunistus představitelů moci a na korupci. Jakmile totiž starosta vytuší, že by situaci mohl využít ke svému vlastnímu prospěchu, řekne si plukovníkovi o úplatek a uskutečnění pohřbu povolí. Ani poté však nezaručí jeho bezpečný průběh. Román končí přesně v okamžiku, kdy se otevřou dveře místnosti a rakev, doprovázená plukovníkem, jeho dcerou a vnukem, má být vynesena na ulici. Napětí v tomto okamžiku dosahuje vrcholu a dolehne i na malého chlapce, který tuto atmosféru pocítí dokonce fyziologicky: „V tu chvíli skutečně ucítím nutkání v břiše.“⁶⁷ (En este instante siento verdaderamente el temblor en el vientre.)⁶⁸

⁶⁵ García Márquez, G. *VŠS*. s. 9.

⁶⁶ García Márquez, G. *LH*. s. 9.

⁶⁷ García Márquez, G. *VŠS*. s. 109.

⁶⁸ García Márquez, G. *LH*. s. 134.

O tom, jak se nevraživost obyvatel projeví při pohřebním pochodu vylidněnými ulicemi, už román nevypráví⁶⁹.

Dalším odrazem psychického násilí a neustálých politických nepokojů v zemi je bezesporu popis událostí v Macondu roku 1918, kdy se na dveřích doktorova domu objevil pomlouvačný leták, který ho usvědčoval ze zabití své souložnice, indiánské dívky Meme⁷⁰. V Macondu sice na tento leták všichni nejprve zapomněli, ale v období před volbami, když bylo zapotřebí „rozjitřit nervozitu voličů“, někdo jeho obsah připomněl. Proto policisté vtrhli do doktorova domu, aby jej prohledali ve snaze nalézt ostatky Meme. Přestože nic nenašli, byli by doktora odvěkli a veřejně zlynčovali, kdyby nezasáhl farář, přezdíváný „Cachorro“.

Jiná příhoda, která je v příběhu zasazena také do roku 1918, popisuje občanské ozbrojené nepokoje a násilnosti během noci, za které byly na náměstí postaveny demižony s kořalkou, snad právě proto, aby došlo k projevům otevřené agrese.

Tři popsání historičtí „démoni“ se v románu *La hojarasca* jasně projevují: občanské války ve svých důsledcích, období „la violencia“ především svou tíživou atmosférou napětí a násilí, UFC pak svým působením a vlivem na životní styl a sociální strukturu regionu.

3.1.3. „Démoni“ kulturní

Vzhledem k tomu, že se v této části budu zabývat vlivy jiných literárních děl na román *La hojarasca*, bylo by vhodnější používat termínu Evy Lukavské „vrstva metatextová“. Označení „kulturní

⁶⁹ Velmi podobná situace se popisuje v povídce „Úterní siesta“ (La siesta del martes) ze souboru povídek *Pohřeb Velké matky* (*Los funerales de la Mamá Grande*). Panuje v ní i stejné psychologické prostředí nevraživosti a nenávisti.

⁷⁰ Psychologické násilí v podobě pomlouvačných letáků a násilí politické je ústředním tématem dalšího Márquezova díla „macondského“ cyklu *Zlá hodina* (*La mala hora*).

démon“ v sobě totiž zahrnuje nejen díla literární, nýbrž i díla z jiných kulturních oblastí.

„Vrstva metatextová“ představuje stopy, které v Márquezovi zanechala četba nejrůznějších literárních děl a které jsou patrné z jeho románů. V souvislosti s dílem *La hojarasca* se mluví především o vlivech děl Williama Faulknera, konkrétně románu *Když jsem umírala* (*As I lay dying*), a Sofoklovy tragédie *Antigona*. Eva Lukavská z „vrstvy metatextové“ dále vyděluje „vrstvu biblickou“, která se však v románu *La hojarasca*, narozdíl od *Sto roků samoty*, objevuje jen zcela nepatrně.

Jak jsem již uvedl na začátku práce, Márquez často vliv Faulknera popíral; zčásti pravděpodobně také proto, že ho neustále dokola pokládána otázka na toto téma a nejedna poznámka kritiků o podobnosti jeho románové prvotiny a Faulknerova románu *Když jsem umírala* musela obtěžovat:

Kritici natolik trvali na vlivu Faulknera, že mne během určité doby dokázali dokonce přesvědčit. Pravdou ale je, že v době, kdy jsem čistě náhodou začal číst Faulknera, byl již můj první román *La hojarasca* vydaný. Chtěl jsem tedy zjistit, v čem spočívají vlivy, které mi kritici přisuzovali.⁷¹

Pravdou však je, že sám autor nejednou nepřímo Faulknerův vliv přiznal: „Když jsem si přečetl Faulknera, pomyslel jsem si: musím se stát spisovatelem.“⁷²; o rok později zopakoval při jiné příležitosti v podstatě to samé: „Bylo to, když jsem si ho (Faulknera) přečetl, kdy jsem si uvědomil, že bych měl být spisovatelem.“⁷³ I kdyby však

⁷¹ „Los críticos han insistido tanto en la influencia de Faulkner en mis libros, que durante algún tiempo lograron convencerme. La verdad es que yo había publicado ya mi primera novela, *La hojarasca*, cuando empecé a leer a Faulkner por pura casualidad. Quería saber en qué consistían las influencias que me atribuían los críticos.“

Durán, Armando. Op. cit., s. 37.

⁷² „Cuando leí a Faulkner, pensé: tengo que ser escritor.“

Harss, Luis. Op. cit., s. 15.

⁷³ „Fue cuando lo leí que entendí que yo debía escribir.“

Cit. podle Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 138-139.

Márquez tento vliv důsledně popíral, z porovnání děl obou autorů jsou shodné prvky zcela zřejmé.

Podobností obou děl, tedy románů *La hojarasca* a *Když jsem umírala*, se zabýval, kromě jiných, i Mario Vargas Llosa ve zmiňované práci o Márquezovi. Z několika shodných prvků, které komentuje, zde uvádím ty nejdůležitější:

1. Příběh obou děl se odehrává u rakve s mrtvým tělem a čas děje se koncentruje na dobu před pohřbem.
2. V obou příbězích je pohřeb mrtvé osoby většinou obyvatel obce odmítán a je nežádoucí.
3. Struktura obou příběhů je stejná – není zde vševědoucí vypravěč, nýbrž příběh je vyprávěn prostřednictvím členů jedné rodiny, jejichž vnitřní monology mají retrospektivní charakter a probíhají v prvním plánu děje.
4. V obou případech je stejné psychologické prostředí, tíživá atmosféra napětí, kde vládne netolerance a nepochopení.
5. Fiktivní obec Macondo je velmi podobná mytické oblasti Yoknapatawapha – obě místa představují mírně zaostalé zemědělské oblasti s přísnou sociální stratifikací, kde dříve panoval blahobyt a nyní bída a kde jsou znatelné následky ničujících občanských válek.⁷⁴

Zatímco vliv Faulknerových děl Márquez nejednou popřel, k Sofoklově *Antigoně* sám přímo odkazuje krátkým úryvkem z této tragédie, který použil jako jakýsi prolog k celému dílu. Pedro Lastra ve své studii formuloval a popsal několik paralel mezi oběma díly; opět zde uvedu jen ty nejdůležitější:

⁷⁴ Srov. Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s.144-146.

1. Formulování slibu, jehož splnění má v obou dílech neblahé následky: v případě *Antigony* protagonistka dala slib svému bratru Polyneikovi, že jej pohřbí; v Márquezově příběhu dal stejný slib francouzskému lékaři plukovník.
2. Trest v podobě odepření pohřbu: Polyneikos se v *Antigoně* provinil tím, že bojoval proti Thébám a zabil svého bratra Eteokla. Thébský král Kreon tedy vydá nařízení, které zakazuje Eteoklovo mrtvé tělo pohřbít. Obyvatelé Maconda se v Márquezově románu staví proti pohřbení doktora, jelikož roku 1918 odmítl ošetřit raněné.
3. Postoj hlavních postav: Antigona je ve svém postoji neoblomná a pohřeb bratra hodlá uskutečnit i přes všechna nebezpečí, která jí z toho mohou plynout. V románu *La hojarasca* zaujímá plukovník stejný postoj k pohřbu doktora.
4. Vztah Polyneikos – Eteoklés a farář „Cachorro“ – doktor: Polyneikos a Eteoklés jsou bratři a zatímco jeden je považován za zrádce a nemá se mu dostat důstojného pohřbu, druhý je naopak pokládán za hrdinu a jeho pohřeb je uskutečněn se všemi poctami. Farář „Cachorro“ a doktor sice nejsou bratři, ale nejednou se v románu mluví o tom, že jsou si natolik podobní, že jako bratři vypadají. Navíc oba přijdou do Maconda ve stejný den, každý však z opačné strany. Zatímco doktor je v Macondu považován za zrádce a i jemu má být odepřen pohřeb, farář „Cachorro“ je velmi oblíbený a vlivný a jeho pohřbu se účastní celé Macondo.⁷⁵

„Vrstva biblická“ se v románu *La hojarasca* objevuje pouze v náznamech. V posledním monologu Isabely se objevuje zmínka o

⁷⁵ Srov. Lastra, Pedro. „La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 83 – 95.

„posledním větrem, který vymaže ze zemského povrchu celé Macondo“⁷⁶ (viento final que barrerá a Macondo)⁷⁷. Popis apokalyptického konce se však v díle neobjevuje; objeví se až na konci románu *Sto roků samoty*, kde je také „biblická vrstva“ mnohem výraznější.

Je jisté, že Márqueze při tvorbě jeho prvního románu ovlivnilo i množství dalších literárních děl, avšak vliv Sofoklovy *Antigony* a Faulknerova románu *Když jsem umírala* se v něm bezesporu odráží nejvýrazněji.

⁷⁶ García Márquez, G. *VŠS*. s. 107.

⁷⁷ García Márquez, G. *LH*. s. 130.

4. La hojarasca

4.1. Název díla a jeho překlad

Mnohost významů a interpretací, jež je příznačná pro celý román, je rovněž charakteristická už pro samotný název díla. Španělský výraz „hojarasca“ je velmi mnohoznačný: podle *Velkého španělsko-českého slovníku* Josefa Dubského se toto slovo překládá do češtiny jako „spadané listí, přebujelé listoví; bezcenná věc, zbytečnost, nicotnost, tlachání, plané řeči, plané sliby“⁷⁸. Každý z těchto významů však označuje něco bezcenného, zbytečného, prázdného; „spadané listí“ může také jistým způsobem evokovat chaos a nepořádek po nějaké vichřici, ale rovněž rozklad a smrt. V příběhu pak slovo „hojarasca“ nabývá převážně významu „luza“ – označuje tedy lidi nízkých morálních vlastností a prázdných charakterů, kteří přicházejí do Maconda s banánovou společností jako dav anonymních a bezejmenných tváří za vidinou materiálního zisku a za zábavou. Domnívám se však, že výraz „hojarasca“ v souvislosti s příběhem neoznačuje pouze lidi, nýbrž naprosto všechno, co s sebou přináší přítomnost banánové společnosti – již v úvodu se objevuje množství slov a slovních spojení, které jako by upřesňovaly, co vlastně „hojarasca“ představuje: „vír, lidské odpadky, zbytky občanské války, nakyslý pach davu, skrytá smrt, trosky bůhví kolika pohrom, zbytky obchodů, nemocnic, zábavních podniků a elektráren, osamělé ženy a muži bůhví odkud, zbytky smutné lásky z měst, příval, smršť neznámých tváří“⁷⁹. (remolino, desperdicios humanos, rastros de una guerra civil, revuelto olor multitudinario, recóndita muerte, escombros de numerosas catástrofes, desperdicios de los almacenes, de los hospitales, de los salones de diversión, de las plantas eléctricas, de mujeres solas y de hombres, desperdicios del amor triste de las ciudades, ventisquero, tempestad de caras

⁷⁸ Srov. Dubský, Josef. *Velký španělsko-český slovník*. Praha: Academia, 1993, s. 942.

⁷⁹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 7-8.

desconocidas)⁸⁰ Ani jednou se však význam tohoto slova v příběhu jasně nedefinuje, a tak slovo „hojarasca“ v románu neustále spojuje jak svůj původní význam „spadaného listí“⁸¹, tak i své přenesené významy vyplývající z kontextu příběhu.

Český překlad titulu Vladimíra Medka – „všechna špína světa“ – sice velmi dobře spojuje všechny významy slova vyplývající z kontextu příběhu, avšak naprosto ztrácí původní význam španělského výrazu „hojarasca“, který je, podle mého názoru, s dílem rovněž spjatý, mimo jiné také asociací nepořádku tvořeného spadánými a pošlapanými listy banánovníků na rozsáhlých plantážích. Tím je v podstatě český čtenář již titulem jistým způsobem naváděn ke konkrétní interpretaci díla a je ochuzen o možnost dalších vlastních asociací. Slovní spojení „všechna špína světa“ může navíc českému čtenáři nápadně připomínat Seifertovu vzpomínkovou knihu *Všechny krásy světa*, znalcům Smetanovy *Prodané nevěsty* zase árii „Každý jen tu svou“, v které je vyvolená dívka přirovnávána rovněž ke „všem krásám světa“. V souvislosti s románem *La hojarasca* jsou takové asociace přinejmenším nevhodné.

V česky psaných monografiích nebo člancích o kolumbijském autorovi se dříve užívalo překladu „spadané listí“ (mj. v monografii *Imaginace Hispánské Ameriky*⁸²) nebo „spoušť“ (mj. ve *Slovníku spisovatelů Latinské Ameriky*⁸³). Kuriozní je použití obou překladů na téže stránce v případě zmiňované studie Evy Lukavské⁸⁴. Ve slovenském překladu románu z roku 1986 se používá titulu *Opadané listie*⁸⁵. Z těchto dvou možností považuji za vhodnější „spoušť“, jelikož „spadané listí“ zase odkazuje pouze k původnímu významu slova „hojarasca“, nikoliv k významům přeneseným.

