

Od zabijáka k lúzrovi

Literární postava jako vyjádření proměny ve vztahu jedince a bytí

Lada Hazaiová

(Vysoká škola ekonomická v Praze)

NOVÍ PROTAGONISTÉ KOLUMBIJSKÉHO ROMÁNU

Násilí, jemuž v nepředstavitelné míře čelí Kolumbie od padesátých let 20. století a které vedlo k hlubokým proměnám celé společnosti, se jako stěžejní téma kolumbijské literatury začalo profilovat v šedesátých letech, kdy přestalo být jen vnějším faktorem a proniklo do kolektivního povědomí. Jak vysvětluje Óscar Collazos, „tato hutná látka násilí se stává literaturou, když se zabydlí v souboru sdílených představ a obrazů“.¹ Zpočátku se romány soustřeďovaly především na popis různých podob násilí v duchu sociální obžaloby, a proto byly, vzhledem k nízké míře fiktivnosti, čteny spíše jako romány svědectví. Současně s nimi se však objevovala i díla, v nichž se autoři pokoušeli o hlubší zamyšlení nad násilím jako celospolečenským fenoménem i nad jeho příčinami.² Teprve od osmdesátých let je však možné hovořit o nově konstituovaném žánru kolumbijské literatury, „románu násilí“.³

V devadesátých letech 20. století se souběžně s „románem násilí“ objevila — podle Margarity Jácome prakticky nezaznamenaná literární kritikou — nová narativní tendence, tzv. „sikareskní román“ (la novela sicaresca).⁴ Totožné označení jako první použil Héctor Abad Faciolince v souvislosti s prozaickou tvorbou původem z regionu Antioquie, inspirovanou estetikou narkomafie. Jejím hlavním hrdinou je mladý nájemný vrah z Medellínu a okolí, žijící kvůli svému původu i povolání na okraji společnosti, který vypráví v první osobě o svých zabijáckých kouscích a získává si sympatie nebo pochopení čtenáře.⁵ Podle Abada se těmito atributy zabiják podobal hrdinovi španělského pikareskního románu, píkarovi.⁶ Podobnost s píkárem a pikareskním románem pak dala nové literární tendenci i jméno.

Vznik subkultury nájemných vrahů, později hojně ztvárňované v románové a kinematografické tvorbě, se datuje do osmdesátých let minulého století a úzce souvisí s rozvojem narkomafie. První, kdo zviditelnil stále naléhavější a v jádru tragický fe-

1 Collazos 2004, s. 133.

2 Walde 2001, s. 32–33.

3 Giraldo Bermúdez 2000, s. 345; viz také Mejía Rivera 2001 nebo Mackenbach — Ortiz Wallner 2008.

4 Jácome 2009; v českém kontextu viz také Alchazidu 2014.

5 Abad Faciolince 1995 a 2008.

6 Komparace postavy lúzra z románu *35 mrtvých* a španělského píkara viz Hazaiová 2014.



OPEN ACCESS

nomén dospívajících, čtrnácti až sedmnáctiletých mladíků, kteří se houfně nechávají najímat narkobarony a na zakázku (a za tučnou odměnu) likvidují nepohodlné politiky, soudce, policisty, odboráře a jiné možné „nepřátele“ včetně konkurenčních mafiánských bossů, byly sdělovací prostředky, třebaže brzy po nich se ho chopili i sociologové a antropologové.⁷ Výpovědi o zkušenostech některých mladistvých nájemných vrahů z Medellín uveřejnil například Alonso Salazar v knize nazvané *Potomků se nedočkáme* (No nacimos pa' semilla, 1990). V rozhovorech, které vznikaly v letech 1989–1990, zůstal uchován také silně hovorový jazyk, tzv. *parlache*, který později přebírali i literární tvůrci a vložili ho do úst svým postavám.⁸

