
MAGICKÝ REALISMUS V SOUČASNÉ ČESKÉ PRÓZE

KRISTÝNA VAŇKOVÁ

MAGICAL REALISM IN CONTEMPORARY CZECH PROSE

Although the term of magical realism has been used since the 1920s, it still seems to be somewhat contradictory and not fully understood. The present study deals, in its introduction, with the nature of the concept of magical realism in the context of literary criticism. Afterwards the study explores the phenomenon of magical realism in contemporary Czech prose, analysing its manifestations in the works of Antonín Bajaja, Anna Cima, Daniela Hodrová, Jáchym Topol, Miroslav Hlaučo, Markéta Pilátová, and Michal Ajvaz – special attention is paid to specific narrative strategies, particularly the blending of temporal planes and the interweaving of reality with fantastical elements because of the author's work with mythology. The study also deals with the issue of Michal Ajvaz's genre affiliation, as his work is often associated with magical realism. This study thus contributes to a deeper understanding of magical realism in Czech literature.

Keywords: magic realism; Czech contemporary prose; literature; literary mode; literary criticism

ÚVODEM

Termín magický realismus bývá zpravidla spojován se jmény latinskoamerických spisovatelů, avšak jeho původ je třeba hledat v evropském kulturním kontextu. Vůbec poprvé byl zmíněný pojem použit německým literárním historikem a uměleckým kritikem Franzem Rohem, a to v souvislosti s postexpresionistickým malířstvím v eseji nazvané *Postexpresionismus. Magický realismus. Problémy nejnovějšího evropského malířství*, jež vyšla v roce 1925. Termín se v roce 1927, prostřednictvím překladu Rohovy eseje do španělštiny,⁽¹⁾ rozšířil

1 Překlad Rohovy eseje byl uveřejněn v časopise *Revista de Occidente*, jehož zakladatelem a rovněž redaktorem byl španělský filozof José Ortega y Gasset.

také do hispánského prostředí, a tedy i do Střední a Jižní Ameriky, kde zprvu ovlivnil výtvarné umění a teprve poté našel své uplatnění v literatuře.⁽²⁾ Klíčovým pojmem se magický realismus stal především v souvislosti s tzv. novou hispanoamerickou prózou – ve 40. letech 20. století nově zavedenou literární poetikou, jež se podle české hispanistky Anežky Charvátové (2023) vyznačovala především bohatou imaginací autorů a prolínáním různých světů. Je však třeba zmínit, že jakožto termín se magický realismus plně etabloval až v 50. a 60. letech 20. století, a to díky tzv. latinskoamerickému „boomu“.⁽³⁾

Jak ale správně podotýká Emil Volek, měli bychom brát na vědomí, že magicko-realistické tendence se v literárním kontextu objevily už mnohem dříve, než byl samotný pojem Rohem zaveden. Emil Volek mluví o počátcích magického realismu již v souvislosti s romantismem, především pak s dílem Novalise. Zároveň však upozorňuje na zásadní rozdíly v tehdejší ideologii a perspektivách doby. Spojitost mezi romantismem a magickým realismem Volek shledává v zaměření obou směrů na subjektivitu, přírodu a metafyziku, romantismus však nepovažuje za předobraz magického realismu, nýbrž za jeho pa-

2 Magický realismus je obecně uměleckým směrem, jenž se projevil nejen v literatuře, nýbrž primárně, jak zmíněno, ve výtvarném umění. Magicko-realistické tendence lze pozorovat například v díle německých malířů Georga Scholze, George Grosze či Christiana Schada, argentinského malíře Antonia Berniho, mexické malířky Fridy Kahlo, kanadského malíře Roba Gonsalvese či italského výtvarníka Giorgia de Chirico.

Prvky magického realismu dále nacházíme rovněž v kinematografii. Jako příklad si můžeme uvést snímky slovenského režiséra Juraje Jakubiska *Tisícročná včela* (1983) a *Sedím na konáři a je mi dobře* (1989), snoubící realitu se snovými, nadpřirozenými prvky.

V literárním prostředí za významné představitele magického realismu považujeme zejména latinskoamerické autory Miguela Ángela Asturiasa, Juana Rulfa, Gabriela Garcíu Márqueze, Isabel Allende či Luru Esquivel. Magicko-realistické tendence nacházíme rovněž v textech německého spisovatele Güntera Grassa, kyrgyzského prozaika Čingize Ajmatova či japonského spisovatele Haruki Murakamiho.

3 Mezi přední průkopníky této nové poetiky máme ve zvyku řadit Miguela Ángela Asturiasa, považovaného za otce magického realismu, Juana Rulfa, Aleja Carpentiera či Jorgeho Luisu Borgese, toho však obvykle řadíme mezi představitele fantastické literatury, byť v některých jeho raných dílech, mezi nimi *Obecné dějiny hanebnosti*, se magicko-realistické prvky taktéž vyskytují. Literární kritik Ángel Flores dokonce datuje vznik magického realismu rokem 1935, ve kterém byla zmíněna Borgesova kniha publikována, přičemž v této souvislosti hovoří o výrazném vlivu díla Franze Kafky na Borgesovu tvorbu.

ralelu. Mnohem výraznější vliv na magický realismus a jeho rozvoj měly jednoznačně avantgardní směry, zejména surrealismus.⁽⁴⁾

MAGICKÝ REALISMUS JAKO LITERÁRNÍ MODUS?

Nyní se však soustředíme na pojem magického realismu v literárním kontextu. Byť se jedná o termín, jenž byl zaveden již ve 20. letech minulého století, je magický realismus stále předmětem četných diskusí a doposud se jeví jako termín poněkud rozporuplný a ne zcela uchopený. Důkazem nám může být už jen publikace Evy Lukavské „Zázračné reálno“ a *magický realismus* (2003), v níž se česká komparatistka a hispanistka se značnou invencí zabývá problematikou magického realismu – jeho zařazením jako pojmu v rámci literární vědy a zejména pak jeho vztahem k zázračnému reálnu a k fantastické literatuře.⁽⁵⁾ V úvodních kapitolách své publikace Lukavská akcentuje různá pojetí magického realismu prostřednictvím citací a parafrází mnoha významných teoretiků, mezi nimi již zmiňovaného Franze Roha, dále Octavia Paze, Ángela Florese, Artura A. Foxe, Luise Leala či Petera G. Earla.

Někteří ze jmenovaných, mezi nimi například Arturo A. Fox či Ángel Flores, se společně s mnoha dalšími literárními teoretiky rovněž zúčastnili XVI. Mezinárodního kongresu iberoamerické literatury, jenž se konal v roce 1973 v Michiganu, a to za účelem vyřešit nejjasnosti ohledně magického realismu a objasnit jeho vztah k zá-

4 Miguel Ángel Asturias svůj román *Pan prezident* publikoval po svém návratu z Paříže, v níž přišel do kontaktu s Andrém Bretonem, Paulem Éluardem a Robertem Desnosem, francouzskými surrealistickými básníky.