Uvědomuji si složitost překladu výrazu, pro nějž neexistuje v daném jazyce vhodný ekvivalent, ale možná také proto bych v tomto

⁸⁰ García Márquez, G. *LH.* s. 7-8.

⁸¹ „hojarasca“ od slova „hoja“ – „list“

⁸² Housková, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998, s. 137.

⁸³ Hodoušek, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s. 247.

⁸⁴ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 120.

⁸⁵ García Márquez, Gabriel. *Opadané listie*. In: García Márquez, Gabriel. *Zlá hodina*. Přeložil Oleríny, Vladimír. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

případě titul nepřekládal a ponechal bych i v českých verzích „la hojarasca“, a to i v samotném textu románu. Před vlastní román bych vložil poznámku překladatele, ve které by se uváděly původní významy tohoto slova, a rovněž poznámku o tom, že v samotném příběhu slovo nabývá i přenesených významů, které si však čtenář musí odhalit sám. Jsem si vědom toho, že z pohledu editora by se jednalo o riskantní postup, jelikož komerční úspěšnost titulu závisí z nemalé části také na tom, jak potenciální čtenáře dokáže zaujmout už samotný název. Přepokládám však, že člověk, který navštíví knihkupectví či knihovnu, bude Gabriela Garcíu Márqueze, jenž je podle mnohých kritiků pokládán za nejvýznamnějšího žijícího autora, velmi dobře znát a spíše než název ho zaujmou předem přečtené recenze.

4.2. Stručná synopse románu

Příběh románu probíhá ve dvou časových rovinách; v jedné je popisována probíhající půlhodina, konkrétně 12. září roku 1928 od 14:30 do 15:00, ve které plukovník, jeho dcera Isabela a jeho vnuk čekají v domě francouzského lékaře na povolení starosty doktora pohřbít. Třem protagonistům probíhá během této půlhodiny hlavou myšlenky a vzpomínky, prostřednictvím kterých se odhalují probíhající okamžiky (popis místnosti, popis mrtvého těla, popis postoje starosty a jeho dialogu s plukovníkem atd.) a především také příběh francouzského lékaře a několika dalších postav v Macondu od roku 1903⁸⁶ do současného okamžiku, který tvoří druhou časovou rovinu románu.

Roku 1903 přichází do Maconda, ve stejný den jako nový farář „Cachorro“, francouzský doktor vybavený doporučujícím dopisem plukovníka Aureliana Buendíi. Na základě tohoto dopisu je přijat v domě vysloužilého plukovníka, kde se usadí a zřídí si svou ordinaci.

⁸⁶ Ve vzpomínkách Isabely však indiánská dívka Meme vzpomíná i na dobu před rokem 1903, konkrétně na putování plukovníkovy rodiny do Maconda přibližně koncem 19. století.

Zpočátku je jediným doktorem ve vsi, a tak má i svou početnou klientelu, avšak po příchodu banánové společnosti roku 1907, která v obci zavádí i lékařské služby pro své dělníky na plantážích, je lékař svými pacienty opuštěn a navždy se uzavírá před okolním světem. Roku 1911 se s těhotnou indiánskou dívkou Meme, sloužící v plukovníkově domě, odstěhuje do nedalekého domu ve stejné ulici, aby tak jistým způsobem zachránil čest plukovníkovy rodiny. Meme totiž po příchodu banánové společnosti opouští tajně po nocích dům za zábavou a fyzickými prožitky; její morální pokles vyvrcholí tím, že naváže intimní poměr i s doktorem a poté dokonce otěhotní, aniž by mohla určit otce. Po odchodu z domu se pak Meme snaží začlenit do společnosti obyvatel Maconda – otevře si v domě doktora krám a zpočátku chodí i na mše. Její snaha je však místními obyvateli nepochopena, dokonce odsouzena, a tak se Meme izoluje před okolím a navždy se s doktorem uzavírá v jeho domě. V roce 1918, krátce po odchodu banánové společnosti, se na zavřených dveřích doktorova domu objevuje pomlouvačný leták, který jej viní z toho, že indiánskou dívku zabil a její ostatky zahrabal na své zahradě. O pár měsíců později, během bouřlivého předvolebního období, vnikne na základě tohoto obvinění do jeho domu policie, ostatky Meme však nenajde. V ten den se s doktorem v jeho domě setkají i plukovník a farář „Cachorro“; doktor jim vysvětlí, že Meme vzala zbytek peněz a z domu odešla. Za jiné bouřlivé noci před volbami probíhají v Macondu ozbrojené konflikty a před doktorův dům je přineseno několik raněných. Doktor však neotevře a raněné neošetří, a tak jej obyvatelé Maconda proklejí a vyřknou nad ním ortel, podle něhož má jeho nepohřbené tělo po smrti shnít, aniž by jej někdo pohřbil. V roce 1925 však vážně onemocní plukovník, jemuž lékaři předpovídají brzkou smrt; tu však odvrátí francouzský lékař, který se v plukovníkově domě náhle objeví a vyléčí jej. Z vděčnosti se mu pak plukovník zaváže, že se postará po jeho smrti o jeho pohřeb.

Kromě příběhu francouzského doktora a indiánské služky Meme dále román blíže rozvíjí ještě příběh Isabely, plukovníkovy dcery, a jejího muže Martina. Ten přijíždí do Maconda s banánovou společností

spolu s „hojarascou“. Prostřednictvím vztahu s Isabelou získá plukovníkovu důvěru, nedlouho po svatbě s Isabelou však navždy z Maconda odjíždí i s jistou částí majetku svého tchána. Ze svazku Isabely a Martína však vzejde syn, který spolu s matkou asistuje u pohřbu francouzského doktora.

Konečně poslední příběh, který je v románu podrobněji rozvíjen, je působení faráře „Cachorra“, který přichází do Maconda ve stejný den jako francouzský lékař, na rozdíl od něj se však začlení do společnosti a naopak si získá velkou oblibu a respekt všech obyvatel. Vypráví se o něm, že také bojoval v občanských válkách, že se již v sedmnácti letech stal plukovníkem a že má dokonce děti. Na svých mších místo úryvků z evangelií předčítá pasáže z kalendáře Bristol, což jsou jakési popisy meteorologických jevů a předpovědi; přesto si však vybuduje velký vliv na celé Macondo. Tento farář také dvakrát zachrání francouzského doktora před rozzuřeným davem Macondanů – poprvé, když do doktorova domu vtrhne policie, podruhé, když doktor neošetří raněné. V obou případech hrozí doktorovi veřejné lynčování, kterému ale farář pokaždé zabrání. Po jeho smrti je mu obyvateli obce uspořádán apoteický honosný pohřeb.

Kromě těchto příběhů se v románu objevuje i množství dalších malých epizod, ke kterým se budu vracet v souvislosti s rozbořením postav.

4.3. Postavy románu

Jelikož se v následujících kapitolách budu zabývat postavami, měl bych se alespoň zčásti pokusit interpretovat základní autorův přístup k postavě a jejímu smyslu a funkci v souvislosti s jeho prvním románem.

Rimmon-Kenanová ve své literárněvědné studii *Poetika vyprávění* píše o moderním pojetí postavy, o současném trendu odmítání psychologické hloubky postavy a ohrazování se proti pojmu

individuality⁸⁷. Naproti tomu klasické pojetí, jak dále píše, příznačné zejména pro realistický román 19. století, vnímá postavu jako individualizovanou a důsledně psychologicky vykreslenou bytost, která v průběhu děje může získat jistou nezávislost jak na fikční společnosti, tak i na popisovaných událostech. V této koncepci tak může postava v čtenáři vyvolat dojem skutečné živoucí bytosti, což odpovídá mimetické teorii, která nahlíží na literární dílo jako na imitaci skutečnosti⁸⁸.

Je zřejmé, že Márquezovy postavy v jeho prvním románu nepředstavují ony hluboce psychologicky vykreslené individuality, oddělitelné od ostatních postav a událostí fikčního světa; *La hojarasca* není obrazem jednotlivců – individualit, nýbrž celé jedné fikční společnosti, respektive jejího duchovního a morálního stavu. Jednotlivé postavy jsou v ní pouze jakýmsi „prostorem střetu sil a událostí spíše než individualizovanou esencí“⁸⁹ a v konečném vyznění se stávají pouhými metaforami a symboly celku – společnosti, Maconda (viz následující kapitoly). Jediné postavy, které v románu mohou vyvolávat dojem jisté „autonomie“ na fikčním světě díla, jsou tři protagonisté, kteří celý příběh svými vnitřními monology vypráví. Tato zdánlivá „autonomie“ však není výsledkem důkladného vykreslení jejich osobností, nýbrž je dána samotnou strukturou románu, v níž protagonisté představují zároveň vypravěče, kteří v podstatě svým vnitřním zrakem vytváří vlastní imaginární svět v celkovém fikčním světě románu. Že se ani u těchto protagonistů nejedná o „autonomní, individualizované“ postavy, potvrzuje i jistá monotónnost v jejich vyjadřování; ve svých monolozích se totiž všechny tři postavy vyjadřují stejně a z hlediska jazykových prostředků nejsou jedna od druhé téměř diferencované. Zatímco někteří kritici tuto monotónnost v románu přisuzují především Márquezově tvůrčí nevyspělosti (např. Luis Harss⁹⁰), já se naopak domnívám, že je použita záměrně, právě jako

⁸⁷ Srov. Rimmon-Kenanová, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přeložila Pickettová, Vanda. Brno: Host, 2001, s. 37.

⁸⁸ Srov. Ibid., s. 40-41.

⁸⁹ Cit. podle Ibid., s. 38.

⁹⁰ Srov. Harss, Luis. Op. cit., s. 16.

zdůraznění oné koncepce, která nepojímá postavy jako osoby „z masa a kostí“, nýbrž v tomto případě pouze jako určité možné perspektivy náhledu na fikční svět (viz dále).

Není-li v Márquezově prvním románu středem pozornosti postava a její psychologické vykreslení, je tedy v jeho středu děj a popis událostí? Podle literární vědy lze totiž rozlišovat mezi dvěma typy hierarchie ve vztahu děje a postavy – v jednom případě je postava ději podřízena, v druhém naopak postava tvoří hlavní konstrukční prvek děje. Domnívám se však, že v případě Márquezovy románové prvotiny nelze hovořit ani o prioritě postavy, ani o prioritě děje – příběh v románu, stejně jako postavy, představuje pouze prostředek k uchopení fikční reality, slouží zde pouze k zachycení a vykreslení statické, bezvýhodné existence člověka, Maconda, celé společnosti.

Z výše uvedeného tedy vyplývá, že těžištěm následujících podkapitol nebudou postavy jakožto individuality, nýbrž jako lidské typy, symboly a zorné úhly náhledu na skutečnosti a na stav fikčního světa. Nejprve se však zaměřím na strukturu fikční společnosti.

4.3.1. Struktura fikční společnosti

Fikční společnost v Macondu je přísně stratifikována. Hranice mezi jednotlivými společenskými vrstvami jsou jasně vymezeny a v zásadě respektovány. Tato struktura je dána několika vzájemně se prolínajícími faktory: velikostí majetku, obdobím, kdy do Maconda přišli, rasovou příslušností, pohlavím a sociální funkcí. Rodina plukovníka představuje vrchol sociální pyramidy. Pod ní se nachází vrstva tvořená lidmi nejrůznějších profesí a představiteli světské a církevní moci. V románu je tato skupina znázorněna postavami doktora, holiče, starosty, faráře „Cachorra“ a otce Ángela. Další vrstvu tvoří anonymní dav přistěhovalců („hojarasca“), který do Maconda přijíždí s banánovou společností. Banánovou společnost, „hojarascu“, a její působení v obci zastupuje postava Martína. Společenskou spodinu pak

tvoří indiánské služebnictvo, v románu reprezentované dívkou Meme a čtyřmi plukovníkovými čeledíny. Do této nejnižší vrstvy patří v díle i postavy žebračky a dvojčat od svatého Jeronýma.

Celá fikční společnost je znázorněna schematicky; například nejvyšší sociální vrstva je v románu zastoupena pouze plukovníkovou rodinou, o dalších rodinách spoluzakladatelů obce, které se nacházejí na stejném společenském stupni, se čtenář nic nedozvídá. Stejně tak je tomu i s ostatními společenskými vrstvami, které jsou také vždy zastoupeny pouze jednou či několika málo dalšími postavami.

Tato sociální stratifikace se odráží i na vztazích mezi konkrétními příslušníky různých vrstev. Například doktor bydlí v domě plukovníka osm let, aniž by mu někdy platil za ubytování a stravu. Z toho je patrná rozdílná ekonomická situace obou postav.

Sociální nadřazenost plukovníka nad představiteli světské moci je zase zřejmá z jeho rozhovoru se starostou. Ten je totiž jediný, kdo může uskutečnění doktorova pohřbu úředně povolit, nebo zakázat, a ačkoliv sdílí s ostatními obyvateli stejnou zášť a nenávisť vůči doktorovi, obává se v pohřbu plukovníkovi zabránit, jelikož v něm jeho osoba vzbuzuje respekt vyšší autority. Jeho respekt je do jisté míry dán právě onou příslušností k určité společenské vrstvě.

Plukovníkova autorita v Macondu se projeví i v situaci, kdy dav obyvatel obklíčí při odchodu z kostela indiánskou dívku Meme. Když ji totiž plukovník uchopí za paži a poskytne jí svou ochranu, dav se rozestoupí a nechá oba volně odejít.