Z původního Abadova konceptu sikareskního románu vychází i Margarita Jácome, ale ve své studii, věnované soustředěné tematické i formální analýze této literární tendence, ho aplikuje v užším smyslu slova na čtyři romány, které tvoří základní korpus děl: *Madona zabijáků* (La virgen de los sicarios, 1994, česky v tisku) Fernanda Valleja, *Umřít s tátou* (Morir con papá, 1997) Óscara Collazose, *Rosario Tijeras* (1999) Jorge Franca Ramose a *Cizí krev* (Sangre ajena, 2000) Artura Alapeho. Podle Jácome sice sikareskní román převzal některé techniky a prvky dokumentárního a svědeckého žánru, které rovněž tematizovaly nájemné vrahy a obchod s drogami (jako například zmiňovaná Salazarova kniha), ale nadále je rozvíjí, transformuje a uplatňuje zcela novým, subverzivním způsobem, čímž původní, nefiktivní práce významově i formálně převyšuje. Z hlediska tematiky se nesoustředí výhradně na násilí a narkobiznis, ale spíše se zabývá existenciálními tématy, jako jsou láska, rozčarování, osamělost, marginalizace a smrt, přičemž „odhaluje pád tradičních hodnot, náboženství a zákonů, jakožto i kulturní proměnu Kolumbie posledních dekad“.⁹

Protagonistou sikareskního románu je stylizovaná postava mladého nájemného vraha ve službách kolumbijské narkomafie, který je nositelem rysů mladistvých delikventů, ale současně je to mladý kluk, plně integrovaný do městského prostředí a jeho dynamiky, určované tempem rocku, punku i masmédií, i do konzumního života. Ten vypráví, nejčastěji v první osobě a v retrospektivě, svůj životní příběh. Důležitým prvkem je i použití různorodých jazykových a stylových rejstříků včetně *parlache*, které tvoří jakýsi antijazyk. Hovorovost promluvy postav a její variabilita však nejsou prvoplánové, nemají pouze charakterizovat prostředí, v němž se rozvíjí děj, nýbrž dotvářejí dojem proměnlivosti reality a slouží jako nástroj kritiky kultury zevnitř kultury samé.¹⁰

7 Jácome 2009, s. 17–22.

8 Specifický slang zabijáků, *parlache*, vznikl v okrajových čtvrtích Medellín jako idiolekt typický pro místní obyvatele, v jejichž jazyce se zcela jasně profilyovaly společenské i kulturní proměny kolumbijské společnosti i jednotlivých konceptů smrti, násilí, víry a vztahů mezi jednotlivci. Postupem času se *parlache* rozšířilo i do dalších oblastí jako forma promluvy různých marginálních skupin, v tomto případě zabijáků. Jácome 2009, s. 81. Také Vallejovi zabijáci mluví *parlache* a postupně ho přijímá i vypravěč Fernando, který sám sebe označuje za „posledního kolumbijského lingvistu“, čímž zpočátku dává najevo distanc od lidového mas a jistou osobní výlučnost

9 Jácome 2009, s. 15–16.

10 Tamtéž, s. 205.

Vallejevou *Madonu zabijáků* Margarita Jácome označuje za pionýrský román celého žánru.¹¹ Byl také první svého druhu, který vešel do širšího kritického i čtenářského povědomí, nepochybně i díky filmovému zpracování.¹² I z toho důvodu je mnohými kritiky jeho protagonista považován za prototyp románového zabijáka.

Román *35 mrtvých* (35 muertos, česky 2013), jehož autorem je Sergio Álvarez Guarín (nar. 1965) a který vyšel v roce 2011 v Bogotě, zapadá do panoramatu současné kolumbijské prózy a sikaresknímu románu se v mnoha ohledech podobá, a to jak formálně (například nepřítomností vševědouceho vypravěče, experimentální narativní technikou), tak tematicky (objevují se témata nájemných vrahů, násilí, obchodu s drogami, pouličních gangů, války guerill a konzumního stylu života spolu s motivy smrti, bezmoci a osamělosti).¹³ Dalším shodným prvkem je absence tezatvornosti a ideové tendence. Álvarezův text nemá primárně reprezentativní funkci, přestože je příběh zasazen do aktuálního světa, ani není testimonialní, jeho svědeckost je pouze zdánlivá. Propojením osobního příběhu hrdiny s obecnými dějinami Kolumbie posledních třiceti pěti let se čtenáři nabízí pouze jedno možné čtení, třebaže ani tak se nejedná o prvoplánový vývoj postavy na pozadí dějin. Álvarez si totiž záměrně hraje se čtenářem na kulturní schovávanou a ztvárňuje prvky nefikční reality pomocí šifer a skrytých aluzí a spolu s nelineární totalizující narativní strategií vytváří ambivalentní fikční svět.¹⁴