5 „Zázračné reálno“ je pojem, jež prvně užil kubánsko-francouzský spisovatel Alejo Carpentier v předmluvě ke svému románu *Království z tohoto světa* (1949). Autor své pojetí zázračného reálna vystavěl především na víře a kulturním synkretismu. Člověk podle Carpentiera musí v magické zprvu věřit, aby jej následně mohl také spatřovat – to je zásadní rozdíl mezi zázračným reálnem a magickým realismem, jak jej chápal například G. G. Márquez. Pro magické realisty magie představuje přirozenou součást empirického světa, všední reality. Magie nás tak každodenně obklopuje, ať v ni věříme, či ne. Iluzivní prvky jsou v magicko-realistických dílech prezentovány jako něco zcela přirozeného a stejně tak je vnímají samotné postavy i vypravěč, jak ve své studii rovněž akcentuje Marisa Bortolussi (2003).

zračnému reálnu a fantastické literatuře, s nimiž má nejen řada čtenářů, ale i teoretiků tendenci magický realismus zaměňovat.

V souvislosti s touto debatou, jež probíhala na zmíněném kongresu, se teoretici snažili jak rozkrýt podstatu magického realismu, tak i vyjasnit jeho vztah k jiným literárním formám. Tohoto úkolu, tedy vymezit a definovat magický realismus, se ujala také Eva Lukavská ve své publikaci. Lukavská, podobně jako její předchůdci, usiluje o stanovení jasného rámce pro tento termín v kontextu literární vědy a jeho oddělení od ostatních blízkých žánrů.⁽⁶⁾

Obecně lze magický realismus velmi zjednodušeně definovat jako umělecký směr, v němž se prolíná realita s iluzivními, nadpřirozenými či mytickými prvky. Jak konstatuje Lukavská ve své monografii, Miguel Ángel Asturias magický realismus chápe jako „proces mytizace přírody“ (LUKAVSKÁ 2003, 10), jenž lze sledovat v kulturních strukturách původních obyvatel Jižní Ameriky. Podstatu magického realismu proto Lukavská spatřuje především v mytologii a legendách předkolumbovských civilizací, které jsou úzce spjaty s mocí tamní přírody a obecně latinskoamerickým prostředím. Mexický básník a esejista Octavio Paz magický realismus chápe jako „živý kosmos, jehož části jsou propojeny tajemným prouděním“ (IBID., 11), Gabriel García Márquez, často považovaný za paradigmatického představitele této poetiky, pak magii chápe jako integrální součást reality – podle něj magie tvoří „organickou součást poznatelného světa“ (IBID.) – a apeluje na spisovatelovu „vůli zobrazovat reálné jako magické“ (IBID., 27). Podle Garcíi Márqueze jsou to právě neobvyklé události či „americké přírodní úkazy, které činí skutečnost magickou“ (IBID.).

Z výše uvedených interpretací vyplývá, že magický realismus nelze redukovat pouze na specifickou kulturní či geografickou oblast, jak by mohlo naznačovat jeho tradiční spojení s jihoamerickou li-

6 „Dodnes není v podstatě jasné, co to magický realismus je: zda literární směr, technika, tendence, styl, nebo žánr; neví se, jaký je vztah mezi magickým realismem a fantastickou literaturou, a co má společného s již uvedeným termínem „zázračné reálno““ (LUKAVSKÁ 2003, 10).

teraturou a jak jej rovněž řada literárních kritiků nahlíží (CAMA-CHO DELGADO 2006, 11).⁽⁷⁾ Stejně tak se jeví jako ne zcela funkční chápat magický realismus výhradně jako literární směr či žánr, což reflektuje i Lukavská ve své monografii, neboť tento pojem vykazuje výraznou flexibilitu a proměnlivost, která v literatuře vylučuje jeho jednoznačné zařazení do pevně definovaných literárních kategorií. Pokud bychom magický realismus vnímali jako literární žánr, je třeba zohlednit skutečnost, že se často prolíná různými žánry – magicko-realistický může být román, ale rovněž novela či povídka. V případě označení magického realismu jako literárního směru opět narážíme na zásadní problém, a sice, že magický realismus si do jisté míry zachovává strukturální principy realismu, včetně detailního popisu prostředí či sociálních kontextů, přičemž jeho „magická“ složka neslouží k eskapismu, nýbrž je spíše specifickou formou percepce reality ze strany autora.

Podíváme-li se na chápání magického realismu G. G. Márquezem, tj. že magie je přirozenou součástí všedního světa, jenž nás obklopuje, jeví se magický realismus spíše jako specifický způsob, jímž konkrétní autor vnímá a interpretuje realitu, což mu umožňuje integrovat magické či nadpřirozené prvky do narativu způsobem, jenž je fikčním světem vnímán jako přirozený. Tato perspektiva se poté přibližuje například pojetí Petera G. Earla, který magický realismus označuje jako postoj autora ke skutečnosti (LUKAVSKÁ 2003, 17).

Proto se jako jeden z užitečných způsobů, jak problematický termín uchopit, jeví literární modus – genologický nástroj,⁽⁸⁾ jenž není vázán na konkrétní žánr či téma, nýbrž daný literární útvar modifikuje. Jak uvádí Pavel Šidák ve své publikaci *Úvod do studia genologie*,

7 Jako geograficky podmíněný fenomén nahlíží magický realismus například český literární kritik Erik Gilk (2016, 78), který jej v souvislosti s možnou příslušností Michala Ajvaze k magickým realistům označil za termín „projednou obsazený“.

8 Spíše jako způsob (modus) vnímání našeho světa nežli literární směr či žánr magický realismus chápe i Santiago Patarroyo Rengifo, jenž ve své studii uvádí následující: „Název magický realismus je oxymóronem, v němž se slučují protichůdné koncepty – realita a magie – které společně zakládají koncept nový, jenž představuje zvláštní způsob pozorování světa“ (PATARROYO RENGIFO 2013, 173).

literární modus „pojmenovává jeden aspekt díla, jednu (byť třeba zásadní) jeho významovou vrstvu, a nemůže tedy zahrnout celek díla: mody jsou jenom jeho aspekty, vlastnosti nebo hlavní tendence, žilý, které jím procházejí napříč“ (ŠIDÁK 2013, 91). Autor prostřednictvím modu modeluje fikční realitu svého textu, mody tak podle Šidáka „představují významové příznaky díla (typicky modus ironický, satirický, groteskní, alegorický nebo parodický či realistický, jak je vyjmenovává C. Guillén)“ (IBID.). Jak dále Šidák dodává, „mody samy o sobě nejsou žánry, ale mohou jakýkoli žánr modifikovat“ (IBID.).

Z tohoto pohledu se tedy magický realismus nejeví jako rigidní literární kategorie, nýbrž jako dynamický modus vyprávění, který umožňuje narušit hranici mezi realitou a magií a přetvářet způsoby, jimiž literatura reflektuje svět.