Z různých monologů a fragmentů příběhu je naopak zřejmá podřazenost indiánského obyvatelstva, tvořícího spolu s žebračky nejnižší společenskou vrstvu. Guajirové nejsou místními vnímáni skoro ani jako lidé, nýbrž se na ně pohlíží v určitých momentech téměř jako na zvířata. Dokládají to i slova, jaká používají malý chlapec a Isabela, když mluví o plukovníkových indiánských čeledínech:

Ostatní přestali kouřit a sedí na posteli, v řadě jako čtyři havrani na hřebeni střechy. Když vejde muž s revolverem, havrani se předkloní a šuškájí si mezi sebou...⁹¹

(Los otros han dejado de fumar y permanecen sentados en la cama, ordenados como cuatro cuervos en un caballete. Cuando entra el del revólver los cuervos se inclinan y hablan en secreto...)⁹²

Vypadalo to, jako když táhnou komedianti, se všemi koňmi a slepicemi a čtyřmi pacholky (Memínými rodáky), kteří u nás vyrostli a putovali s mými rodiči po celém kraji, jako cvičená zvířata v cirkusu.⁹³

(Era una curiosa farándula con caballos y gallinas y los cuatro guajiros (compañeros de Meme) que habían crecido en casa y seguían a mis padres por toda la región, como animales amaestrados en un circo.)⁹⁴

Z monologu Isabely je jistá animálnost, s jakou se na indiánské obyvatelstvo nahlíží, zcela patrná nejen jejich přirovnáním ke „cvičeným zvířatům“, nýbrž už charakterem samotného výčtu: „koně, slepice, čtyři pacholci“. Jejich pozice je ve společnosti pevně stanovená. Proto je počínání Meme, která se po odchodu z plukovníkova domu snaží začlenit do vyšších společenských vrstev, společností i samotnou Isabelou ostře odsouzena a nepochopena. Vypovídá o tom další ukázka z monologů Isabely:

V duchu jsem uvažovala..., co onu přeměnu způsobilo; proč Meme zmizela z našeho domu a znovu se objevila až tu neděli v kostele, vystrojená spíš jako figurka z vánočního betlému než jako dáma... pak Meme konečně vyšla ven... Tak prošla dvouřadem mužů a žen, směšná ve své maškarě páva na vysokých podpatcích, potom však jeden z mužů kolem ní začal uzavírat kruh a Meme zůstala uprostřed, vyjevená a zmatená, a pokoušela se o vybraný úsměv, který působil stejně strojeně a falešně jako její vzhled.⁹⁵

(Yo... me preguntaba a qué se debía aquella transformación; por qué Meme había desaparecido de nuestra casa y reaparecía aquel domingo en el templo, vestida más como un pesebre de Navidad que como una

⁹¹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 107-108.

⁹² García Márquez, G. *LH*. s. 131.

⁹³ García Márquez, G. *VŠS*. s. 33.

⁹⁴ García Márquez, G. *LH*. s. 37-38.

⁹⁵ García Márquez, G. *VŠS*. s. 26-27.

señora... hasta cuando Meme salió a la puerta... Pasó así, por entre la doble hilera de mujeres y hombres, ridícula en su disfraz de pavo real con tacones altos, hasta cuando uno de los hombres inició el cierre del círculo y Meme quedó en el medio, anonadada, confundida, tratando de sonreír con una sonrisa de distinción, que le salió tan aparatosa y falsa como su aspecto.)⁹⁶

To, co v této ukázce pohoršilo obyvatele Maconda, nebyl veřejně známý fakt, že se Meme odstěhovala s doktorem a stala se jeho konkubínou; pravý důvod jejich výhružného gesta byla právě dívčina snaha opustit pevně stanovenou pozici guajirů ve společenské hierarchii. Pohyb na společenském žebříčku není v Macondu možný, zvláště pak pro indiány.

Na postavě Meme je poukázáno i na další významný společenský úkaz, a to sice na postupné mizení indiánského obyvatelstva z Maconda. Meme se totiž po nějaké době přestane objevovat na veřejnosti a spolu s doktorem se uzavírá v jeho domě. V roce 1918, kdy policie násilně vtrhne do doktorova domu, však už Meme v domě nežije a nenajdou se ani její ostatky. Čtenář se nedozví, za jakých okolností, kdy a kam Meme odešla či zmizela; dokonce se ani nedozví, co se stalo s dítětem, které čekala při odchodu z plukovníkova domu. Doktorův rozhovor s plukovníkem a farářem „Cachorrem“, kteří jej po incidentu s policií navštíví, rozhodně na žádnou z těchto otázek neodpoví:

Pokud jde o Meme, jeho vysvětlení snad mohlo znít dětinsky, pronesl je však stejným tónem, jako kdyby to byla pravda. Meme prý od něho odešla, a to je všecko.

...
„Řekněte mi, doktore, co se stalo s tím dítětem?“

Výraz v jeho tváři se nezměnil. „S jakým dítětem, plukovníku?“ řekl, a já na to: „S tím vaším přece. Meme byla těhotná, když od nás odešla.“

„To máte pravdu, plukovníku,“ řekl s ledovým klidem. „Na to jsem už úplně zapomněl.“⁹⁷

⁹⁶ García Márquez, G. *LH.* s. 29-30.

⁹⁷ García Márquez, G. *VŠS.* s. 93-94.

(En cuanto a lo de Meme, nos dio una explicación que habría podido parecer pueril, pero que fue dicha por él con el mismo acento con que habría dicho su verdad. Dijo que Meme se había ido, eso era todo.

...

–Dígame una cosa, doctor: ¿Qué fue de la criatura?

Él no modificó la expresión. “Qué criatura, coronel?” dijo. Y yo le dije: “La de ustedes. Meme estaba encinta cuando salió de mi casa”.

Y él, tranquilo, imperturbable:

–Tiene razón, coronel. Hasta me había olvidado de eso.)⁹⁸

Domnívám se, že zmizení Meme má v díle symbolický charakter a znázorňuje právě postupné mizení původních obyvatel z Maconda. V románu se sice ještě objevují čtyři guajirové, pomocníci plukovníka, ale Meme je v rámci indiánského obyvatelstva v díle jedinou postavou ženského pohlaví – bez ní již zachování této rasy není v Macondu možné. Nevysvětlené zmizení se navíc týká i jejího potomka, jenž může být chápan právě jako symbol pokračování rodu, v tomto případě celé rasy.

Jak již bylo uvedeno, celá společnost Maconda je v díle znázorněna schematicky, a tak se na jedné postavě odráží příběh či stav celé společnosti nebo celé její určité části. Tři hlavní postavy však v románu figurují zároveň jako vypravěči, čímž v díle zastupují i různé zorné úhly pohledu na fikční svět.

Tomuto nahlížení na postavy románu jako na perspektivy náhledu nebo symboly či spíše paralely k celé fikční společnosti se budu podrobněji věnovat v následujících oddílech.

4.3.2. Postavy – vypravěči – perspektivy

Celý příběh, jak už bylo uvedeno, je představován skrze subjektivní pohledy členů jedné rodiny, není tedy čtenáři předkládán objektivním, vševědoucím vypravěčem. Tato struktura autorovi umožňuje nahlížet na fikční svět z různých perspektiv. Tři vypravěči,

⁹⁸ García Márquez, G. *LH.* s. 113-115.

tedy plukovník, jeho dcera a jeho vnuk, figurují v příběhu nejen jako účastníci událostí, o kterých sami vyprávějí, ale zároveň jako znázornění jejich různých interpretací. V podstatě nabízejí čtenáři tři různé zorné úhly pohledu na postavy i na celý příběh, a jelikož se jedná o starého muže, mladou ženu a malé dítě, daly by se tyto tři perspektivy definovat jako tři základní pohledy na fikční realitu nebo obecně na realitu vůbec: pohled mužský, pohled ženský a pohled dětský. Zároveň jsou však tyto postavy představiteli tří různých generací fikční společnosti, a tak by se daly chápat i jako symboly různých časových etap historie Maconda. Tomu samozřejmě odpovídá jednak obsah monologů těchto tří postav, tedy fakta a události, na které se jednotliví vypravěči – protagonisté zaměřují, a jednak jejich samotná charakteristika. Mimo jiné také pro tento perspektivismus, navíc v různých úrovních, v rámci jedné společenské jednotky – rodiny, chápu rodinu plukovníka jako symbol celé společnosti Maconda v jejích různých časových etapách.

Plukovník, jenž představuje mužskou perspektivu, se ve svých monologích orientuje převážně na nitro postav a jejich interpretaci. Jeho pohled se snaží proniknout „pod povrch“. Díky jeho monologům se čtenáři částečně odhaluje především vnitřní život a duchovní stránka doktora. Plukovník ale zároveň představuje dávnou minulost rodiny (společnosti), jež do Maconda přichází – období dřívějšího harmonického soužití a rozkvětu, následnou etapu občanských válek a útěk před nimi, příchod do nově vznikající obce a založení Maconda. Dále znázorňuje zastánce starého řádu, původních tradic a hodnot společnosti, čímž v díle tvoří opozici k hodnotám novým, které jsou do Maconda implantovány masou nově příchozích.

Obsahem monologů Isabely, která v románu zosobňuje perspektivu ženskou, jsou především společenské vztahy a postoje. Její pohled se ubírá vně postav. Prostřednictvím jejího vnitřního zraku se popisují vztahy Meme a doktora, Meme a společnosti, vztah její nevlastní matky k doktorovi, nebo její vlastní vztah k jejímu muži Martínovi. Z hlediska časových etap historie obce Isabela představuje období prvních let nově vzniklé vsi (narodila se 1898, tzn. v roce založení Maconda), období

příchodu banánové společnosti a přívalu nových, bezejmenných lidí okolo roku 1907 a období působení těchto nových obyvatel na řád původní společnosti, na její tradice a hodnoty (Isabela se provdá za Martina, jenž znázorňuje právě nově příchozí i s jejich hodnotami).

Konečně malý chlapec svými monology v díle vytváří perspektivu dětskou. Jeho pozornost je zaměřena především na přítomný okamžik. Svým pohledem převážně odhaluje, jak vypadá místnost, v níž se nachází, co je v ní cítit a vidět, jak vypadá tělo mrtvého doktora a jak na něj celá situace působí. Jeho perspektiva je empirickým poznáváním světa odpovídající právě dětskému nahlížení na realitu; je založená především na smyslovém vnímání. Proto se v jeho monologích neustále opakují slovesa „vidět, slyšet, cítit“:

Vždycky jsem si myslel, že mrtví musí mít klobouk. Teď vidím, že to není pravda. Vidím, že mají hlavu jako z oceli a sanici přivázanou šátkem. Vidím, že mají pootevřená ústa... Vidím, že mají na jedné straně skousnutý jazyk... Vidím, že mají otevřené oči...⁹⁹

(Siempre creí que los muertos debían tener sombrero. Ahora veo que no. Veo que tienen la cabeza acerada y un pañuelo amarrada en la mandíbula. Veo que tienen la boca un poco abierta... Veo que tienen la lengua mordida a un lado... Veo que tienen los ojos abiertos...)¹⁰⁰

...poznal bych tu místnost podle jejího pachu. Nikdy nezapomenu, že tenhle pokoj je cítit odpadky a spoustou kufrů... V celém domě není jediný pach, který bych nepoznal...¹⁰¹

(...este cuarto, lo reconocería por el olor. No olvidaré nunca que esta pieza huele a desperdicios y a baúles... No hay en la casa un olor que yo no reconozca...)¹⁰²

Je slyšet bzučení slunce v ulicích...¹⁰³

(Se oye el zumbido del sol por las calles...)¹⁰⁴

Znovu slyším bukače a zeptám se maminky: „Slyšíš ho?“¹⁰⁵

⁹⁹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 9-10.

¹⁰⁰ García Márquez, G. *LH*. s. 9-10.

¹⁰¹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 53-54.

¹⁰² García Márquez, G. *LH*. s. 64-65.

¹⁰³ García Márquez, G. *VŠS*. s. 9.

¹⁰⁴ García Márquez, G. *LH*. s. 9.

¹⁰⁵ García Márquez, G. *VŠS*. s. 109.

(*Oigo otra vez el alcaraván y digo a mamá: “Lo oyes?”*)¹⁰⁶

Téměř všechny věty malého chlapce, v nichž se vyskytuje sloveso smyslového vnímání, se týkají rozkladu a smrti. (Tomu se však budu podrobněji věnovat v dalších oddílech.)

V souvislosti s historií Maconda a jeho společnosti znázorňuje Isabelin syn onu nejasnou, prázdnou přítomnost, která je výsledkem toho, co se společnosti dělo: přijímání cizích hodnot, opuštění vlastních tradic, přerušení vazby s minulostí a následná ztráta identity. Symbolicky to vyjadřuje i fakt, že malý chlapec je synem Martína, jenž v díle zastupuje právě „hojarascu“, a Isabely, která je sice místní, ale nemá vlastní matku.

V této části jsem nahlížel na tři hlavní postavy jako na vypravěče a pojal jsem je tedy jen jako zorné úhly náhledu na události fikční reality. V následujících částech se však tyto a další postavy pokusím interpretovat v souvislosti se samotnými událostmi a společností fikčního světa, budu je tedy pojímat jako jejich účastníky/tvůrce a zároveň jako jejich symboly.