Zásadní odlišnost románu *35 mrtvých* představuje typ hlavního hrdiny — je jím lúzer, věčný smolař, který ve zpětné perspektivě vypráví o svém dosavadním životě, ne nepodobném píkarovu, a který tvoří jakýsi zabijákův protipól.¹⁵ Rozdíl mezi Álvarezovým lúzerem a zabijákem spočívá jak v jejich modu, respektive ve způsobu existence v textu, který implikuje jejich narativní funkci, tak v jejich ontologické podstatě, tedy v založení postavy a jejím vztahu k bytí, k vlastní existenci a k tomu, co ji přesahuje.¹⁶ Odlišnost obou postav dotváří i způsob fokalizace — Vallejevi zabijáci nejsou fokalizátory děje (tím je vypravěč), nenahlízejí svůj život ani nepromlouvají sami za sebe. Naopak hlavní hrdina románu *35 mrtvých* vypráví vlastní životní příběh, předkládá události nazírané svými očima a subjektivně je hodnotí. Subjektivost (a subjektivita) lúzra a objektovost zabijáka z nich činí dva různé, v jistém smyslu mezní typy románového protagonisty současné kolumbijské prózy a jejich komparace je předmětem této studie.

11 Tamtéž, s. 12–17.

12 Režie se ujal francouzský režisér Barbert Schroeder a film vznikl roku 2000.

13 Sergio Álvarez Guarín zatím nepatří ke kanonickým autorům, kteří prošli literárně kritickým „ohněm“, letmo se o něm zmiňuje kritička Juana Suárez, a to v rámci obecného výčtu současných kolumbijských autorů, do rozboru jeho děl se však pouští (Suárez 2010, s. 101).

14 Narativní strukturou románu *35 mrtvých* se v této práci s ohledem na její rozsah záměrně nezabýváme.

15 Slovo lúzer zde slouží jako ekvivalent španělského slova „güevón“, jak sám sebe označuje Álvarezův hrdina, jako obecné označení typu protagonisty s určitým souborem rysů a způsobem jednání (viz dále). Některé dílčí rysy lúzra je v jistém smyslu možné najít jak u hrdinů dalších kolumbijských autorů, např. v románech Laury Restrepo nebo Santiaga Gamboya, v Bolaňových „prohrávácích“ (perdedores), ale také například i v české literatuře, v knihách Petry Soukupové (*Marta v roce vetřelce, Zmizet*), Jaroslava Rudiše (*Konec punku v Helsinkách, Potichu*), Marka Šindelky (*Zůstaňte s námi, Mapa Anny*) nebo Emila Hakla.

16 Hodrová a kol. 2001, s. 664.

JÁ JSEM ZABIJÁK, KOHO MÁM SEJMOUT?

Alexis a Wílmár, mladíci pocházející z chudinských čtvrtí Medellínu, vstupují do příběhu již jako profesionální zabijáci, tedy uprostřed své vražedné kariéry. O jejich motivaci stát se nájemným vrahem ani o iniciaci do zabijáckého řemesla se vypravěč nic konkrétního nedozvídá, ten už jen sleduje zvyšující se skóre obětí. Oba zabijáci se také objevují v a priori dané roli: Alexis jako „dárek“ a „krásná hračka“, kterou vypravěči „dává“ jeho přítel pro radost, a Wílmár jako Alexisův vrah a milostný nástupce. Obě postavy jsou tedy od počátku zcela jasně a konkrétně definovány a určeny, a to jak z hlediska jejich role a způsobu existence v textu, tak z hlediska jejich totožnosti.