Tento koncept literárního modu se uplatňuje taktéž v současné české próze, kde nacházíme tendence k narušování hranic mezi realistickým a magickým. Příkladem může být tvorba Antonína Bajaji, na niž bude článek především zaměřen. Kromě Bajajovy tvorby se pokusíme identifikovat a reflektovat projevy (uplatnění) magického realismu také v dílech dalších českých autorů, tedy např. Daniely Hodrové, Markéty Pilátové, Jáchyma Topola, Anny Cimy či Miroslava Hlauča.

MAGICKO-REALISTICKÉ PRVKY V SOUČASNÉ ČESKÉ PRÓZE

Antonín Bajaja, spisovatel a redaktor pocházející ze Zlína, což rovněž explicitně reflektuje autorova literární tvorba, ve svých textech zpravidla propojuje detailní realistické popisy valašského venkova s magickými prvky vycházejícími z mýtů a pověstí, jež jsou zde spjaty především s přírodou, jejím děním a folklórní obrazotvorností svérázného regionu. Mytologie přitom představuje jeden ze základních pilířů, na němž stavěli své pojetí magického realismu také latinskoameričtí spisovatelé. Ti vycházeli zvláště z moci a autenticity latinskoamerické přírody, indiánských mýtů a rituálů a nejrůzněj-

ších legend a pověstí, jimiž dodávali svým realistickým popisům onen magický příznak.

Bajajova literární tvorba se vyznačuje podrobným realistickým popisem valašského venkova, jeho sociálních poměrů a mezilidských vztahů, včetně rodinných vazeb a vztahů mezi pracovníky tamějších zemědělských družstev. V románovém diptychu *Duely* (*První duel*, *Druhý duel*, 1988) Bajaja vytvořil komplexní obraz družstevní vesnice v 70. letech 20. století prostřednictvím příběhu protagonisty inženýra Aloise Kvasila, agronoma, jenž v *Prvním duelu* s odstupem deseti let skrze dialog se svým svědomím vzpomíná na počátky svého profesního působení v místním JZD, přičemž zároveň retrospektivně reflektuje své milostné i rodinné vztahy a do jisté míry lituje svých činů z minulosti. V *Druhém duelu* již postava Aloise Kvasila ustupuje spíše do pozadí a pro příběh důležitější se zde stává postava staříka Opálky, dědečka Kvasilovy ženy Hany, jenž se postupně setkává s jednotlivými členy rodiny a vypráví jim o svém životě. Celý časoprostor *Duelů* je přitom rámován tradicemi a zvyky, jež Bajaja ve vyprávění tematizuje a jež jsou pro svérázný valašský region typické. Vyprávění autor rovněž doplňuje o pověsti a mýty, s nimiž je tamní scénérie spjata, a dodává tak svým textům mytický ráz. Prostor Bajajových děl bychom tak mohli označit jako „prostor ve vztahu k rituálu a mýtu“, přičemž právě v dílech s tímto typem prostoru je podle Daniely Hodrové možné uplatnit topologickou analýzu. Prostor, jenž podléhá mytizaci, se dle zmíněné literární teoretičky zpravidla dělí na rituální a nerituální či sakrální a profánní.⁹⁾ Tato dichotomická struktura je explicitně přítomna v Bajajově baladickém románu *Zvlčení: Romaneto o vlčích, lidech a úkazech* (2004), jenž je rovněž zasazen do

9 S obdobným prvkem pracoval rovněž Gabriel García Márquez ve svém románu *Sto roků samoty*. V momentě, kdy José Arcadio Buendía zabíjí svého přítele Prudencia, jenž se následně jako duch zjevuje Arcadiově rodině i ostatním obyvatelům vesnice, El Riohache ztrácí svůj posvátný charakter. Stává se prostorem zcela vyprázdněným a plně zprofanovaným, což následně pro Josého Arcadia představuje hlavní impulz opustit vesnici a hledat nové místo, na němž by vybudoval společně s dalšími obyvateli vesnice ono utopické Macondo.

prostředí venkova. Dějiště románu se tentokrát přesouvá z autorova rodného Valašska do podhůří Karpat. V počátku románu se rozvíjejí dvě paralelní diegetické roviny – linie vlků a linie lidí.⁽¹⁰⁾ Jednotlivé linie jsou přitom zpočátku zasazeny také do odlišného prostředí. Domovem vlčího rodu je les, jenž je zpočátku líčen jako prostor posvátný, tedy sakrální, a také rituální – v příběhu jsou popisovány rituály, jež tvoří součást každodenního života vlků (např. zasvěcení vlka do smečky).⁽¹¹⁾ Vlčí rod žije v naprosté symbióze s přírodou, přičemž jeho existence se plně řídí stále platnými přírodními zákony a rituály.⁽¹²⁾ Oproti tomu je příběh lidského rodu primárně zasazen do města – do Prahy – tedy do prostoru od jakékoliv mytologie již oproštěného a zcela zprofanovaného, již odcizeného přírodě. Když se však vzápětí lidský rod vrátí zpět ke svým kořenům na venkov, konkrétně na chalupu, již obývá rodinná známá, polská chůva Jadwiga, navrácí se zároveň i k mýtům a k přírodě obecně. Tento posun nakonec v románu vyústí v opozici mezi racionalistickým diskurzem a světem zakotveným v mytologických strukturách a magii obecně. Lidé v románu postupně začnou narušovat prostor vlčího rodu. Vše vrcholí v momentě, kdy protagonistka Markéta zastřelí Vlka. Tento akt završuje profanaci sakrálního prostoru, čímž dochází k definitivnímu narušení jeho mytické integrity.

10 Je však nutno podotknout, že na první pohled odlišné dějové linie jsou v románu postupně prolínány a výrazně připodobňovány. Nejenže jazyková rovina Bajajových práz se vyznačuje obdivuhodnou lyrizací, díky které autorova výpověď zcela spontánně přechází z „prozaického do veršového kódu“ (MACHALA 2004, 6), ale výrazná lyrizace, respektive metaforičnost se následně promítá rovněž do kompoziční výstavby celého románu. Metafora zde nepředstavuje pouhou jazykovou ozdobu, nýbrž především důležitý kompoziční prvek (PECHAR 2003, 8).

11 „Obřad přijetí do smečky završilo všeobecné očichávání, vrtění chvosty, uklánění... a nakonec se vlčata dočkala i divoké oslavy kterou po deseti minutách přemohla únava. Napili se a zalehli do stínu udaten a chedbí, aby si třpytem v očních štěrbinách před usnutím sdělili, na co ve spěchu zapomněli. O zbytku se jim zdálo“ (BAJAJA 2003, 212).

12 „Když se napili, vrátili se a usedli kolem balvanu. Nastal obřad v životě vlků nejposvátnější. Vzdálený jak Den šestý, kdy Stvořitel učinil zvířata krotká a divoká a viděl, že je to dobré. Vlci vztyčili hrdla, mírně zaklonili šíje a s čenichy mířícími k nebi navázali spojení. Zasněžená krajina v uhranutí naslouchala“ (BAJAJA 2003, 21–22).