4.3.3. Postavy – symboly společnosti

Jak již v této práci bylo výše uvedeno, přestože *La hojarasca* vypráví příběhy pouze několika málo postav, nejedná se o román o jednotlivcích – individualitách, nýbrž o celé jedné fikční společnosti, respektive o jejím vývoji, jejích proměnách, jejím morálním a hospodářském úpadku, ztrátě identity a celkové desintegraci, zapříčiněné nejprve válkou, poté masivním vpádem a působením společnosti nové, cizí, vyznávající odlišné hodnoty a společenské principy, a posléze naopak jejím masivním odchodem. *La hojarasca* vypovídá také o násilném a náhlém střetu dvou odlišných kultur, odlišných životních stylů, obecněji o konfrontaci dvou odlišných

¹⁰⁶ García Márquez, G. *LH.* s. 133.

systemů hodnot. Odlišnost těchto hodnot by se dala charakterizovat výčtem několika konkrétních protikladů: komunita versus jedinec, transcendence versus pragmatismus, tradice proti „vykořeněnosti“, komunikace proti izolaci, solidarita proti zášti a nenávisti, v sociologických termínech také protiklad organického a atomistického pojetí společnosti. Postavy románu figurují jako symboly uvedených protikladů a zároveň představují jakýsi prostor jejich konfrontace, čímž v podstatě odrážejí vývoj celé své společnosti.

Jak jsem výše uvedl, rodina plukovníka může být vnímána jako symbol celé společnosti Maconda. Ve vzpomínkách Meme, v rámci Isabeliných monologů, se popisuje plukovníkova rodina a její zvyklosti za života jeho první ženy, kdy tato rodina znázorňovala principy původního společenského řádu, před příchodem banánové společnosti a s ní spojeného nového životního stylu.

Rodiče prchali před zvraty a útrapami války a hledali klidné a blahobytné místo, kde by se mohli usadit,...vydali se ho hledat do městečka, které v té době teprve vznikalo, založené několika rodinami uprchlíků, jejichž členové věnovali stejné úsilí zachování starých tradic a náboženských obyčejů, jako přírůstkům svých prasat... Podle toho, co říkala, nezakusili cestou strádání ani útrapy. Dokonce i koně spávali pod moskytiérou, ne proto, že by můj otec byl tak marnotratný nebo potrhlý, nýbrž proto, že matka měla mimořádný smysl pro milosrdentství a lidskost a byla přesvědčená, že Boží oči v ní najdou stejné zalíbení, ochrání-li proti komárům člověka nebo nějaké zvíře. Všude s sebou vozili její výstřední a obtížný náklad: kufry plné šatstva po mrtvých, kteří zemřeli ještě před jejich narozením, předcích, které už by nenašli ani dvacet sáhů pod zemí, bedny plné kuchyňského nádobí, které už se dávno nepoužívalo a kdysi patřilo těm nejvzdálenějším příbuzným mých rodičů..., a dokonce i kufr plný světců, z kterých si postavili domácí oltář všude, kam přijeli.¹⁰⁷

(Mis padres huían de los azares de la guerra y buscaban un recodo próspero y tranquilo donde sentar sus reales... y vinieron a buscarlo en lo que entonces era un pueblo en formación, fundado por varias familias refugiadas, cuyos miembros se esmeraban tanto en la conservación de sus tradiciones y en las prácticas religiosas como en

¹⁰⁷ García Márquez, G. *VŠS*. s. 32-33.

el engorde de sus cerdos... No hubo padecimiento ni privaciones en el viaje, decía. Hasta los caballos dormían con mosquitero, no porque mi padre fuera un despilfarrador o un loco, sino porque mi madre tenía un extraño sentido de la caridad, de los sentimientos humanitarios, y consideraba que a los ojos de Dios proporcionaba tanta complacencia el hecho de preservar a un hombre de los zancudos, como de preservar a una bestia. A todas partes llevaron su extravagante y engorroso cargamento: los baúles llenos con la ropa de los muertos anteriores al nacimiento de ellos mismos, de los antepasados que no podrían encontrarse a veinte brazas bajo la tierra; cajas llenas con los útiles de cocina que se dejaron de usar desde mucho tiempo atrás y que habían pertenecido a los más remotos parientes de mis padres... y hasta un baúl lleno de santos con los que reconstruían el altar doméstico en cada lugar que visitaban.)¹⁰⁸

Uvedená pasáž románu v podstatě velmi názorně a ve zhuštěné podobě vystihuje základní kameny, na nichž byla tradiční rodina i celá společnost postavena. Stejně důležité pro ni bylo „zachování starých tradic a náboženských obyčejů“ jako „přírůstek jejich prasat“ – jak hodnoty transcendentní, přesahující jedince a přítomný okamžik, tak samozřejmě i hodnoty pragmatické, tedy dostatečné materiální zabezpečení nutné pro uspokojení základních lidských potřeb. Charakteristická byla pro tuto tradiční rodinu – společnost také lidskost a solidarita, což dokládá ono starostlivé pečování o všechny živé tvory, ať už se jednalo o „člověka nebo nějaké zvíře“, společně tvořící harmonický organický celek, v němž všechno představuje důležitou součástí. Kufry plné šatstva a bedny s kuchyňským náčiním po vzdálených předcích zase vystihují silnou vazbu k minulosti a symbolicky tak znázorňují vědomí vlastní identity.

Tato rodina – společnost, fungující na výše popsanych principech, se během příběhu románu postupně narušuje vlivem několika klíčových okolností. První takovou okolností představuje bezesporu smrt Isabeliny matky, první plukovníkovy ženy, nepřímo způsobená válkou. Tato smrt může být interpretována jako přetržení vazby k minulosti a narušení kontinuity rodinných – společenských tradic a hodnot (viz také

¹⁰⁸ García Márquez, G. *LH.* s. 36-37.

následující oddíl). Isabela, jediná představitelka pokračování rodu – původní společnosti, je totiž téměř od narození vychovávána nevlastní matkou Adelaidou, druhou plukovníkovou ženou, jež na čtenáře v průběhu celého románu působí dojmem nesourodého, cizorodého prvku v rodině, nikdo a nic v díle navíc neodhaluje její minulost či původ; je jakousi první anonymní postavou, která vstupuje do plukovníkovy rodiny a tím rozkladně působí na její původní řád a identitu.

Další okolností rozkladně působící na rodinu – společnost je příchod doktora. Tento cizinec se usadí v plukovníkově domě. V průběhu celého příběhu se nikdo nedozví, odkud doktor přichází, za jakým účelem, ani jak se jmenuje. Je zahalen oparem anonymity a nejasné identity, nikdo neví nic o jeho minulosti ani o jeho rodině. Do Maconda přichází jen s jedním kufrem, jenž je téměř prázdný. Toto zavazadlo je určitým symbolem i jeho osoby, právě onou prázdnotou a zároveň tak silně kontrastuje se zmiňovanými kufry, které s sebou vláčela plukovníkova původní rodina.

Domnívám se, že postava doktora především znázorňuje psychologické důsledky války (pravděpodobně se jí účastnil, jelikož do Maconda přichází s doporučujícím dopisem plukovníka Aureliana Buendíi), které si společnost v podobě traumatické vzpomínky či neutišitelné výčitky navždy vědomě či podvědomě ponese v sobě. Doktor jako by pro Macondo znamenal neustálou přítomnost těchto vzpomínek. Každá válka totiž vede ke zpochybnění stávajících hodnot a k určité ztrátě identity, vyvolává pocit vykořeněnosti, prázdnoty a zároveň vyvolává v jedinci, stejně jako i jiné mezní životní situace, zásadní tázání po smyslu lidské existence. Toto vše ztělesňuje postava doktora, jenž svým chováním navíc vzbuzuje dojem, že smysl, či přesněji „nesmysl“ lidského života spočívá pouze v mechanickém bytí, které tak lze přirovnat k přírodnímu jevu neovlivnitelnému lidskou vůlí. V takovémto pojetí se pak člověk stává nesvobodným a zároveň neodpovědným za své konání, jež tak navíc samo o sobě postrádá jakéhokoliv transcendentního smyslu: dobro není dobrem, zlo není zlem, neboť celý život jedince je jen pouhým mechanickým projevem,

pouhým „zhmotněním“ jisté předurčenosti¹⁰⁹. Z toho také vyplývá doktorův apatický postoj k životu a možnosti lidského štěstí, i jeho pozdější izolace v nedalekém domě a lhostejnost k okolnímu světu. Zřejmě také proto doktora tolik fascinuje mechanismus tanečnice na péro (ve scéně, kdy po svém příchodu do plukovníkova domu čeká v jeho pracovně na přijetí), která se „beze smyslu“ pohybuje pouze do okamžiku, než se soukolí zastaví.¹¹⁰ Důvodem niterné zášti a nenávisti obyvatel Maconda vůči doktorovi tak nemusí být pouze jeho odmítnutí ošetřit raněné, nýbrž jím může být ono vědomí, že postava doktora představuje možné zrcadlo odrážející jejich vlastní existence. Toto zrcadlo jako by se však nejprve skrývalo „pod povrchem“ a „vynořilo“ se teprve po odchodu banánové společnosti, kdy se Macondo ocitlo ve zbědovaném stavu, ve stavu prázdnoty a izolace od okolního světa (viz dále).

Fakt, že se doktor usadí v domě (rodině) plukovníka, symbolizuje permanentní přítomnost psychologických důsledků války, jež se podílejí na procesu postupného morálního rozkladu a desintegrace společnosti.

Na tomto procesu se podílí i další důležitá postava románu: farář „Cachorro“. Ten se vymyká tradičním představám o faráři, neboť se o něm říká, že se sám aktivně účastnil válek, v sedmnácti letech se stal plukovníkem a že má dokonce děti. Svým vlivem a především svými kázáními se podílí na proměně duchovního života plukovníka, jeho rodiny i celé společnosti. Jako katolický farář by měl šířit křesťanské hodnoty, tzn. víru v ničím nepodmíněnou boží vůli, ale zároveň i ve svobodnou vůli člověka, která je Bohem lidem dána právě proto, aby lidský život mohl mít nějaký smysl. Nevede společnost k hodnotám přesahujícím lidskou existenci. Je o něm známo, že ho fascinují veškeré bouře a vichřice a při svých mších namísto úryvků z evangelií předčítá pasáže z kalendáře Bristol, což jsou jakési popisy a předpovědi meteorologických jevů. Především proto se zdá, že lidskou existenci vnímá podobně jako doktor, tedy jako přírodní úkaz, který je lidskou

¹⁰⁹ Podobně vnímá postavu doktora i Vargas Llosa.

Srov. Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 279-281.

¹¹⁰ V tomto ohledu se postava doktora zčásti podobá postavě Mersaulta v Camusově existenciálním románu *Cizinec* (1942).

vůli nezměnitelný, a lidské bytí pak jako pouhý mechanismus. Jak farář, tak i doktor se navíc zřejmě osobně účastnili občanských válek. „Cachorro“ tak tvoří doktorovo jakési symbolické dvojče, což je v románu znázorněno příchodem obou postav do Maconda v týž den roku 1903 a explicitně vyjádřeno i slovy samotného plukovníka, který na základě jejich fyzické podobnosti vysloví myšlenku, že by mohli být bratři. Paradoxně tak i skrze postavu faráře, který by měl jakožto představitel církve šířit víru v dobro, lidství a obecněji ve „vyšší“ smysl lidského života, dochází k posunu ve vnímání lidské existence. To ovlivní i smýšlení samotného plukovníka, který to nejednou přímo vysloví:

To, co přišlo potom, však bylo nad naše síly: bylo to jako atmosferické jevy předpovídané v kalendáři...

O tom, co se děje v mém domě, jsem už nerozhodoval já, nýbrž jiná tajemná síla, která určovala směr našich životů, a my jsme byli pouze jejím poslušným a bezvýznamným nástrojem.¹¹¹

(Sin embargo, lo que venía después estaba más allá de nuestras fuerzas, era como los fenómenos atmosféricos anunciados en el almanaque...

No era yo quien disponía las cosas en mi hogar, sino otra fuerza misteriosa, que ordenaba el curso de nuestra existencia y de la cual no éramos otra cosa que un dócil e insignificante instrumento.)¹¹²

Proces desintegrace plukovníkovy rodiny kulminuje příchodem Martína, jenž je zcela zřejmým symbolem banánové společnosti. Ta přichází roku 1907; s ní Macondo zaplaví i dav anonymních, bezejmenných lidí, kteří se podílejí na ztrátě identity původní společnosti a navíc ovlivní i její hodnotový systém. Působení banánové společnosti a všech nově příchozích totiž znamená zřejmou orientaci na hodnoty čistě pragmatické, materiální, na orientaci na jedince a jeho fyzické, momentální potřeby, na přítomný okamžik. I u původních obyvatel dochází ke zjevnému odklonu od komunity a minulosti. Právě pro označení obyvatel vyznávajících tyto hodnoty začne plukovník

¹¹¹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 82.

¹¹² García Márquez, G. *LH*. s. 100-101.

používat slova „hojarasca“; její základní charakteristiku pak vystihuje několika následujícími větami:

Vzpomněl jsem si na Macondo, na třeštění jeho obyvatel, kteří na večírcích pálili bankovky: na luzu, která žila bez cíle a ničeho si nevážila, válela se v bahně svých pudů a největším požitekem pro ni bylo, když mohla marnotratně rozhazovat.¹¹³

(Me acordé de Macondo, de la locura de su gente que quemaba billetes en las fiestas; de la hojarasca sin dirección que lo menospreciaba todo, que se revolcaba en su ciénaga de instintos y encontraba en la disipación el sabor apetecido.)¹¹⁴

Luzu však naučili, aby byla netrpělivá, aby nevěřila v minulost ani v budoucnost; naučili ji věřit jen v přítomnou chvíli a v té ukájet své nenasytné choutky¹¹⁵

(Pero a la hojarasca la habían enseñado a ser impaciente; a no creer en el pasado ni en el futuro. Le habían enseñado a creer en el momento actual y saciar en él la voracidad de sus apetitos.)¹¹⁶

Působení banánové společnosti v obci však pro Macondo znamená hospodářský rozkvět a prosperitu: z původní malé vsi se stává rušné městečko plné obchodů, tanečních sálů, kin, veřejných domů, navíc se do Maconda zavádí železnice a díky malé elektrárně je v něm zavedena dokonce elektřina. Všechny tyto náhlé změny vyvolávají v původních obyvatelích dojem dynamičnosti, síly, energie. Takový blahobyt svým způsobem poskytne obyvatelům určitý, „pevný“ smysl jejich životů, jenž zřejmě po válce postrádali. Avšak tento smysl, stejně jako nastalá prosperita, je jen pomíjivý a iluzorní, jelikož nevytváří žádné hodnoty, které by přesáhly přítomný okamžik. Tato prosperita znamená pouze „hmatatelný“, smyslově uchopitelný blahobyt, pod jehož povrchem je však prázdnota, jež se naplno projeví po odchodu banánové společnosti i všech nově příchozích.