Identita obou mladíků souvisí s jejich příslušností k subkulturě nájemných vrahů. Být nájemným vrahem totiž neznamená jen dostávat mzdu za likvidaci nepohodlných osob, být zabijákem představuje životní styl i světónázor. Přijetí identity zabijáka nemá povahu pasivní akceptace, je to volba, chtěná a vědomá, a ovlivňuje hodnotový systém, životní postoje i modely chování mladých vrahů, mezi něž patří vědomí sounáležitosti se skupinou (s gangem), pověřivost a zvláštní religiozita, přetavená v nošení škapulířů a modlitby za úspěšný lov nepřátel, silná tendence ke konzumnímu životu a specifický vztah k matce, oscilující mezi synovskou láskou a partnersky-mužskou ochranou i povinností ekonomicky zajistit zbytek rodiny.¹⁷ Wílmárovi se dokonce synovská láska stává osudnou: když se rozhodne opustit Medellín, trvá na tom, že se musí s matkou rozloučit, cestou domů ho však zabijí. Alexis i Wílmár milují drahé věci, touží po značkovém oblečení, špičkové elektronice, skvělé „bouchačce“, drahých autech a motorkách:

Poprosil jsem ho, aby napsal na papírový ubrousek, co čeká od života. Kostrbatým písmem a mojí propiskou napsal: že chce tenisky značky Reebok a džíny Paco Rabanne. Košile Ocean Pacific a prádlo Kelvin Klein. Motorku Honda, džíp Mazda, laserový přehrávač hudby a ledničku pro mámu.¹⁸

Předměty jsou pro ně symbolem blahobytu a současně důkazem vyššího statusu. Zabiják nemůže změnit svou minulost, ale může ovlivnit budoucnost a změnit svůj život k lepšímu, což v jeho hodnotovém systému znamená mít hmotné i nehmotné výhody. Stát se nájemným vrahem představuje jediný způsob jak nejen přežít, ale jak žít „lépe“. Motivací zabijákových činů je tudíž především hmotný aspekt, třebaže psychologický efekt obávanosti a všemocnosti je rovněž nezanedbatelnou pohnutkou: „dělání křížků“ je pro něj atraktivní i proto, že moc nad životy druhých ho omamuje.

Dalším prvkem, který zabijáky zcela konkrétně identifikuje, jsou jejich jména. Jméno postavy obvykle vypovídá o jejím původu — ozřejmuje ho nebo naopak zatemňuje —, a také jí může dodávat na jedinečnosti. Tak je tomu i v případě Alexise i Wílmara. Jejich jména jsou totiž neobvyklá jak pro kolumbijský kulturní kontext, tak pro

¹⁷ Jácome 2009, s. 34.

¹⁸ Vallejo 1994, s. 103–4. Vzhledem k tomu, že v brzké době vyjde v nakladatelství Fra český překlad románu *La virgen de los sicarios*, jehož autorem je Petr Zavadil, rozhodli jsme se ho již nyní využít k citování jednotlivých pasáží v této studii, a to se souhlasem nakladatelství. Další citace budou z téhož českého překladu.

sociální prostředí, z něhož pocházejí. Právě toto prostředí je však paradoxně příčinou volby — obyvatelé chudinských čtvrtí dávají svým dětem extravagantní jména, která jsou mnohdy zkomolenou či foneticky přeřpanou variantou jména cizího, vycházejícího ze zcela odlišné kulturní tradice, nejčastěji jména angloamerického či německého původu nebo z antiky:

To jediné můžou svým dětem dát do vínku v tomhle bídém životě, domýšlivé, pošetilé cizí nebo vymyšlené jméno, směšné pozlátko. No, aspoň jsem si myslel, že jsou směšná, když jsem je začal slyšet, teď už si to nemyslím. Jsou to jména zabijáků potřísněných krví. Pádňější než výstřel nabitý nenávistí.¹⁹

Pro nájemného vraha má jméno navíc i ryze pragmatickou roli — může být rozhodující podmínkou jeho přežití: „Bez něj by si tě mohli splést s někým jiným a na jeho konto tě zabít.“²⁰

Zcela konkrétně jsou Vallejovi zabijáci identifikováni i fyzicky. Od vypravěče se dozvídáme, že Alexis i Wílmár mají zelené oči, jsou mladí a krásní a svým způsobem připomínají anděly nebo antické bohy. Ostatně právě slovem „anděl“ vypravěč Alexisovi láskyplně přezdívá, nicméně ve spojení s jeho povoláním nabývá tento přídomek — zcela ve vallejevském stylu — krutě ironického až sarkastického významu.