Mimo jiné, již zmíněná postava Jadwigy v Bajajově *Zvlčení* celoživotně žije „v těsném sepětí s mýtem křesťanským“ (SCHNEIDER 2003) – její příběh je rámován biblickou legendou o svaté Kláře, jejíž úryvky jsou do textu zakomponovány. Oproti tomu postava Ester Patákové, místní porodní báby a mastičkářky, je ukotvena primárně v lidové pohanském mytologickém horizontu. Patáková, znající v kraji „každý kámen a travu“ (IBID.), do svých vyprávění integruje řadu místních pověstí reflektujících svéráznost regionu. A konečně dějová linie rodu vlčího, žijícího v souladu s rituály, je protkána symbolikou židovskou, což explicitně dokládá pojmenování jednoho z vlčat jménem Purim. Toto jméno lze interpretovat jako referenci k židovskému svátku, jenž připomíná záchranu židovského lidu v Perské říši v době vlády krále Hamana, a to jeho ženou královnou Ester.⁽¹³⁾

Bajajovo *Zvlčení* v sobě snoubí hned tři symboliky – křesťanskou, pohanskou a židovskou –, čímž významně posiluje mytický charakter narativního diskurzu. Autorovo čerpání z mytologie mu zároveň umožňuje konstruovat realitu v magickém modu, což je dále umocněno využitím iluzivních prvků, pohádkových motivů či prací se snovými pasážemi.

Koncept mytizace prostoru je klíčovým prvkem rovněž v tvorbě Daniely Hodrové. Na rozdíl od Bajaji však autorka nemytizuje prostor venkova, nýbrž urbánní prostředí, konkrétně Prahu. Hodrová ve svých textech transformuje všední realie skrze historické a mytologické motivy. První část nazvaná *Podobojí* (1991) autorčiny románové trilogie *Trýznivé město* už jen svým názvem odkazuje „k nejednoznačnému pojetí skutečnosti, k ambivalentnímu charakteru zmiňo-

13 Určitě tak není náhodou, že Bajaja jednu z lidských postav pojmenoval právě Ester, čímž již v průběhu knihy, než došlo k explicitnímu prolínání obou dějových linií, jednotlivé příběhy prostřednictvím užívání symbolů propojil. Obecně užívání symbolů posloužilo Bajajovi jako kompoziční princip v celém *Zvlčení*. Důležitou roli v příběhu lidí například hrají staré kukačky, které Jadwiga po starém Butorovi opatruje. Jedno z vlčat se přitom jmenuje Kukačka. Také v obou dějových liniích se často vyskytuje motiv stínu, což by mohlo být považováno za jistou formu anticipace.

Anticipace představují rovněž jeden z prvků hojně se vyskytujících v magicko-realistických textech a práci s nimi můžeme najít také v *Letnicích* (2024) Miroslava Hlauča, loňského debutanta, o němž bude ve výkladu ještě pojednáno.

vaných reálií. Pojetí našich národních dějin, pražská magická místa, stejně jako anamnéza jednoho pražského rodu obsahují mnoho rozporuplných indicií“ (KRUPOVÁ 2008, 318). Biblické aluze, jež jsou v textu frekventovaně přítomny – například motivy Kaina a Abela či samotný titul *Podobojí* –, dále prohlubují vrstvení významů a mytologický přesah románu. V *Perunově dni* (1994) autorka mísí symboliku křesťanskou, židovskou a pohanskou – jména čtyř protagonistek (Janů, Lukášová, Marková a Matoušková) evokují čtveřici evangelistů a přítomny jsou rovněž motivy v podobě židovské mystiky kabaly. Samotný název románu pak explicitně odkazuje k Perunovi, pohanskému bohu hromu a blesku.

Bohatá práce s mytizací prostoru, respektive krajiny, je patrná rovněž v prozaické tvorbě Jáchyma Topola. Autor ve svých románech pracuje jak s prostředím urbánním, tak venkovským. Román *Citlivý člověk* (2017) zobrazuje kočovný život české rodiny, tvořené postavou Táty (Moura), jeho ženou a dvěma dětmi, kteří se pohybují napříč chaotickou Evropou. Text zároveň reflektuje aktuální geopolitické a společenské fenomény, jako je rusko-ukrajinský konflikt, přičemž obecně tematizuje zejména přítomný chaos uvnitř postmoderní společnosti. Právě společenské změny představují motiv rodiny vrátit se na rodnou Sázavu, kterou Topol, jak konstatuje J. M. Heller, podrobuje procesu remytizace (HELLER 2021). Během návratu do Posázaví se protagonisté setkávají například s klanem Bašty „pána vrakoviště“ či klanem Pájka neboli techniků.⁽¹⁴⁾ Významnou postavou je rovněž Serafion – tulák a prorok, jenž provází protagonistu a jeho rodinu na cestách. Postava Serafiona do jisté míry evokuje rysy svatého Serapiona, kněze a teologa podílejícího se na organizaci křížových cest.

14 „Vracet dluhy musí každý, povolit nelze, shovívavost by zničila dobré jméno Baštova klanu stejně spolehlivě jako kulometná palba. Občasná špetka násilí je nutná, bouchačky Baštové ve svém hájemství ovšem měli snad pouze dvě nebo tři, doputovaly k nim jako zástavy či části splacených dloužků. O modernizaci zbrojnictví dosud nepřemýšleli, spory řešil Miran s Kájou spíše po středověkém způsobu. Bouchačky spadaly do Pájkovy jurisdikce, technik Pájka udržoval jejich eventuální palebnou sílu v chodu“ (TOPOL 2017, 156).

Topolova práce s mytologií se však výrazně odlišuje od postupů Bajaji či Hodrové. Zatímco Bajaja a Hodrová využívají mytických motivů k posilování magického modu vyprávění a konstrukci sakrálního prostoru, Topol mytologické struktury podrývá a využívá je v groteskním modu. Ve své tvorbě tak mýtus spíše dekonstruuje, než aby jej uctíval či využíval k posvátné reinterpretaci reality.⁽¹⁵⁾

V souvislosti s mytologií a mytizací prostoru nelze opomenout taktéž loňského debutanta Miroslava Hlauča a jeho román *Letnice* (2024). Již samotná vesnice, v níž se děj románu odehrává – Svatý Jiří – odkazuje ke křesťanské symbolice a předznamenává jistý spirituální rozměr vyprávění. Vedle mytologie křesťanské se do textu následně promítá i ta klasická řecká, a to skrze postavu Odyssea, jehož jméno, ale i příběh explicitně odkazují k homérovskému eposu. Autor, obdobně jako Bajaja, ve svém románu aktivně pracuje se všelijakými pověstmi a legendami spojenými se svérázným prostředím fiktivní vesnice prostoupené magií. Magický efekt přitom navozují především samotní obyvatelé Svatého Jiřího, jež disponují nadpřirozenými schopnostmi – místní například umí chodit po vodě, dřevorubec Jiří Šeptář je pomocí pouhého šeptání schopen kácet stromy, Marie má natolik měkké prsty, že dotekem je schopna snímat z lidí nemoci, rybář Jonáš dokáže mluvit s rybami, postava Jindřicha zase s laní a v neposlední řadě již zmíněný Odysseus Pastýř vstává po patnácti letech z mrtvých.