Jak již bylo uvedeno, Martín je zřejmým symbolem banánové společnosti. Plukovník ho obdivuje právě pro jeho energii a osobní

¹¹³ García Márquez, G. *VŠS*. s. 78.

¹¹⁴ García Márquez, G. *LH*. s. 95.

¹¹⁵ García Márquez, G. *VŠS*. s. 101.

¹¹⁶ García Márquez, G. *LH*. s. 123.

kouzlo, které „mu sršelo ze všech pórů“. Jistým způsobem se plukovník nechá oklamat jeho zevnějškem, stejně tak jako se nechají oklamat obyvatelé Maconda povrchní prosperitou přinášenou banánovou společností. Svým sňatkem s Isabelou Martín přímo proniká do plukovníkovy rodiny, stejně jako se ony zmiňované „antihodnoty“ orientující se na přítomný okamžik a reprezentované banánovou společností zakořeňují v místních obyvatelích. Jistou vnitřní prázdnotu Martina symbolizuje jeho vztah s Isabelou; tento vztah je prázdný, nenaplněný, chybí v něm jakýkoliv náznak skutečného citu. Isabela navíc po celou dobu Martina vnímá jen jako nehmatnou, nehmatatelnou iluzi a vždy, když na něj vzpomíná, nedaří se jí vybavit si jeho obličej ani jeho oči. Dokonce i během svatby považuje Martina za neznámého, anonymního člověka. Martínova „bezhodnotnost“ a vnitřní prázdnota je rovněž velmi dobře znázorněna, když si Isabela dokola opakuje jeho jméno, které se mění jen v pouhý zvuk postrádající význam:

Říkala jsem si pro sebe „Martin, Martin, Martin“, a jak jsem to jméno zkoumala, vychutnávala a rozebírala na základní součásti, ztrácelo pro mne všecken význam.¹¹⁷

(Me decía a mí misma: “martín, martín, martín“. Y el nombre examinado, saboreado, desmontado en sus piezas esenciales, perdía para mí toda su significación.)¹¹⁸

Dva roky po svatbě s Isabelou však Martín navždy opouští rodinu a odjíždí i s částí majetku svého tchána. Jeho chování tak opět symbolizuje banánovou společnost, která městečko hospodářsky „vyždímala“ a odjela a po jejímž odchodu se Macondo a jeho obyvatelé nacházejí ve stavu naprosté „vyprázdňenosti“, „vykořeněnosti“ a desintegrace. V plukovníkově rodině by symbolem těchto stavů mohl být vnuk – syn Martina a Isabely, kterého jeho matka vnímá stejně „prázdňě“, abstraktně a nehmatatelně jako Martina; v průběhu celého románu se navíc čtenář nedozví jeho jméno (ve většině Isabeliných

¹¹⁷ García Márquez, G. *VŠS*. s. 62.

¹¹⁸ García Márquez, G. *LH*. s. 75.

monologů je označován pouze jako „syn“), což by zároveň mohlo být chápáno jako definitivní ztráta povědomí vlastní identity.

Ačkoliv se všechny prvky podílející se na desintegraci společnosti symbolicky projevují v plukovníkově domě, sám starý plukovník zůstává po smrti své první ženy jediným a posledním obráncem tradičních hodnot a smysl svého života spatřuje i v jejich udržování. Symbolicky to může vyjadřovat i následující fragment jeho rozhovoru s doktorem:

„Jenže vy jste jiný. Nikdo si tak rád nezatlouká hřebíky jako vy. Viděl jsem vás, jak přibíjíte na dveře panty, i když u vás slouží několik lidí, kteří by to mohli udělat místo vás. Vy to totiž děláte rád. Myslím, že jste nejšťastnější, když můžete obcházet po domě s truhličkou náradí a hledat, co je kde na správkou. Byl byste schopný ještě někomu poděkovat, že vám ty panty urazil, plukovníku. Byl byste mu vděčný za to, že vám dal příležitost být šťastný.“¹¹⁹

(Pero usted es distinto. A nadie le gusta más que a usted clavar sus propios clavos. Yo lo he visto poniéndole bisagras a una puerta cuando hay varios hombres a su servicio que podrían hacerlo por usted. Le gusta eso. Creo que su felicidad consiste en andar por la casa con una caja de herramientas, buscando dónde hay una pieza por arreglar. Usted es capaz de agradecerle a uno que le desponga las bisagras, coronel. Lo agradece porque se le da en esa forma una oportunidad para ser feliz.)¹²⁰

Plukovníkova starost o dům může být symbolem jeho úsilí o zachování původních hodnot společnosti. Navíc dokládá, že pro něj tato práce představuje jeden ze zdrojů lidského štěstí, jelikož ve výsledku není pouhou nutností pro obživu, nýbrž vytváří, popřípadě právě udržuje určitou hodnotu, jež přesahuje jedince a přítomný okamžik. Tím tvoří kontrast jak k doktorově „prázdnotě“, tak i k „hojarasce“, která naopak svou prací žádné hodnoty nevytváří a pojímá ji jako pouhou nutnost k získání prostředků pro momentální uspokojení fyzických a materiálních potřeb.

¹¹⁹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 78.

¹²⁰ García Márquez, G. *LH*. s. 95.

Na konci příběhu je však plukovník starý a nemocný – kulhá a špatně vidí. Jeho fyzický, zdravotní stav má, podle mého názoru, i zde symbolický charakter a znázorňuje úbytek morální síly a pevnosti v obraně původních hodnot. I v tomto případě je to v románu doloženo na plukovníkově domě, který začíná chátrat:

Když se některé dveře začnou viklat, nenajde se už příčinnivá ruka, která by je opravila. Otec už nemá sílu na to, aby obcházel po domě, jako to dělával před tím úrazem, po kterém bude do smrti kulhat.¹²¹

(Donde se afloja una puerta no hay una mano solícita dispuesta a repararla. Mi padre no tiene energías para moverse como lo hacía antes de esa postración que lo dejó cojeando para siempre.)¹²²

V plukovníkově postavě jako by symbolicky umírala i původní společnost a její hodnoty.

La hojarasca může být tedy interpretována jako román o morálním rozkladu, desintegraci jedné společnosti, znázorněné na několika konkrétních postavách, a o její symbolické smrti. Smrt zároveň představuje jednu z nejdůležitějších okolností celého příběhu, a proto se jí budu věnovat samostatně v následujícím oddíle.

4.3.3.1. Smrt

Dalo by se říci, že román *La hojarasca* je rovněž románem o smrti. Smrt je hlavním hybatelem děje a zároveň i nejdůležitější okolností všech úrovní příběhu – je příčinou událostí fikčního světa, zároveň jejich důsledkem, a dokonce představuje i hlavní událost fikčního světa. Všechno v románu – čas, prostor i postavy – souvisí nějakým způsobem se smrtí nebo je smrtí nějak poznamenáno. Čas v Macondu je paralyzovaný, jako kdyby stál na místě a nehýbal se. V podstatě představuje pouze jediný, neměnný a nekonečně dlouho trvající okamžik – okamžik smrti (viz oddíl 4.5. Čas ve fikčním světě).

¹²¹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 106.

¹²² García Márquez, G. *LH*. s. 129.

Prostor v románu (rakev, místnost, Macondo) je místem nekomunikace a nehybnosti (viz oddíl 4.4. Prostor ve fikčním světě). Kde není pohyb, tam neubíhá čas, a kde neubíhá čas, tam není život, nýbrž smrt. Smrt je nehybný stav jednoho jediného nekonečného okamžiku; o tomto okamžiku-stavu je román *La hojarasca*. Podle Vargase Llosy je to také hlavní důvod, proč Márquez zvolil pro svůj první román právě formu monologů; monolog totiž není prostředek pro vyjádření činů, neslouží pro rozvíjení děje, nýbrž odráží vnitřní stav¹²³.

Smrt se v románu objevuje neustále a je přítomna téměř ve všem, co ve skutečném životě jedince naopak souvisí s radostí a životem. Narození dítěte, období dětství, navazování prvních milostných vztahů, svatba, to vše je v příběhu spojeno se smrtí. Je to jako by smrt v Macondu byla přirozeným stavem, od kterého se vše odvíjí; jako by si život a smrt v Macondu vyměnily své role. Tato záměna však vychází už ze samotné podstaty fikčního světa, neboť jeho jádrem, z kterého je vše vytvořeno a na němž je vystavěna celá fikční realita, je rakev s mrtvým tělem, u něhož čekají tři hlavní postavy-vypravěči.

Jak již bylo řečeno, smrtí je nějakým způsobem poznamenána i každá z postav. V rámci chronologického uspořádání příběhu je prvním konkrétním příkladem smrt plukovníkovy první ženy. Ta zemřela při porodu Isabely v roce 1898, tedy v době založení Maconda. Její smrt může zároveň znázorňovat i částečnou smrt plukovníkovy původní rodiny (společnosti), narušení její integrity, a s tím spojenou symbolickou smrt jejího starého řádu (řádu společnosti). Narození Isabely lze naopak chápat jako symbol zrození nové vsi, nové společnosti. Ovšem stejně tak jako se Isabela zrodila ze smrti a její budoucí život jako by tím byl jistým způsobem předurčen – poznamenán smrtí, tak i Macondo vzniká ze smrti – rodí se z války – a její důsledky si navždy ponese v sobě. Jedná se o jakési prokletí, které se v průběhu života občas vynoří a zase zmizí, ale které se jednoho dne naplní. Tuto kletbu vnímá i samotná Isabela: „Ale můj trest byl předurčen ještě před mým narozením, jenom zůstával skrytý a v tajnosti až do onoho

¹²³ Srov. Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 275.

smrtného roku...“¹²⁴ (Pero mi castigo estaba escrito desde antes de mi nacimiento y había permanecido oculto, reprimido, hasta este mortal año bisiesto...) ¹²⁵

Během všech důležitých momentů Isabelina života je smrt vždy přítomna. První setkání s Martínem, jejím budoucím manželem, probíhá během smuteční slavnosti za zemřelého chlapečka; i její vztah je tedy poznamenán smrtí, přesněji řečeno vzniká díky smrti, rodí se z ní (stejně jako samotná Isabela). Ještě více se však smrt „vynořuje“ během příprav na Isabelinu svatbu, kde se navíc objeví právě v podobě zemřelé matky:

V neděli večer jsem si v ložnici nevlastní matky oblékla svatební šaty. Dívala jsem se na sebe do zrcadla a byla jsem bledá a čistá... Nepoznávala jsem sama sebe; při vzpomínce na mou zemřelou matku jsem se cítila rozpolcená. Meme mi o ní v domě na nároží před několika dny vypravovala; říkala, že po mém narození matku oblékli do svatebních šatů a tak ji uložili do rakve... Ta žena v zrcadle jsem nebyla já: Byla tam má matka, znovu živá, dívala se na mne a natahovala paže ze svého ledového světa, ve snaze dotknout se smrti, která už zapichovala první špendlíky do mého svatebního věnce...

Svlékla jsem si svatební šaty, složila jsem je a uložila na dno skříně. Přitom jsem si vzpomněla na svou matku a pomyslela jsem si: *Aspoň mi ty hadříky poslouží jako rubáš.*¹²⁶

(En la noche del domingo me puse el traje de novia en la alcoba de mi madrastra. Me veía pálida y limpia ante el espejo... Y me desconocía a mí misma; me sentía desdoblada en el recuerdo de mi madre muerta. Meme me había hablado de ella, en esta esquina, pocos días antes. Me dijo que después de mi nacimiento, mi madre fue vestida con sus prendas nupciales y colocada en el ataúd... Yo estaba fuera del espejo. Adentro estaba mi madre, viva otra vez, mirándome, extendiendo los brazos desde su espacio helado, tratando de tocar la muerte que prendía los primeros alfileres de mi corona de novia...

Me deshice del traje de novia, hice con él un envoltorio y lo guardé en el fondo del ropero acordándome de mi madre, pensando: *Al menos estos trapos me servirán de mortaja.*)¹²⁷

¹²⁴ García Márquez, G. *VŠS*. s. 17.

¹²⁵ García Márquez, G. *LH*. s. 19.

¹²⁶ García Márquez, G. *VŠS*. s. 73-74.

¹²⁷ García Márquez, G. *LH*. s. 89-91.

Svatba, která většinou znamená radost a štěstí, je pro Isabelu další připomínkou smrti; svatební šaty jsou vnímány jako rubáš, proto i tato ukázka jako by zdůrazňovala onu zmiňovanou záměnu života a smrti.