Novátorským rysem Vallejových zabijáků je jejich homosexuální orientace, která je odlišuje od tradičního ztvárnění postavy nájemného vraha a dodává jim nečekané odstíny a charakteristiky. Homosexualita totiž není příčinou marginalizace, nevyděljuje zabijáky ze společnosti ani nesnižuje jejich kredit v očích ostatních, Alexis a Wílmár jsou dokonce na svou homosexualitu pyšní: „zeptal (jsem) se ho, jestli jemu se ženy líbí. ‚Ne,‘ odpověděl a jeho ‚ne‘ bylo tak rozhodné, tak nečekané, že mě úplně zarazilo.“²¹ Přirčením homosexuality Vallejo vyvrací zdánlivě logickou implikaci zabiják-macho i subverzivně přetváří koncept chlapáctví heterosexuálního samce, odrážející proměnu tradiční mužské a ženské role v kolumbijské společnosti.

Plná identifikace s vlastní totožností včetně sexuální orientace souvisí i se zabičkovým vztahem ke smrti. Vraždy na objednávku jsou byznys, zabíjet za peníze je práce jako každá jiná a smrt je přijatelnou a přijímanou premisou, je chlebem, kterým krmí jiné a jímž někdo jednou nakrmí i jeho, protože smrt je nevyhnutelná a samozřejmá: „jediná jistá věc je tady smrt.“²² Zabijáci jsou pány osudu druhých, protože rozhodují o jejich smrti, ale svým postojem ke smrti i rozhodnutím stát se „andělem zhoubcem“ zůstávají i pány svého osudu a vlastní smrti.

V identitě zabijáka je zakódována také jeho role. Zabiják slouží druhým, je pouhým nástrojem, vykonavatelem smrti za mzdu, jinými slovy i on je spotřebním statkem na trhu násilí: „Od toho jsou tady nájemní vrazi, aby sloužili jako děvky, ať si je najmou ti, kdo jim můžou zaplatit. Oni jsou výběřčí nevymahatelných dluhů, ať je to dluh krve nebo ne. A stojí míň než instalatér.“²³ Vedle ryzí účelovosti jejich života

19 Vallejo (v tisku), s. 9.

20 Vallejo, s. 11.

21 Vallejo, s. 20.

22 Vallejo, s. 24.

23 Vallejo, s. 100.

a způsobu vstupu do příběhu (Alexis je „darován“ a Wílmар plní úkol zabít) zesiluje ideu strojovosti obou zabijáků také fakt, že ani Alexis, ani Wílmар nemají — na rozdíl od lúzra — hlas, nemluví o sobě a za sebe a jejich promluvy jsou zprostředkovávány vypravěčem Fernandem, který je jakési alter ego samotného Valleja. Neznalost důvodů, které oba vedly k přijetí role „anděla zhoubcé“, a absence psychologického vývoje jsou pak dalšími prostředky jejich reifikace.²⁴

Konkrétní a apriorní danost se projevuje i ve způsobu existence postavy zabijáka v textu. Alexis ani Wílmар se nevyvíjejí, neprocházejí přerodem, v tomto ohledu jsou to postavy statické²⁵ — objeví se, odehrají svou část příběhu a následně ze scény zmizí (umírají). Časový záběr příběhu obou chlapců je navíc velice krátký. Účelovost odráží i zvolená lineární kompozice: příběh začíná seznámením vypravěče s Alexisem a končí Wílmарovou smrtí a v podstatě sestává z opakujících se sekvencí jednotlivých vražedných epizod, které stojí v přímé opozici k bloudivé kontemplaci a filosofování vypravěče Fernanda.

JÁ JSEM LÚZR, JAK (TO) MÁM PŘEŽÍT?

Álvarezův lúzr se rodí z masakru, neboť je počat krátce poté, co snoubenec jeho matky umírá při vojenském zátahu na banditu Botonese a ona skončí v útěšné náruči svého šéfa, který ji už dlouho miluje. Na rozdíl od zabijáka si lúzr svůj životní úděl nevybírání, do života, s nímž se nedokáže ztotožnit a zabydlet se v něm, je osudově vržen. A rodí se v kaluži krve, vycházející z útrob jeho matky, která při porodu umírá.²⁶ Na počátku lúzrova života tak stojí i smrt nejbližšího člověka, který vyměňuje svůj život za jeho, a ta spolu s náhodností poznamenává celou lúzrovu existenci i identitu.