Přisuzování nadpřirozených schopností protagonistům je přitom v magicko-realistických dílech běžným narativním postupem. Schopností rozmlouvat se zvířaty disponuje také postava Pajity v románu *Má nejmilejší kniha* Markéty Pilátové, čímž v textu obdobně jako v Bajajově *Zvlčení* jednak dochází k výraznému propojování lidské

15 S mýtem však Topol pracuje i ve svých dalších beletristických dílech. V románu *Noční práce* (2001) se autor nechal výrazně inspirovat mytologií severskou. V románu *Sestra* (1994) snoubí symboliku biblickou a slovanskou, přičemž tematizuje také události české historie. A v neposlední řadě se v románu *Kloktat dehet* (2005) vyskytují motivy apokalypsy, prorocství a mytických zjevení, rovněž odkazy na křesťanskou a slovanskou mytologii a práce s kolektivní pamětí, s níž jsou často mytická místa spojena.

a zvířecí říše – autorka zavádí své čtenáře do světa záhadných plazů –, jednak Pilátová vyprávění prokládá biblickými motivy. Kniha tak opět inklinuje k tendencím magického realismu, přičemž Pilátová hojně využívá také pohádkových motivů.

V *Podobojí* Daniely Hodrové se vyskytuje postava Jury, jenž je zaklet do podoby věčného dítěte a nikdy nedospěje.⁽¹⁶⁾ V *Kuklách* dochází k metamorfóze Sofie Syslové, jež se opakovaně proměňuje v labuť a vznáší se nad Prahou.⁽¹⁷⁾ Nadpřirozené schopnosti však nejsou v magicko-realistických textech přisuzovány výhradně lidským bytostem, nýbrž i zvířatům či neživým objektům.

V Bajajově *Druhém duelu* se stařík Opálka při hledání pokladu setkává s mluvící užovkou, pila se proměňuje v loďku a během národopisné výstavy v Praze v roce 1895 ožívají sochy i věže. K obdobné antropomorfizaci dochází rovněž v *Podobojí* Daniely Hodrové, v němž ožívají kabáty Jana Paskala, Nora Paskalová vlastní tzv. knoflík rozpomínání,⁽¹⁸⁾ pomocí něhož je schopna poznat celý svět. V *Kuklách*, druhém dílu trilogie *Trýznivé město*, oživlé loutky prchají z krejčovny a mrtví se reinkarnují v perské koberečky.

Jak předznamenáno, magicko-realistická poetika často pracuje s antropomorfizací nejen předmětů, ale i zvířat – ve *Zvlčení* Bajaja konstruuje vlčí rod jako paralelu k rodu lidskému, přičemž mezi oběma liniemi dochází k symbolickému prolínání. Tato tendence k personifikaci často souvisí s využitím archetypálních pohádkových motivů, jako je například zmíněné hledání pokladu či zápas chlapců s obrem v *Duelech*. V *Perunově dni* jednotlivé protagonisty létají na

16 S obdobným prvkem se setkáváme taktéž v již uvedeném románu Jáchyma Topola *Kloktat dehet*, v němž shodně protagonista Ilja, jímž je příběh zároveň vyprávěn, nestárne.

17 „Sofie Syslová leží ve vaně a krouživými pohyby čerí vodu s nafiaľověľou pěnou. Voda s nafiaľověľou pěnou Sofii nadnáší a tělo se zvolna proměňuje. Plave po vodě s nafiaľověľou pěnou a chvíľemi noří malou hlavu na labutí šíji pod hladinu“ (HODROVÁ 1991, 372).

18 V *Podobojí* je v souvislosti s antropomorfizací příznačné, že vyprávěčské hlasy jsou v celém románu přisuzovány zásadně neživým objektům. V jejich promluvách autorka užila ich-formy, zatímco u postav lidských aplikovala er-formu.

košťatech a za noci se slétávají na vrchu zvaném „Šibeničák“, kde se účastní okultních seancí.

S pozoruhodným prvkem se poté setkáváme v debutovém románu *Probudím se na Šibuji* (2018), jehož autorkou je česká japanoložka Anna Cima, jejíž literární tvorba doposud čítá pouze dvě prozaická díla, nicméně zejména prvotina přispěla k zařazení autorky mezi respektované tvůrce. V románu *Probudím se na Šibuji* dochází k rozdvojení duše protagonistky Jany Kupkové. Dívka během své první návštěvy Tokia vysloví myšlenku, že by si zde přála zůstat. Její duše se následně rozdvojí na Janu-myšlenku, jež zůstane uvězněná v jedné z nejrušnějších tokijských čtvrtí, a skutečnou Janu Kupkovou, studentku, jež se navrácí zpět do Prahy.⁽¹⁹⁾ V důsledku zmíněného rozdvojení se v románu již od počátku rozvíjí také dvě dějové linie – první zasazena do Prahy, druhá do Tokia. Cima tedy využila magicko-realistického postupu, jež definoval Christopher Warnes, a sice literalizace (zdoslovnění) metaforické fráze (WARNES 2009) čili nějaké myšlenky nebo přání, které jsou často vyřčeny s jistou nadsázkou, ale následně se protagonistovi skutečně vyplní.⁽²⁰⁾

Mezi zvláštní nadání, jimiž často protagonisté magicko-realistic-
kých děl disponují, řadíme i schopnost některých postav vidět mrtvé
a komunikovat s nimi. V textech tak konkrétně dochází k prolínání
hranic mezi prostorem živých a mrtvých, kteří spolu přirozeně ko-
existují. Tento motiv nacházíme například v druhé části románového
diptychu *Duely*, v němž stařík Opálka opakovaně prožívá sny, ve kte-
rých se setkává s mrtvými. Tyto snové sekvence navíc v narativním

19 „Protože mě ale nikdo nevidí, je jasný, že strašidlo nejsem. V tomhle ohledu mnohem víc odpovídám představě ducha. Jenomže abych byla duch, musela bych být zase průsvitná, a to taky nejsem. Protože jsem si zatím nevšimla, že by ze mě odpadávaly kousky masa, i variantu, že jsem zombie, jsem zavrhlá. A pak mě to napadlo. Jestli já náhodou nejsem myšlenka“ (CIMA 2016, 98).

20 S obdobným prvkem se například setkáváme také v románu německého spisovatele Güntera Grasse *Plechový bubínek* (1959), v němž se protagonista jménem Oskar během svých třetích narozenin rozhodne, že přestane růst, a tak se také stane – chlapec zůstává liliputem.

diskurzu plní anticipační funkci – předznamenávají Opálkovu smrt, k níž v závěru druhého dílu skutečně dochází.