Tato záměna je dovršena právě v den doktorova pohřbu; smrt doktora totiž v obyvatelích městečka vyvolává pocit radosti a zadostiučinění, naplňuje jejich prázdné duše slastným pocitem pomsty. Pach rozkládajícího se těla pro ně v daný okamžik znamená jedinou radost v jejich prázdných životech. Život sám o sobě pro ně není radostí, radostí je naopak smrt. Inverze života a smrti je dokonána: „To nejsou živí, kdo vykonávají nad mrtvými svou vůli, to naopak mrtvý ovládá živé, jejich nejnižší patologické pudy. Život se sytí smrtí.“¹²⁸ Část monologu Isabely je toho jasným důkazem:

Poněvadž lidé to nejen očekávali; dokonce se připravili na to, aby věci proběhly právě tak, a ze srdce v to doufali; nejen že se netrápili žádnými výčitkami, ale těšili se předem, až jednoho dne ucítí vítaný pach jeho rozkladu, jak zaplavuje městečko, aniž by to někoho dojalo, polekalo nebo pohoršilo: budou spokojeni, že nadešla očekávaná chvíle, a budou si přát, aby to vydrželo tak dlouho, až nebožtíkův odporný pach uspokojí dokonce i jejich nejskrytější zášť.¹²⁹

(Porque la gente no sólo había esperado eso, sino que se había preparado para que las cosas sucedieran de ese modo y lo habían esperado de corazón, sin remordimiento y hasta con la satisfacción anticipada de sentir algún día el gozoso olor de su descomposición, flotando en el pueblo, sin que nadie se sintiera conmovido, alarmado o escandalizado, sino satisfecho de ver llegada la hora apetecida, deseando que la situación se prolongara hasta cuando el torcido olor del muerto saciara hasta los más recónditos resentimientos.)¹³⁰

Prostředí nasycené smrtí ovlivní i malého chlapce, syna Isabely. Ve svých monolozích, reprezentujících dětskou perspektivu, nejednou vyjádří jistou ztrátu dětskosti – uvědomí si existenci smrti a svou vlastní smrtelnost. Změna v dětském pohledu je přesně vyjádřena

¹²⁸ Lukavská, Eva. Op. cit., s. 119.

¹²⁹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 14-15.

¹³⁰ García Márquez, G. *LH*. s. 15-16.

chlapcovou větou: „...už jsem neviděl to, co předtím: neviděl jsem už ležícího člověka, ale nebožtíka.“¹³¹ (...ya no lo vi como antes. Ya no lo vi acostado sino muerto.)¹³² Pocit zmaru a zbytečnosti, ústící v následný pocit paniky, kterou člověk pocítí při myšlence, že celý život je jen nezastavitelným proudem směřujícím ke smrti, je dětské duši cizí, avšak Isabelin syn tuto zkušenost prožije – uvědomí si svou vlastní smrtelnost: „... a někdo, jako kdyby mi říkal: *‚Takhle budeš ležet i ty... Ještě ti není ani jedenáct, ale jedenkrát takhle budeš ležet, na pospas mouchám v zavřené rakvi.‘*“¹³³ (... como si alguien me dijera: *“Estarás así... Apenas vas a cumplir once años, pero algún día estarás así, abandonado a las moscas dentro de una caja cerrada.”*)¹³⁴

Chlapec svými monology otevírá i uzavírá celý román a tím jako kdyby v sobě zahrnoval celý příběh – svými monology tvoří jeho rámec (z hlediska uspořádání textu románu) a zároveň je výsledkem jeho událostí (z hlediska samotného příběhu); může navíc symbolizovat, jak již bylo uvedeno, přítomnost Maconda. Vzhledem k tomu, že se jeho první i poslední monolog týká smrti, dala by se tato přítomnost charakterizovat jako nekonečný a nehybný okamžik smrti v uzavřené rakvi – Macondu (viz dále).

Smrt je tedy přítomna ve všem, je hlavní okolností příběhu. Rakev s mrtvým tělem tvoří v románu jak jádro všech událostí, tak i jakýsi prostorový střed. Samotnému uspořádání prostoru ve fikčním světě díla se budu věnovat v následujícím oddíle.

4.4. Prostor ve fikčním světě

Uspořádání prostoru v románu se rovněž jeví velmi symbolicky. Navíc by se dalo chápat i jako paralela k fikční společnosti: stejně jako společnost v sobě zahrnuje nižší společenskou jednotku v podobě

¹³¹ García Márquez, G. *VŠS*. s. 11.

¹³² García Márquez, G. *LH*. s. 12.

¹³³ García Márquez, G. *VŠS*. s. 18.

¹³⁴ García Márquez, G. *LH*. s. 20.

rodiny a rodina v sobě dále zahrnuje jedince, jehož nitro v románu může být vnímáno naopak jako symbol všech uvedených vyšších jednotek, tak i prostor v díle je vlastně uspořádán na podobném principu. Tento princip Mario Vargas Llosa označuje jako „čínské krabičky“ (cajas chinas). Avšak zatímco Vargas Llosa používá tohoto termínu především k označení vypravěčské techniky, při níž jedna epizoda v sobě zahrnuje další epizodu, která v sobě zároveň obsahuje jinou, a ta opět další, atd.¹³⁵ (což se v románu *La hojarasca* objevuje rovněž – viz dále), já jsem si zde tento termín „vypůjčil“, abych interpretoval uspořádání prostoru ve fikčním světě.

Uprostřed celého prostoru fikčního světa se nachází rakev s mrtvým doktorovým tělem. Tato rakev jako by tvořila symbolický střed, symbolické jádro fikčního světa. Podobně situaci vnímá Michael Palencia-Roth u jiného Márquezova románu *Podzim patriarchy* – i zde rakev s diktátorem pojímá jako symbolické jádro celého fikčního světa a používá pro označení tohoto středu latinského termínu „axis mundi“¹³⁶. Rakev tedy v románu tvoří osu, kolem které se vše točí, kolem níž se točí fikční svět. Na tomto symbolickém, avšak jasně ohraničeném středu jsou pak odstředivě vybudovány další ohraničené prostory, jež samy tvoří jádra dalších větších prostorů s danými hranicemi. Rakev se nachází uprostřed uzavřené místnosti a tato místnost v uzavřeném doktorově domě. Ten by dále mohl být vnímán jako symbolický střed Maconda (jeho „skutečná“ situovanost v rámci obce není důležitá, jelikož se zde nejedná o „skutečný“, geometrický střed, nýbrž o střed symbolický – jádro událostí, centrum veškerého dění). V rámci příběhu toto vrstvení prostoru Macondem končí; městečko představuje největší „krabičku“, jež má opět pevné hranice, které ji oddělují, izolují od okolního světa. V univerzální interpretaci románu však Macondo může jistým způsobem dále znázorňovat opět jádro celého světa.

¹³⁵ Srov. Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 278.

¹³⁶ Srov. Palencia-Roth, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983, s. 239.

Uvedená jádra však v románu nepředstavují pouze jakási ohniska dění, nýbrž tvoří i paralely k vyšším prostorovým jednotkám – jsou jejich obrazem, symbolem. V podstatě se jedná o velmi podobný princip, jenž se označuje latinským termínem „*hic stans*“; jeho prostřednictvím může jedno konkrétní místo sloužit jako obraz mnohem širší reality¹³⁷. Většinou se sice tohoto termínu užívá v souvislosti s celými mýtickými románovými městy (rovněž ve vztahu k Macondo, především ve *Sto rocích samoty*), která jsou interpretována jako znázornění světa, avšak já osobně ho v románu *La hojarasca* částečně spatřuji i v rámci samotného Maconda (rakev – místnost – dům – Macondo).

Nejdůležitější konstanty charakteristické pro všechny prostorové vrstvy jsou samota, rozklad (smrt), nehybnost, izolace a ztráta funkčnosti; zmíněné konstanty jsou nějakým způsobem přítomné v každém z výše vymezených prostorů a tvoří tak jeden z prostředků jejich vzájemného paralelismu.

V rakvi se nachází mrtvé tělo francouzského doktora, tělo, které ztratilo svou funkčnost – již ničemu a nikomu neslouží. Další zmíněnou konstantou je izolovanost; každý mrtvý je stěnami rakve ohraničen, a tak i izolován od vnějšího okolí, přičemž prostor uvnitř znamená smrt, rozklad, nehybnost. Zároveň také znamená samotu, neboť každý mrtvý je ve své rakvi sám.

V rámci místnosti a domu je situace podobná. Celý dům (tedy i místnost) ztratil v podstatě doktorovou smrtí veškerou svou funkci, jelikož již před tím, než se do něj doktor nastěhoval, nikomu nesloužil, byl opuštěný a prázdný. V probíhajícím okamžiku děje, při čekání na pohřeb, jsou navíc věci v místnosti popisovány jako ztrouchnivělé nebo téměř rozpadlé a pokryté prachem; vyvolávají dojem, jako by je už nikdo nepoužíval, jako by ztratily svou funkčnost. I celý dům v protagonistech evokuje chatrnost a rozklad, působí dojmem, že se během pár chvil musí zhroutit:

¹³⁷ Srov. *Ibid.*, s. 21.

Dřevěné stěny vypadají chatrně; jako by byly ze slisovaného studeného popela. Když policista pažbou pušky uhodí do zástrčky, mám pocit, že se okna neotevřou. Zřítí se celý dům, stěny se z bortí, ale nehlučně, jako kdyby se ve vzduchu rozpadl palác z popela.¹³⁸

(Las paredes de madera tienen una apariencia deleznable. Parecen construidas con ceniza fría y apelmazada. Cuando el agente golpea el picaporte con la culata del fusil, tengo la impresión de que no se abrirán nunca. La casa se vendrá abajo, desmoronadas las paredes pero sin estrépito, como un palacio de ceniza se derrumbaría en el aire.)¹³⁹

V době doktorova pobytu dům také symbolizoval nekomunikaci a izolaci, neboť byl neustále zavřený a doktor z něj vůbec nevycházel. Znamenal pro doktora to, co pro nebožtíka znamená rakev – odděloval ho od okolního světa, přičemž i v tomto případě prostor uvnitř znamenal symbolickou smrt, rozklad a nehybnost. Navíc po odchodu Meme žil doktor v domě zcela sám a opuštěn, a tak dům rovněž symbolizoval samotu.

Samota, izolace a nehybnost se navíc v místnosti projevují i v probíhající půlhodině (hlavní události příběhu) na třech postavách čekajících na pohřeb. Ačkoliv jsou totiž u rakve tři, je každá z nich jistým způsobem také sama – jedna je od druhé jasně oddělena, izolována, jelikož mezi nimi není žádná interakce, neprobíhá mezi nimi skoro žádný dialog. Během celé půlhodiny se navíc téměř nepohnou. Jako by se jednalo pouze o tři na sobě nezávislá, uzavřená vědomí, která mezi sebou navzájem nekomunikují. Tomu odpovídá i zvolená vypravěčská forma – monolog; ten je totiž rovněž pohledem „dovnitř sebe“, nikoliv „ven“, a je také prostředkem určitého vyjádření nehybnosti, jelikož nerozvíjí činy, nýbrž je především odrazem vnitřních stavů a myšlenkových pochodů.

I v rámci největšího prostoru příběhu jsou výše uvedené konstanty přítomny. Macondo se po odchodu banánové společnosti a veškeré luzy nachází ve zuboženém stavu. Ulice a domy jsou opuštěné, Macondo je jakoby izolované od okolního světa. Chatrnost a rozklad jsou vyjádřeny

¹³⁸ García Márquez, G. *VŠS*. s. 19.

¹³⁹ García Márquez, G. *LH*. s. 89-91.

popisem domů, které se rozpadají a zarůstají břečťanem. I samotný plukovníkův dům vyvolává v Isabelle pocit, že se zanedlouho „nehlučně a navždy zřítí“. Macondo je přirovnáváno k rozbitému nábytku, který již pozbyl svou funkčnost:

...a zase vidím ulici, zářivý, bílý a horoucí prach, který pokrývá domy a dodává městečku žalostný vzhled rozbitého nábytku. Jako by Bůh prohlásil, že Macondo už nepotřebuje, a zahodil ho do kouta, kam odkládá městečka, která dosloužila¹⁴⁰

(Entonces veo otra vez la calle, el polvo luminoso, blanco y abrasador, que cubre las casas y que le ha dado al pueblo un lamentable aspecto de mueble arruinado. Es como si Dios hubiera declarado innecesario a Macondo y lo hubiera echado al rincón donde están los pueblos que han dejado de prestar servicio a la creación.)¹⁴¹

Prostor v románu je tedy, podle mého názoru, uspořádán na principu „čínských krabiček“. Jakýsi symbolický střed – „axis mundi“ – je tvořen rakví. Rakev je obsažena v místnosti, místnost v domě a dům v Macondu. Ve všech těchto prostorových úrovních se objevuje několik konstant (samota, rozklad, smrt, nehybnost, izolace a ztráta funkčnosti), které tak tvoří prostředek vzájemného paralelismu.

4.5. Čas ve fikčním světě

Již několikrát jsem v této práci uvedl, že román *La hojarasca* není románem o vývoji postav ani románem „dějovým“, nýbrž románem o nehybném stavu. Čas v románu působí na čtenáře dojmem, jako by se zastavil nebo zpomalil, „porouchal“; vyvolává zdání, že neplyne jednotně směrem dopředu ani směrem dozadu, nýbrž vytváří jakýsi časový „prostor“, v němž souběžně existuje několik časových vrstev najednou. Jednotná lineární časová osa příběhu je v románu roztržena na malé nespojité kousky; tyto „časové střípky“ se neobjevují před čtenářem v chronologickém pořadí, nenavazují na sebe – netvoří

¹⁴⁰ García Márquez, G. *VŠS*. s. 105.

¹⁴¹ García Márquez, G. *LH*. s. 128.

kontinuální linii, odpovídající lidské představě (především v kulturách západní civilizace) o plynutí času ve skutečném světě –, nýbrž existují nezávisle na sobě (vedle sebe, nad sebou, pod sebou) v onom časovém „prostoru“, v němž „minulost nepředchází přítomnosti, nýbrž koexistuje s ní, vyvěrá z ní“¹⁴². Vnímání času v románu jako určitého „prostoru“ a nikoliv jako lineárního a jednotného plynutí je docíleno několika prostředky.