Na rozdíl od zabijáka lúzr nepatří nikam — nemá rodinu, neboť pár let po smrti matky spáchá jeho otec sebevraždu, a každý další pokus o integraci do nějaké skupiny, jež by nahradila rodinu a vtiskla mu konkrétní totožnost, končí nezdarem. Do křehkého procesu zakořeňování vždy zasáhnou vnější okolnosti, smůla nebo lúzrova nerozhodnost a lúzr opět zůstává sám a nezařazen. Při každém pokusu o identifikaci však přijímá pravidla a ideje nového prostředí, a tak za svůj krátký život nabývá překvapujícího množství osobností nebo identit — z nevinného a bezbranného dítěte se mění na mladého komunistu, člena pouličního gangu, vysokoškolského studenta, jogína v ášramu, loutkáře, manžela žijícího podle božích příkázání, asistenta šéfa drogového kartelu v Calí, člena guerillových jednotek, pronásledovaného uprchlíka nebo překupníka drog. Lehkost, s níž se všech rolí či identit zhošťuje, je inherentním rysem této postavy. Lúzr může být kýmkoli: „...já vzpomínal na život v komuně, v gangu, v ášramu a u loutkového divadla, a říkal si, že není důvod, proč bych po tom všem nemohl začít věřit v Ježíše Krista a Pannu Marii, v rodinu a děti, a především ve věrnost manželce ve zdraví i v nemoci.“²⁷ Álvarezův hrdina se nesnaží najít sebe sama, žije podle hesla „můžu se stát kýmkoli, hlavně když to přežiju“. Proměnlivost lúzrova „já“ navozuje

²⁴ Jácome 2009, s. 79.

²⁵ Hodrová a kol. 2001.

²⁶ Vydrová 2014, s. 23.

²⁷ Álvarez 2013, s.350.

přesvědčení, že hledání identity — ať už národní, nebo osobní — ztratilo smysl. Bytí jedince je redukováno na pouhý akt přežití z jednoho dne na druhý. Lúzrovo úsilí přežít za každou cenu však paradoxně nespočívá v boji. Na rozdíl od zabijáka nedokáže rozhodně přijmout, nebo odmítnout role, které mu život vnucuje či nabízí. Nikdy nebojuje ani se nebrání, jen se zpětně zmůže na pláč, při kterém poslouchá zamilovaná bolera a *vallenata* plná velkých citů a dál se nechává smýkat osudem a druhými.

Lúzrova identita je nekonkrétní a proměnlivá i díky dalším atributům. Na rozdíl od zabijáka a také od většiny ostatních postav románu *35 mrtvých* je anonymním protagonistou, nemá jméno ani přezdívkou. Je-li v textu někým osloven, obvykle se tak děje pomocí obecných podstatných jmen jako „kluk“, „zelenáč“, „sráč“ nebo „vůl“. Také se nevyznačuje žádným neobvyklým či abnormálním rysem, počínaje fyzickým vzhledem, o němž se toho čtenář mnoho nedozví, přes charakterové vlastnosti až po jeho mluvu: třebaže se pohybuje v různých společenských vrstvách včetně těch nejnižších, mluví relativně spisovně a jen občas použije hovorový výraz, nikdy nepoužívá *parlache*, jímž mluví mnohé vedlejší postavy. Nevybočuje ani svou sexuální orientací, není homosexuál jako Vallejovi zabijáci, ale na druhou stranu se nechová ani jako typický macho. Pasivita je pro něj příznačná nejen v přístupu k životním zlomům a křížovatkám, ale i ve vztahu k ženám, a kontrastuje s rozhodným postojem ženských postav, které tvoří zajímavý kontrast a převrací muže-macha, jenž bojuje, zabíjí, vydělává si na živobytí, v bytost bez tváře a pohlaví.

Na rozdíl od zabijáka lúzr netouží po majetku, po vlastnění předmětů ani po společenském postavení, moci nebo obávanosti své osoby. Jediné, po čem vedle přežití touží, je láska a blízkost. Jeho zájmy — má-li nějaké — se soustředí spíše na emocionální sféru než na hmotný prospěch: lúzr trpí svou opuštěností, která ho provází od narození, a snaží se navázat s lidmi ve svém okolí blízký vztah, ale když se mu to podaří, není schopen ho udržet. Opakující se ztráty a frustrace ústí v beznaděj, která v průběhu jeho života nabírá na síle, a počáteční emocionální ztroskotání se mění v naprostý existenciální krach.