Schopnost komunikace s mrtvými je příznačná také pro protagonisty románů Daniely Hodrové – například pro prózy *Trýznivé město* a *Perunův den*, v němž se kvartet žen opakovaně setkává se zesnulou spolužačkou Gregorovou. Dalším příkladem je rovněž postava Lukášové, jež opakovaně navazuje kontakt se svou zesnulou matkou a babičkou, kterou navíc nosí noční Prahou na zádech. V *Perunově dni* však postupně zjišťujeme, že k setkávání s mrtvými dochází ve snech jednotlivých protagonistek, což je obdobný princip, jehož využívá také Bajaja. V dílech obou autorů se sny mísí s realitou natolik, že jak pro čtenáře, tak i pro samotné postavy se hranice mezi snem a realitou stává čím dál více nejasnou až rozostřenou. Práce se snovými pasážemi je přitom v rámci magického realismu frekventovaným postupem. Jak již bylo naznačeno, tento literární modus byl do značné míry ovlivněn avantgardními proudy, především surrealismem, jenž snovou imaginaci považoval za klíčový princip umělecké tvorby. Sny v těchto dílech navíc mnohdy přecházejí až v halucinační vize, jak dokládá například Bajajovo *Zvlčení*. Markéta, která v příběhu zastřelí Vlka, zpočátku ve snu slyší volání Vlčice. Pod vlivem tlumivých medikamentů však postupně ztrácí schopnost rozlišit, zda se jedná pouze o sen, či zda k ní skutečně hlas Vlčice doléhá z vnější reality.

Jak bylo zmíněno výše, se stíráním hranic mezi živými a mrtvými pracuje Daniela Hodrová také ve své trilogii *Trýznivé město* – v *Podobojí* a *Kuklách* postupně zjišťujeme, že kromě Diviše Paskala a Sofie Syslové jsou de facto všechny postavy již mrtvé.⁽²¹⁾ I zde je však setkávání živých a mrtvých vázáno na specifické prostory – v *Podobojí* tuto funkci plní tzv. komora zmrtvýchvstání nacházející se v bytě po

21 „Diviš Paskal začíná chápat – mrtví žijí mezi námi dál svým obyčejným životem jakoby omezeným na to, co v něm bylo nejzákladnější, a to se po smrti opakuje stále dokola. [...] Mrtví žijí dál, ale my je nevidíme, můžeme je vidět jen tehdy, když se sami ocitneme v rozpoložení mezi životem a smrtí“ (HODROVÁ 1991, 68).

rodině Davidovičových, v *Kuklách* pak dům Sofie Syslové, ve kterém se protagonistka přirozeně setkává se zesnulými příbuznými.

Bohatou práci s tímto prvkem pozorujeme rovněž v dílech již zmíněných autorek Markéty Pilátové a Anny Cimy. V románu *Tsunami blues* (2014) Markéty Pilátové se protagonistka Karla setkává se zemřelou Lorenou, bývalou manželkou jejího učitele hry na trubku. Ve *Vzpomínkách na úhoře* (2022) Anny Cimy se protagonistka Miju setkává v noci v domě se svou zemřelou matkou. Na rozdíl od Hodrové však nejsou tato setkání vázána na konkrétní prostor. Obě protagonistky je přijímají jako přirozenou součást svého každodenního života, čímž autorky posilují dojem běžného prolínání světa živých a mrtvých.

Se zmíněným prolínáním prostorů života a smrti úzce souvisí další klíčový rys magicko-realistických děl, a sice narušování linearity příběhu, jež se nejčastěji odehrává prostřednictvím konfrontace různých časových rovin, přičemž právě návraty minulých postav, včetně těch zesnulých, často vedou k neustálému splývání přítomnosti s minulostí.

Dalším způsobem, jímž autoři ve svých dílech ožívují minulost, jsou například vzpomínky. V *Duelech* Antonína Bajaji je minulost neustále oživována prostřednictvím vzpomínek Aloise Kvasila a staříka Opálky. Minulé události se v narativu odrážejí do přítomnosti, čímž autor akcentuje skutečnost, že současnost nikdy neexistuje bez minulosti, naopak je trvale utvářena minulými ději, které se zpravidla cyklicky opakují a zrcadlí.⁽²²⁾ Jana Hoffmannová rozlišuje v prózách Bajaji dvojí čas – čas reálný a čas textový. Čas reálný je podle ní ukotven historickými událostmi počínaje napoleonskými válkami a konče kolektivizací 50. let a následným budovatelským nadšením. Naproti tomu čas textový je subjektivizován prostřednictvím vzpomínek

22 Obdobné pojetí vztahu minulosti a přítomnosti pozorujeme i v dílech G. G. Márqueze. Autor zpravidla ve svých dílech pracuje s časem, jenž má cyklický charakter. Události minulé a přítomné se často zrcadlí, opakují – v této souvislosti García Márquez také využívá četných paralelismů.

postav, prostupují přítomným dějem bez jasné předešlé signalizace, čímž dochází k narušení chronologické výstavby narativu.⁽²³⁾

Podobný princip prolínání různých časových rovin – minulosti a přítomnosti – uplatňuje ve svém románu *Vzpomínky na úhoře* rovněž Anna Cima, která k evokaci minulosti taktéž využívá vzpomínek jakožto klíčového narativního prvku.⁽²⁴⁾

Zatímco však u Bajaji či Cimy zůstává temporální osa alespoň částečně zachována a i přes četné retrospekce čas kontinuálně plyne, v textech Daniely Hodrové dochází k radikálnějšímu narušení lineární časové struktury. Čas v prózách Hodrové má zpravidla cyklický charakter – jednotlivé události se neustále navracejí, opakují a varíují. Tohoto efektu autorka dosahuje prostřednictvím metody repetice, která hraje důležitou roli například v *Kuklách*. V této próze se s odstupem času řada událostí neustále opakuje a do narativu se taktéž vrací minulé postavy, včetně těch z předchozího dílu trilogie *Podobojí*, přičemž se volně prolínají s postavami současnými. Převážná část dění je jakoby vytahována z minulosti a znovu přehrávána. Čas zde nabývá až statického charakteru a téměř vůbec neplyne.

Hodrová metodu opakování užívá rovněž v *Perunově dni*, kde však onen cyklický charakter času vyúsťuje až v jeho úplné zastavení. Charakteristickým rysem jejích textů je navíc důsledné užívání přítomnosti, čímž autorka navozuje dojem simultaneity dění minulého a přítom-

23 „[...] Od potoka na něho mávala Hanka: ‚U-úúú,‘ volala. Jako kdysi. Zastavil se. ‚Staříčku, něco ti nesu! Našla jsem to mezi lopňím,‘ volala Hanička. Přiběhla k němu celá udýchaná a podávala mu mloka. [...] ‚Co by tomu řekli mamka s tatka, až si zas pro tebe přijedú?‘ – ‚A kdy?‘ – ‚Už brzo.‘ – ‚To je škoda, on byl tak hezký.‘
 ‚Překvapila jsem vás?‘ zeptala se a políbila staříčka na tvář.
 ‚Přinesla jsem vám čisté prádlo.‘“ (BAJAJA 2005, 285–286).