Prvním takovým prostředkem je už samotná struktura románu. Příběh není představován vševědoucím vypravěčem, a tak v něm chybí jakýsi jednotný, objektivní čas. Celá fikční realita je naopak tvořena třemi subjektivními pohledy, a proto je i čas v ní vlastně „rozdělen“ do tří subjektivních časových rovin, jež odpovídají trvání monologů tří postav-vypravěčů. Prostřednictvím těchto monologů se čtenář dovídá, že jejich trvání je časově jasně vymezeno dobou čekání na pohřeb, tedy přesně od 14:30 do 15:00 ve středu 12. září roku 1928. Na základě této informace si čtenář teprve ve své mysli vytvoří jakousi „objektivní“ jednotnou časovou osu hlavní události (od 14:30 do 15:00), jakoby „čas vně postav“, který ale v rámci fikčního světa neexistuje, neboť celý román jsou pouze „vnitřní“ simultánní pohledy. Vzhledem k lineární povaze jazyka však nejde tuto simultánnost vyjádřit jinak, než že se jednotlivé úseky „objektivní“ časové osy popíší z pohledu jedné postavy, následně z pohledu druhé a nakonec i z pohledu třetí. Proto se čtenář v rámci své „objektivní“ časové osy hlavní události příběhu neposouvá kontinuálně vpřed, ale několikrát se musí vracet nazpět, na stejné časové „místo“, které se nejednou objeví ve všech třech monolozích a je konkretizováno určitým zvukem, činem, akcí (houkáním vlaku, vložením osobních věcí doktora do rakve, zatloukáním rakve, otevíráním okna atd.). Monology postav-vypravěčů se navíc nestřídají pravidelně (tzn. syn, Isabela, plukovník, syn, Isabela, plukovník atd.), a tak jednotlivé časové „smyčky“ nenásledují jedna za druhou, nýbrž se uskutečňují v rámci románu jakoby nahodile.

¹⁴² „...el pasado no precede al presente en la ficción, coexiste con él, mana de él mismo.“

Vargas Llosa, Mario. Op. cit., s. 274.

Už toto nepravidelné opakování jednoho časového úseku vyvolává dojem, že čas neplyne jednotně vpřed, nýbrž se na určitých místech zastaví a vrátí zase zpět – vytváří smyčky.

Dalším prostředkem narušujícím vnímání času jako kontinuální a jednotné linie je již zmiňovaná koexistence minulých a současných událostí příběhu v jednom časovém „prostoru“. V románu lze totiž rozpoznat dvě základní časové vrstvy: současný okamžik (čekání na pohřeb) a všechny události, jež tomuto okamžiku předcházely. Tyto vrstvy se však v samotných monolozích postav-vypravěčů objevují neodděleně a k jejich separaci dochází opět až v mysli čtenáře. Monology postav tak vytvářejí časový „prostor“, v němž striktní rozdělení příběhu na zmiňované vrstvy neexistuje – současnost i minulost se v monolozích prolínají. Na pořadí, v jakém se jednotlivé události objevují před vnitřním zrakem jednotlivých postav-vypravěčů, nemá žádný vliv ani chronologické, ani logické uspořádání (ve smyslu vztahu „příčina-následek“). Druhá zmiňovaná časová úroveň, totiž události, jež předcházely doktorově smrti, se navíc nejednou dále vrství: plukovník, Isabela, ale i malý chlapec několikrát v probíhajícím okamžiku vzpomínají, jak někdo další (Adelaida, Meme, samotný malý chlapec) vzpomínal. Časový „prostor“ tvořený monology postav tak v sobě zahrnuje nejen jednovrstvou přítomnost a minulost, nýbrž i minulost v minulosti (princip „čínských krabiček“). Chronologické uspořádání událostí všech časových vrstev se děje, jak už bylo řečeno, postupně až v průběhu čtení pouze v mysli čtenáře; ten si příběh skládá dohromady (jistým způsobem příběh „objektivizuje“) díky přesnému časovému určení, kdy k jaké události došlo, jež se v monolozích postav neustále objevuje (např. „roku 1907; tři roky po příchodu doktora; dva roky před svatbou“ atd.). Čtenář pak také odkrývá kauzální souvislosti, které v románu nejsou explicitně vyjádřeny; v podstatě rekonstruuje chronologickou a kauzální posloupnost událostí fikčního světa.

Nejednotnost času je zdůrazněna rovněž jeho těsným sepětím s kategorií prostoru, respektive jeho zdánlivě odlišnou dynamikou v různých prostorových vrstvách. V minulé kapitole jsem interpretoval prostor ve fikčním světě díla na základě principu „čínských krabiček“;

v něm je prostor rozdělen na ohraničené jednotky, přičemž nejmenší jednotku představuje rakev s mrtvým doktorovým tělem, vyšší jednotku místnost (dům), nejvyšší pak celé Macondo. Domnívám se, že čas v konkrétní prostorové jednotce plyne jinak ve vztahu k času ve vyšší prostorové jednotce a jinak k času v jednotce nižší. Jak již jsem výše uvedl, považuji rakev za symbolický střed celého fikčního světa. V tomto středu čas stojí, jelikož zde není nejmenšího pohybu, změny, akce, ani nikoho, kdo by eventuelně změnu mohl vnímat; čas v rakvi ustrnul, je v ní „uvězněn“. Oproti tomu čas v místnosti plyne, neboť se v ní nacházejí žijící, vnímající a myslící osoby. Ve srovnání s vnějším prostorem („větší krabičkou“ – Macondem) se však čas v místnosti jeví jako zastavený nebo zpomalený, neboť postavy, které se v ní nacházejí, nevyvíjejí téměř žádnou činnost, nýbrž pouze čekají. Isabela a její syn navíc během celé půlhodiny nehnutě sedí; čas jako by se taktéž nepohnul, byl „uvězněn“ v místnosti. Oproti tomu je neustálý pohyb vně místnosti patrný. Není sice explicitně vyjádřen, ale je symbolizován především neustálým pohybem elektrického větráku paní Rebeky. Vzduchový vír rovněž kontrastuje s těžkým a nehybným vzduchem v místnosti. To vše umocňuje zdání rozdílného plynutí času vně a uvnitř, které pociťuje i samotná Isabela:

Kdyby čas uvnitř ubíhal stejně jako venku, stáli bychom teď na slunci, s rakví uprostřed ulice. Venku už by bylo později: byl by večer. Byl by dusný zářijový večer, svítil by měsíc a ženy sedící na dvorech by rozmlouvaly v té zelené záři, zatímco na ulici bychom stáli my tři odpadlíci, v horoucím slunci toho vyprahlého září.¹⁴³

(Si el tiempo de adentro tuviera el mismo ritmo del de afuera, ahora estaríamos a pleno sol, con el ataúd en la mitad de la calle. Afuera sería más tarde: sería de noche. Sería una pesada noche de septiembre con la luna y mujeres sentadas en los patios, conversando bajo la claridad verde, y en la calle, nosotros, los tres renegados, a pleno sol de este septiembre sediento.)¹⁴⁴

¹⁴³ García Márquez, G. *VŠS*. s. 50.

¹⁴⁴ García Márquez, G. *LH*. s. 60.

Výše uvedená ukázka dokumentuje nejen relativitu plynutí času vně a uvnitř místnosti, ale zároveň dokládá i jistou „uvězněnost“ Isabely (její mysli) v „čase uvnitř“, v čase zpomaleném, jakoby „kontaminovaném“ přítomností smrti; tato „uvězněnost“ vede Isabelu k paradoxní představě noci prožívané obyvateli Maconda a odpoledního slunce prožívaného jí samotnou, to vše zároveň (souběžně) a v témž prostoru, na téže ulici, ovšem stále pouze v její mysli.

V rámci „největší krabičky“, Maconda, dochází k zastavení či zpomalení času také. Avšak neděje se tak ve vztahu k času v jiné prostorové vrstvě, nýbrž spíše v porovnání samotného Maconda ve dvou zmiňovaných základních časových vrstvách, totiž Maconda v probíhajícímu okamžiku děje (čekání na pohřeb) a Maconda během všech popisovaných událostí, jež současnému stavu předcházely. V tomto srovnání se totiž současné Macondo jeví jako pouhý stav zastaveného času, zatímco Macondo dřívější vyvolává dojem pohybu, neustálých rychlých změn, tedy místa, kde čas naopak kvapně ubíhá. Tato rozdílná vnímání Maconda „dříve“ a „nyní“ jsou umocněna především rozdílným časovým rozpětím těchto dvou základních časových vrstev: zatímco první z nich pojímá pouze jednu půlhodinu (14:30 – 15:00, 12. září 1928), druhá je naopak tvořena více jak třicetiletým obdobím (od období před rokem 1898 – putování rodiny, následně příchod do Maconda a narození Isabely – po současný okamžik v roce 1928). Tato časová disproporce (třicet minut oproti třiceti rokům) jako by zdůrazňovala onu dynamičnost minulosti vyjádřenou množstvím změn a událostí (založení Maconda, příchod prvních obyvatel přicházejících před válkou, příchod doktora a faráře, příchod banánové společnosti a její působení – velké změny v životním rytmu, ve složení obyvatelstva, příliv přistěhovalců atd. –, odchod banánové společnosti, politické nepokoje, odchod obyvatel, ustávání obchodního pohybu) a státnost přítomnosti symbolizovanou polorozpadlými a opuštěnými domy, prázdnými ulicemi, jež odrážejí stav opuštěnosti, izolace a morálního rozkladu.

Čas ve fikčním světě díla tedy nepůsobí na čtenáře jako jednotný a nevyvolává dojem lineárního plynutí; spíše tvoří v románu jakýsi

časový „prostor“ nebo časový „propletenec“, a to především díky absenci jednotné objektivní časové roviny, dále díky narušení chronologické a kauzální posloupnosti (koexistence minulých a přítomných událostí v jednom časovém „prostoru“) a také díky odlišné časové dynamice v různých prostorových a časových vrstvách fikčního světa díla.

5. Závěr

Jak jsem již zmínil v úvodu této práce, domnívám se, že je první román Gabriela Garcíy Márqueze – *La hojarasca* – literární kritikou poněkud opomíjen a že se ostatním dílům kolumbijského autora dostává větší pozornosti. Pokud už se některý z kritiků zabýval tímto románem, činil tak ve většině případů pouze okrajově a navíc na něj nahlížel především v souvislosti s ostatními díly „macondského“ cyklu nebo zkoumal jeho podobnost s jinými literárními díly, především s Faulknerovým *As I lay dying* (*Když jsem umírala*) či Sofoklovou *Antigonou*. Cílem této práce bylo věnovat se výhradně románu *La hojarasca* a činit tak naopak komplexněji, minimálně ze dvou základních hledisek: z pohledu „vnějšího“ a z pohledu „vnitřního“.

Pohledem „vnějším“ jsem se v této práci snažil objevovat souvislosti mezi dílem a mimoliterární skutečností, tedy osobním životem autora, historickými okolnostmi a jinými literárními díly. Podle mého názoru je román *La hojarasca* již z tohoto hlediska výjimečný, jelikož se v něm tyto tři zmíněné složky odráží zcela rovnoměrně. Z toho vyplývá i mnohost jeho možných interpretací; na román lze totiž nahlížet, mimo jiné, jako na umělecký doklad o sociálně-historickém vývoji v karibské oblasti Kolumbie, nebo rovněž jako na osobní autorovu zповěď o proměnách rodné vsi.

Pohled „vnitřní“ představoval rozbor samotného díla, konkrétně některých jeho aspektů (postav, prostoru a času). Postavy románu jsem pojímal jako určité perspektivy náhledu na fikční svět nebo jako symboly fikční společnosti; v oddíle věnovaném prostoru jsem se zaměřil na jeho symbolické uspořádání, které jsem přirovnal k „čínským krabičkám“; v posledním oddíle této práce jsem se soustředil na čas ve fikčním světě a snažil se především popsat prostředky, jimiž Márquez docílil vyvolání dojmu zastaveného či zpomaleného času.

Domnívám se, že kdyby byl pod románem *La hojarasca* podepsán jakýkoliv jiný autor, jehož literární tvorba by nebyla tak rozsáhlá jako tvorba Gabriela Garcíy Márqueze, jednalo by se o jeden z jeho

nejlepších románů a literární kritika by se mu tak paradoxně věnovala častěji a hlouběji.

6. Résumé ve španělském jazyce (Resumen en español)

La hojarasca: su mundo ficticio y sus personajes

La obra literaria de Gabriel García Márquez, igual que su biografía, es conocida notoriamente. Aun así creo que a su primera novela, *La hojarasca*, no se le prestó tanta atención, en comparación con el resto de su obra; este hecho ha sido uno de los motivos principales por el que elegí *La hojarasca* por tema de este trabajo y por el que me he dedicado en él exclusivamente a esta obra.

Podría decirse que mi trabajo está dividido en dos partes principales: la primera parte, que contiene los capítulos 2 y 3, analiza la obra desde el punto de vista “exterior“, o sea, investiga las relaciones entre la obra y el mundo “extraliterario“; la segunda parte, representada por el capítulo 4, analiza la novela desde el punto de vista “interior“, o sea, se dedica exclusivamente al análisis de la obra misma, concretamente a la categoría de los personajes, del espacio y del tiempo.

En el capítulo de introducción de la primera parte mencionada me he dedicado a aquellos datos biográficos de García Márquez que tienen alguna relación con el origen de la obra y también he mencionado las circunstancias de la primera edición de *La hojarasca*: por una parte, los primeros intentos del autor de publicar el libro en el año 1950, que resultaron sin éxito, y, por otra parte, la publicación de *La hojarasca* en la editorial “La Oveja Negra“ en el año 1955.