24 „Co to jenom matka mohla zapomenout v horách? Vzduch v pokoji postupně těžkne a těžkne, najednou chutná jako mořská voda a voní jako bahno. Miju otevře oči. Z hvězdnatého nebe se snáší drobné sněhové vločky.“
 Kdosi otevře zip na stanu. Muž. Sundá si boty a lehne si vedle ní.
 ‚Kanako, spíš?‘
 Zavrtí hlavou. Leží zabalená v dekách a třese se zimou.
 ‚Mrznu,‘ odpoví.
 Muž hřeje. Položí si hlavu na jeho paži. Přitiskne ji na jeho prsa. V lese kolem je hrobové ticho“ (CIMA 2022, 256–257).

ného. Tento narativní postup vede k úplnému stírání temporálních hranic a k vytvoření specifické časoprostorové roviny, v níž se minulost a přítomnost stávají neodlišitelnými.

MICHAL AJVAZ – MAGICKÝ REALISTA?

V závěru této studie se ještě zaměříme na problematiku percepce Michala Ajvaze jako jednoho z možných představitelů magického realismu v kontextu současné české literatury. Ajvazovo zařazení do této literární kategorie se stalo předmětem diskusí zejména po vydání jeho románu *Druhé město* (1993), přičemž publikace tohoto díla obecně přispěla k úvahám o povaze a relevanci magického realismu v českém literárním prostředí.

Podobně jako v textech Antonína Bajaji, Daniely Hodrové či Markéty Pilátové a dalších se i v Ajvazově tvorbě objevují nadpřirozené a fantaskní prvky, které se mísí se všední realitou. Autor rovněž, analogicky s Hodrovou, situuje značnou část některých ze svých příběhů do pražského prostředí, které transformuje prostřednictvím specifické magické atmosféry. Také lze v jeho textech vysledovat tendenci k sakralizaci prostoru, jež se objevuje též v dílech Bajaji či opět Hodrové. Z tohoto hlediska lze konstatovat, že raná beletristická tvorba Michala Ajvaze skutečně nese určité rysy magického realismu.⁽²⁵⁾ Nicméně, jak sám autor zdůrazňuje, jedním ze stěžejních znaků této literární estetiky je práce s mytologií, kterou ve svých textech vědomě nevyužívá.

Kromě této distinkce lze v Ajvazově poetice identifikovat i další prvky, které ji od magického realismu výrazně odlišují. Přestože autor pracuje s magickými prvky a rovněž s motivem prolínání různých světů, ve srovnání s autory tradičně spojovanými s magickým realismem vykazuje jeho pojetí reality výraznější dichotomii mezi reálným a fantaskním. Ajvaz ve svých textech zpravidla konstruuje

25 Viz *Vražda v hotelu Intercontinental* (1989) či povídkový soubor *Návrat starého varana* (1991).

paralelní dimenze, jež disponují vlastní logikou a zákonitostmi, jimiž se liší od reálného světa. Charakteristickým rysem jeho narativní strategie se pak v této souvislosti stává motiv hranice oddělující reálný svět od tohoto druhého, fantaskního prostoru.⁽²⁶⁾ Tento princip však odporuje konceptu magického realismu, jak jej formuloval například Gabriel García Márquez, jenž postuloval, že magie je přirozenou součástí reality a neexistuje zde žádná ostrá hranice, která by ji odlišovala od empirického světa.

Dalším zásadním rozdílem je percepce magického prvku v Ajvazových textech. Zatímco v magickém realismu je nadpřirozeno integrální součástí běžného světa, Ajvazovi protagonisté magii vnímají jako rušivý, až destabilizující element – tedy spíše jako jistou subverzivní sílu, jež narušuje jejich dosavadní řád a postupně onen reálný svět.⁽²⁷⁾ Ajvazovo magično působí obecně spíše podivně právě pro svou vnitřní neucelenost, zatímco v magicko-realistických textech jsou fantaskní prvky i přes svůj nadpřirozený charakter vnímány zcela přirozeně.

Z řečených skutečností vyplývá, že poetika Michala Ajvaze se spíše než k magickému realismu přimyká k tradici fantastické literatury, reprezentované například Jorgem Luisem Borgesem či Juliem Cortázařem. V kontextu literárně teoretické klasifikace lze tedy Ajvazovo dílo řadit primárně k literatuře fantastické, nikoli k magickému realismu.

ZÁVĚREM

Z výše uvedeného vyplývá, že termín magický realismus lze uplatnit i mimo latinskoamerický kontext, přičemž v české literatuře se tento modus projevuje v podobě, která často vychází z místní mytologie

26 „Hranice našeho světa není vzdálená, netáhne se na obzoru nebo v hlubinách; bledě světélkuje v nejtěsnější blízkosti, v šeru okrajů našeho těsného prostoru, koutkem oka pořád nahlížíme, aniž bychom si to uvědomovali, do jiného světa“ (AJVAZ 1993, 10).

27 „V těchto hlasech jako by ještě doznívalo tajemství, jež hudba, které jsem naslouchal, probudila v nitru všech zvuků – neboť úzkost, kterou tato hudba vyvolávala, nebyla děsem z hlasů neznámého světa, tuto úzkost spíše vyvolávalo to, že v nezařaditelných tónech skladby se obnažila znepokojivá materie, [...]“ (AJVAZ 1997, 13).

a lidových tradic, a to podobně jako v latinskoamerických textech, které čerpají z předkolumbovských mýtů a pověstí.

V českých prozaických textech rovněž pozorujeme vědomou práci autorů s mytologií, již často rámcují své příběhy, a tudíž dodávají svým textům jistý magický příznak, jenž prostupuje často primárně realistické obrazy. Zmíněnou tendenci nalézáme zejména v prozaických dílech Antonína Bajaji, v nichž autor zpravidla realisticky vykresluje valašský venkov a jeho specifika – využívá různé mýty a pověsti spjaté s tamějším regionem a proplétá je s každodenní realitou.

Mezi další charakteristické prvky magického realismu, které se objevují rovněž v české literatuře, patří narušení linearity příběhu, zejména prolínání různých časových rovin – minulosti a přítomnosti – prostřednictvím čehož autoři ve svých textech následně budují zrcadlovou či kruhovou kompozici, což vede zejména k cyklickému pojetí času. Tento prvek je explicitně přítomen v dílech Antonína Bajaji a Daniely Hodrové, ale také například Anny Cimy. Důsledkem prolínání minulosti a přítomnosti pak bývá častý návrat postav z minulosti nebo zemřelých protagonistů, což vytváří prostorovou a časovou koexistenci živých a mrtvých. Tento motiv je obzvláště výrazně zastoupen v dílech Daniely Hodrové, a to v její trilogii *Trýznivé město* a románu *Perunův den*.

V souvislosti s tematizací mýtů a pověstí a také čerpáním z pohádkové tradice autoři do svých textů integrují rovněž řadu fantaskních a nadpřirozených prvků, jež často odporují fyzikálním zákonům a logice našeho empirického světa, přičemž samotní protagonisté tyto jevy vnímají jako přirozené. V neposlední řadě je v magicko-realistických textech patrná také bohatá práce se snovými pasážemi, jež se mísí s každodenní realitou, čímž dochází ke stírání hranice mezi snem a skutečností. Tento prvek lze opět nalézt například v Bajajově románu *Zvlčení*, v němž sny protagonistky Markéty dokonce hraničí s halucinacemi. V *Perunově dni* Daniely Hodrové sny zase vytvářejí paralelní prostor, v němž je možné se setkávat s mrtvými. Tento pr-

vek v podobě prolínání snů a skutečnosti ukazuje především na silný vliv avantgardních směrů, zejména surrealismu, který ovlivnil i řadu latinskoamerických autorů, inklinujících k magickému realismu.