Las influencias del mundo “extraliterario“ en la creación de la obra es el tema central del capítulo siguiente. Para explicar estas influencias me he inspirado en la teoría de Mario Vargas Llosa sobre la creación literaria. La escritura de una novela consiste, según esta teoría, en la transformación de “demonios“ en temas; los “demonios“ representan hechos, experiencias, emociones, personas, sueños, mitos, que “enemistaron“ al autor con la realidad y de los que el autor quiere

liberarse, transformándolos en “temas“ de su obra. Los “demonios“ pueden ser influencias de las experiencias personales del autor (“demonios“ personales), influencias de los hechos históricos (“demonios“ históricos) o influencias de otras obras literarias (“demonios“ culturales). En los tres apartados que forman el capítulo 3 y cuya organización corresponde a esta división de “demonios“, he intentado averiguar, analizando el texto de la novela, cuáles son los más importantes “demonios“ personales, históricos y culturales para *La hojarasca*.

En el apartado dedicado a los “demonios“ personales he llegado a la conclusión de que la infancia del autor – el pueblo de Aracataca, sus abuelos que lo criaban y la casa donde vivían – no habría sido el “demonio“ personal más importante, si García Márquez no hubiera estado obligado a abandonar este mundo de infancia; lo más importante que nutrió la necesidad de escribir *La hojarasca* en cuanto a “demonios“ personales, según mi opinión, era el momento del abandono de este mundo y, principalmente, la siguiente desilusión que el autor vivió durante el regreso a su pueblo natal, unos años después, cuando se dio cuenta de que este mundo había desaparecido definitivamente. Otro “demonio“ personal que he encontrado en el texto de la novela era la ausencia de la madre y del padre durante los primeros años de vida del autor.

Los “demonios“ históricos más importantes que reflajan la novela son: la guerra de los mil días, la llegada de la *United Fruit Company* (UFC) a la región de Magdalena (Aracataca) y también el período entre los años 1948 y 1957, el que se conoce en Colombia bajo la denominación “la violencia“. La guerra de los mil días aparece en la obra en forma de sus consecuencias: cierta pérdida de la identidad y corrupción de la integridad de la sociedad colombiana. En cuanto a la UFC, *La hojarasca* refleja la actuación de la compañía en la región, la explotación económica, y también su influencia en la estructura social y, en primer caso, en el estilo de vida local. Finalmente, el período histórico llamado “la violencia“ viene reflejado en la novela en el ambiente amenazador, violento, hostil y de recóndita muerte en el que

transcurre la historia y el que era característico para la vida colombiana del período mencionado.

En el último apartado de este capítulo – “demonios” culturales – he explicado en qué consisten las influencias de otras obras literarias en *La hojarasca*, en concreto, de la obra de William Faulkner *Mientras yo agonizo* (*As I lay dying*) y la tragedia griega de Sófocles, *Antígona*.

La segunda parte de mi trabajo, formada sólo por el capítulo 4, se dedica exclusivamente a la obra misma.

Primero he analizado el título de la novela con respecto a la relación entre varios significados de la palabra “hojarasca” y la historia de la novela; después he reflexionado sobre la problemática de la traducción del título al checo.

Después de mencionar brevemente el contenido de *La hojarasca*, en el siguiente apartado, me he concentrado en el análisis de los personajes. Primero he presentado dos concepciones básicas de personaje en una obra literaria: la clásica, que concibe el personaje como una entidad profundamente elaborada física y psicológicamente, más o menos autónoma y, en cierto sentido, separable de la realidad ficticia; y la moderna, que lo concibe más bien como cierto “espacio de cruce” de hechos y fuerzas de la realidad ficticia y no como personas “de carne y hueso”. Mi objetivo principal del análisis de los personajes de *La hojarasca* ha sido demostrar, analizando las funciones y las relaciones de algunos participantes en la historia, que éstos figuran en la obra como símbolos o puras perspectivas; símbolos de la sociedad, de su estado moral, símbolos de la confrontación de concepciones contrarias de la sociedad, o puras perspectivas de la visión de la realidad ficticia. Así que la función del personaje en *La hojarasca*, según la conclusión deducida en los apartados dedicados a los personajes, corresponde a la del personaje en la concepción moderna.

En los últimos apartados me he dedicado al simbolismo de la organización del espacio y al análisis del tiempo en la novela. En cuanto al espacio de la realidad ficticia, he intentado demostrar que éste viene organizado en la novela de modo parecido a la organización

de “cajas chinas“, o sea, que una unidad espacial claramente delimitada contiene a otra unidad más pequeña, la que, a la vez, contiene otra más pequeña. La unidad espacial que representa el centro simbólico de toda la realidad ficticia y de todos los niveles espaciales es el ataúd con el cuerpo muerto del médico. Este centro simbólico – “axis mundi“ – se encuentra en la habitación (la casa) del médico, ésta forma “la caja“ más grande; la casa del médico funciona, a la vez, como centro simbólico de Macondo, el que forma “la caja“ más grande de toda la realidad ficticia. En todos los niveles espaciales están presentes varias constantes (soledad, descomposición, muerte, inmovilidad, pérdida de utilidad) que funcionan como medios de mutuo paralelismo.

En cuanto al tiempo en la novela, he llegado a la conclusión que éste no provoca la sensación del “fluir lineal“, sino que, al contrario, provoca la sensación del tiempo detenido o retardado, o parece más bien como cierto “espacio temporal“ o “nudo temporal“, en el que el pasado no precede al presente, sino que coexiste con él en un mismo nivel; este nivel está formado por los monólogos de los tres personajes—narradores.

En conclusión, creo que si *La hojarasca* fuera una obra de cualquier otro autor, cuya creación literaria no fuera tan extensa que la de Gabriel García Márquez, se trataría de una de sus mejores novelas y, por lo tanto, la crítica literaria le dedicaría, paradójicamente, mucha más atención.

7. Résumé v českém jazyce

La hojarasca: fikční svět a jeho osoby

Tato práce se zabývá výhradně románem *La hojarasca*, jenž představuje románovou prvotinu Gabriela Garcíy Márqueze, jednoho z nejvýznamnějších žijících spisovatelů.

V zásadě lze celou práci rozdělit do dvou základních částí: první část se věnuje souvislostem mezi mimoliterární skutečností a fikčním světem díla (kapitoly **2. Gabriel García Márquez a jeho první román** a **3. Realita a fikční svět**); druhá se pak orientuje na román samotný a na jeho různé interpretace (kapitola **4. La hojarasca**).

Úvodní kapitola první části odhaluje okolnosti vzniku románu a dále popisuje jednak první autorovy neúspěšné snahy o jeho vydání v roce 1950 a jednak okolnosti skutečného vydání románu v roce 1955.

Následující kapitola věnuje pozornost vlivům světa skutečného na tvar světa fikčního. Práce využívá teorie Maria Vargase Llosy o spisovatelově tvůrčím procesu, který je v ní pojímán jako transformace tzv. „démonů“ na témata; podle zmíněné teorie mohou „démoni“ představovat vlivy autorových životních zkušeností („démoni“ osobní), vlivy jiných literárních děl („démoni“ kulturní) nebo vlivy historických událostí („démoni“ historičtí). Tomuto rozdělení odpovídá i členění do jednotlivých oddílů, které se postupně snaží odhalit a popsat nejdůležitější „démony“ objevující se v románu *La hojarasca* a znázornit je na konkrétních ukázkách díla.

Druhá část práce, zabývající se samotným dílem, začíná úvahou o titulu románu a o různých významech slova „hojarasca“ v souvislosti s příběhem; dále také rozebírá problematiku českého překladu titulu.

V dalším oddíle této části se uvádí stručná synopse románu, a to z toho důvodu, že se k určitým údajům příběhu práce vrací v rozboru postav.

Následující tematický oddíl se věnuje postavám; na ty není nahlíženo jako na důkladně vykreslené jednotlivce oddělitelné jistým

způsobem od fikční společnosti, nýbrž spíše jako na určité perspektivy nahlížení na fikční svět nebo jako na symboly společnosti a jejího duchovního a morálního stavu. Kromě toho se také rozebírá struktura fikční společnosti a její proměny.

Poslední oddíly se věnují symbolice prostoru a času ve fikčním světě. Prostor je interpretován na základě principu „čínských krabiček“; v oddíle věnovaném času se práce snaží odhalit a popsat prostředky, jimiž Márquez docílil vyvolání dojmu zastaveného či zpomaleného času.

8. Résumé v anglickém jazyce (Abstract in English)

La hojarasca: Fictional World and Its Persons

This work deals exclusively with the novel *La hojarasca*, the first novel by Gabriel García Márquez, one of the most prominent living writers.

In principle, my work may be subdivided into two basic parts: the first part is dedicated to links between the fictional world of the novel and the real world that surrounded it (**Chapter 2 - Gabriel García Márquez and His First Novel** and **Chapter 3 – Reality and the Fictional World**); the second is then focused on the novel itself and on its varied interpretations (**Chapter 4 – *La hojarasca***).

The introductory chapter of the first part reveals the circumstances of the novel's creation. Then it describes author's initial unsuccessful efforts to have his novel published in the year 1950, and the circumstances surrounding the novel's first publication in 1955.

The following chapter pays attention to the real world's influences upon the shaping of the fictional world under scrutiny. The work makes use of the theory of Mario Vargas Llosa on a writer's creative process which is conceived as a transformation of the so-called "demons" into themes; according to this theory, these "demons" may represent the influences of the author's life experience (personal "demons"), the influence exerted by other literary works of art (cultural "demons"), or the impact of historical events (historical "demons"). This is also the structure which is employed in the work, with particular chapters dedicated to revealing and describing the most significant "demons" that make their presence felt in *La hojarasca*, and exemplify their impact in excerpts of the novel.

The second part of my work, which deals with the novel itself, commences with a reflection on the novel's name, and on the various meanings of the word "hojarasca" and their ties to the story; further on it analyses the issues related to the title's translation into Czech.

In the next chapter, I included a brief synopsis of the novel to be able to draw upon certain parts of the story when analyzing the characters of the novel later on.

The next section is dedicated to individual characters; these are not perceived as a thorough portrayal of individuals, who are in a certain manner separable from their fictional society - they are rather understood as specific perspectives interpreting the fictional world or as symbols of a society and of its spiritual and moral condition. Besides this, I also analyze the structure of the fictional society and its transformations.

The final chapters are devoted to the symbolism of space and time in the novel's fictional world. The space is interpreted based on the principle of "chinese boxes"; in its section devoted to time, my work attempts to disclose and describe the tools employed by Márquez to achieve creating an impression of time whose flow has been halted or slowed down.

9. Bibliografie

Primární:

- *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1991.
- *La hojarasca*. Bogotá: La Oveja Negra, 1955.
- *La mala hora*. Santafé de Bogotá: Norma, 1996.
- *Los funerales de la Mamá Grande*. Santafé de Bogotá: Norma, 1997.
- *Všetchna špína světa*. Přeložil Medek, Vladimír. Praha: Odeon, 2006.
- *Zlá hodina (Opadané listie, Plukovníkovi nemá kto napísať, Zlá hodina)*. Přeložil Oleríny, Vladimír. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

Sekundární:

- ALFARO, Gustavo. *Constantes de la historia de Latinoamérica en García Márquez*. Bogotá: Banco Popular, 1979.
- ARANGO L, Manuel Antonio. *Crítica social en la narrativa de ocho escritores hispánicos*. New York: Peter Lang, 2006.
- BELLINI, Giuseppe. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Castalia, 1986, s. 589 – 594.

- BRUGUERA NADAL, María Luisa. „*Antígona y La hojarasca: Un ejemplo de imagen cultural en el texto literario*“. In: *Quinientos años de soledad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1972, s. 409 – 415.

- CASTRO GONZÁLEZ, Daniel. *Cien años de soledad (Apuntes autodidácticos para los estudiantes)*. México: Fernández, 1994.

Diccionario de la literatura española e hispanoamericana. Dirigido por GULLÓN, Ricardo. Madrid: Alianza Editorial, 1993, s. 602 – 606.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica - Fikce a možné světy*. Praha: Univerzita Karlova, 2003, s. 43 – 121.

- DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 7 – 67.

- DUBSKÝ, Josef. *Velký španělsko-český slovník*. Praha: Academia, 1993.

- DURÁN, Armando. „*Conversaciones con Gabriel García Márquez*“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 34 – 44.

- HARSS, Luis. „*La cuerda floja*“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 11 – 28.

- HODOUŠEK, Eduard a kolektiv. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996.

- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha: Torst, 1998.
- JOSET, Jacques. *Introducción*. IN: García Márquez, G. *Cien años de soledad*. Madrid: Cátedra, 1991.
- JUSTES AMADOR, José Luis. „Algunas revisiones sobre la influencia de William Faulkner en la creación de Macondo“. In: *Quinientos años de soledad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1972, s. 601 – 608.
- LASTRA, Pedro. „La tragedia como fundamento estructural de *La hojarasca*“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 83 – 95.
- LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realismus. (*Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*). Brno: Host, 2003.
- OPATRŇY, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998.
- PALENCIA-ROTH, Michael. *Gabriel García Márquez: la línea, el círculo y las metamorfosis del mito*. Madrid: Gredos, 1983.
- RAMA, Ángel. „Un novelista de la violencia americana“. In: *Recopilación de textos sobre Gabriel García Márquez*. La Habana: Casa de Las Américas, 1969, s. 58 – 71.
- RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith. *Poetika vyprávění*. Přeložila Pickettová, Vanda. Brno: Host, 2001.

- SÁINZ DE MEDRANO, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el modernismo)*. Madrid: Taurus, 1989, s. 428 – 445.

- SALDÍVAR, Dasso. *García Márquez: El viaje a la semilla*. Madrid: Alfaguara, 1997.

- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.