Ne všichni autoři, jejichž dílem jsme se ve studii zabývali, se k magickému realismu řadí. V závěrečných odstavcích jsme si položili otázku, zda je možné k magickému realismu zařadit rovněž Michala Ajvaze, jehož texty se také vyznačují jistým mísením reality a nadpřirozených prvků. Nicméně na základě komparace Ajvazových textů s texty předešlých autorů jsme dospěli k závěru, že Ajvazova poetika se od postupů magických realistů poměrně odlišuje, jelikož nejvýraznější rozdíl představuje pojetí magie, jež je v Ajvazových dílech zpravidla považována spíše za jakousi subverzivní sílu, nikoliv za integrální součást reality.

Naše reflexe prokázala, že v nezanedbatelném počtu se rovněž v současné české próze vyskytují prvky a postupy považované za konstitutivní pro magický realismus. Nutno také zdůraznit, že jde o autory a díla, jimž patří respektované pozice v hodnotové hierarchii současné české literatury.

Mgr. Kristýna Vaňková

Katedra bohemistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Křížkovského 10, 779 00 Olomouc

kristyna.vankova02@upol.cz



PRAMENY

- AJVAZ, Michal. 2004. *Prázdné ulice*. Brno: Petrov.
- AJVAZ, Michal. 2005. *Druhé město*. Brno: Petrov.
- AJVAZ, Michal. 2021. *Tyrkysový orel*. Brno: Druhé město.
- BAJAJA, Antonín. 2003. *Zvlčení*. Brno: Druhé město.
- BAJAJA, Antonín. 2005. *Duely*. Brno: Host.
- CIMA, Anna. 2018. *Probudím se na Šibuji*. Praha: Paseka.
- CIMA, Anna. 2022. *Vzpomínky na úhoře*. Praha: Paseka.
- HLAUČO, Miroslav. 2024. *Letnice*. Praha: Paseka.
- HODROVÁ, Daniela. 1994. *Perunův den*. Praha: Hynek.
- HODROVÁ, Daniela. 2017. *Trýznivé město*. Praha: Malvern.
- PILÁTOVÁ, Markéta. 2009. *Má nejmilejší kniha*. Praha: Torst.
- PILÁTOVÁ, Markéta. 2014. *Tsunami blues*. Praha: Torst.
- PILÁTOVÁ, Markéta. 2017. *S Baťou v džungli*. Praha: Torst.
- TOPOL, Jáchym. 2008. *Sestra*. Brno: Atlantis.
- TOPOL, Jáchym. 2017. *Citlivý člověk*. Praha: Torst.
- TOPOL, Jáchym. 2017. *Noční práce*. Praha: Torst.

LITERATURA

- AJVAZ, Michal. 2017. *Kosmos jako sebeutváření*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- ALLENDE, Isabel. 2002. *Dům duchů*. Praha: BB art.
- ÁNGEL ASTURIAS, Miguel. 1930. „La leyenda de la Tatuana.“ In *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ediciones Oriente, s. 18–20. https://vignette.wikia.nocookie.net/departamentodeletras/images/e/e9/Asturias%2C_Mi-

guel_%C3%81ngel_-_Leyendas_de_Guatemala.pdf/revision/latest?cb=20090722163350&path-prefix=es (přístup 13. 7. 2025).

BORGES, Jorge Luis. 1969. *Artefakty*. Praha: Odeon.

BORTOLUSSI, Marisa. 2003. „Implausible Worlds, Ingenuous Narrators, Ironic Authors: Towards a Revised Theory of Magic Realism.“ *The Canadian Review of Comparative Literature. Magic Realism: New Perspectives and Theoretical Advances* 30(2), s. 349–370.

CAMACHO DELGADO, José Manuel. 2006. *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*. México: Arco Libros.

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

CARPENTIER, Alejo. 1979. *Ztracené kroky*. Praha: Odeon.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. 2006. *Sto roků samoty*. Praha: Odeon.

GILK, Erik. 2016. „Cesty za ztracenou jednotou. Příspěvek k autorské poetice Michala Ajvaze.“ *World Literature Studies* 8(2), s. 76–88.

GRASS, Günter. 1969. *Plechový bubínek*. Praha: Mladá Fronta.

HELLER, Jan M. 2021. „Krajiny a interiéry: čekání na velký román, díl pátý, závěrečný.“ *Právo* 31(226). <https://www.novinky.cz/clanek/kultura-salon-krajiny-a-interiery-zaverecny-dil-serialu-jana-m-hellera-cekani-na-velky-roman-40373615> (přístup 7. 3. 2025).

HODROVÁ, Daniela. 1989. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel.

HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press.

HODROVÁ, Daniela. 1997. *Poetika míst*. Praha: H&H.

HODROVÁ, Daniela. 2001. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst.

HOFFMANNOVÁ, Jana. 1991. „‘Duelý’ časů, subjektů, textů, kódů v Bajajových Duelech.“ *Česká literatura* 39(4), s. 329–345.

HOFFMANNOVÁ, Jana. 1992. „K charakteristice postmoderního textu.“ *Slovo a slovesnost* 53(3), s. 171–184.

- CHARVÁTOVÁ, Anežka. 2023. „V. Nový hispanoamerický román. Zrod boomu: okolnosti, lidé, místa.“ In *Moderní hispanoamerická literatura*. Dora Poláková et al. Praha: Karolinum, s. 195–200.
- KRUPOVÁ, Pavlína. 2008. „Daniela Hodrová: Théta.“ In *V souřadnicích volnosti*. Jiří Zizler et al. Praha: Academia, s. 318–326.
- LUKAVSKÁ, Eva. 2003. „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host.
- MACHALA, Lubomír. 2004. „Bajajovo moravské romaneto.“ *Host* 20(4), s. 36–39.
- PATARROYO RENGIFO, Santiago. 2013. „El Realismo Mágico: una lectura ,otra.“ *Revista Pucara* 1(25), s. 171–182.
- PECHAR, Jiří. 1999. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha: Filosofia.
- RULFO, Juan. 1975. *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER, Jan. 2003. „Bajajův magický realismus má jantarové oči.“ *Mladá fronta dnes* 14(131), s. C12.
- ŠIDÁK, Pavel. 2013. *Úvod do studia genologie*. Praha: Akropolis.
- VOLEK, Emil. 1990. „Realismo mágico entre la modernidad y postmodernidad.“ *Revista de literatura hispánica* 1(31). <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1572&context=inti> (přístup 22. 2. 2025).
- WARNES, Christopher. 2009. *Magical Realism and the Postcolonial Novel*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