Dojem proměnlivosti lúzrovy identity doplňuje i způsob existence ostatních postav a využití specifického kompozičního principu koláže.²⁸ Jakkoli většina postav jméno má, do diskurzu hlavního hrdiny vpadají jako anonymní mluvčí, a to bez chronologické a kauzální spojitosti s příběhem protagonisty, a jejich identita je ve chvíli promluvy nejasná. Někteří jsou sice alespoň částečně identifikovatelní na základě událostí z lúzrova životního příběhu, ale jiní zůstávají neurčití a neurčení, třebaže je zřejmé — i když, je vlastně? —, že mají nějakou spojitost se životem hlavního hrdiny. Tímto způsobem jsou narušeny logické narativní souvislosti, stírají se hranice mezi jednotlivci, mezi současností a minulostí, mezi životem a smrtí a vzniká polyfonní kolážovitý prostor plný alternativních hlasů, stejně bezejmenných a prostých identity. Nedostatek individualizujících znaků postav a „nezavršenost“ jejich života je odsuzuje k neurčitě či přízračné identitě a posiluje myšlenku rozměňování identity a ztráty individuality lidské bytosti. Stejně jako protagonista i oni náležejí do kategorie lúzra, protože jsou vrženi do bezvýhodných okolností, snaží se na vše zapomenout a jen žít, respektive přežít. Ztratili svou minulost, která byla nesnesitelná, ale nemají ani přítomnost a budoucnost, které se zdají ještě méně snesitelné.

28 Hodrová a kol. 2001.

Slovo „mrtvý“, které se objevuje i v titulu knihy a jež odkazuje k mnoha skutečnostem uvnitř narativu i mimo něj, má mnoho významů. Přeneseně může znamenat i „ztracený“. Mrtvých ve smyslu ztracených je oněch pětatřicet let života hlavního hrdiny — jeho minulost nemá smysl, přítomnost je nejistá a budoucnost neexistuje. Lúzr přežívá ze dne na den, bez cílů, beze snů, ve světě vykloubeném z pantů smysluplnosti. Stejně mrtvých alias ztracených je však i oněch třicet pět promlouvajících postav, které žijí v Kolumbii i mimo ni, vykořeněné z vlasti nebo ze života: „Celý můj život mi běžel před očima a já myslel na všechny, kteří jím prošli, a uvědomil si, že jsou buď mrtví, zmizeli anebo se prostě snaží zapomenout, že se narodili v zemi, kde smrt a chaos hrají ruskou ruletu.“²⁹ S identitou, či spíš ne-identitou lúzra a ostatních postav souvisí také morální aspekt. Lúzr, na rozdíl od zabijáka, není schopen zabít, přesto balancuje na hranici mezi morálním a amorálním, jakoby žil ve skleněné kouli a jeho svědomí bylo slepé. Plochosť a jistá schematičnost lúzrova charakteru z něho zdánlivě činí nedůvěryhodnou postavu, která by se mohla jevit jako slabina tohoto románu. Ve skutečnosti je však prostředkem evokujícím hybridnost morálky současného člověka, nuceného žít v realitě, jež ho obklopuje. Celkový obraz absolutního rozpadu doplňuje i šokující ztvárnění smrti: hodnota lidského života je zcela devalvována a nekonečný, obludný proud anonymních obětí, o nichž zprávy a tisk referují každý den a každou hodinu, působí jako citová impregnace. Paměť už nemůže absorbovat víc smrtí, přitom jejich defilé neustává, a tak zlhostejní.

ZABIJÁK JE MRTEV, AŽ (PŘE)ŽIJE LÚZR

Fernando Vallejo i Sergio Álvarez předkládají čtenáři prakticky totožnou anamnézu Kolumbie stíženou zkázou, smrtí, nespravedlností a bolestí, kde se i život stává špatným statkem a nikdo už není nevinný. Je to Kolumbie, „kde život náš vezdejší pořád stojí za hovno“³⁰ a „lidský život stojí za starou belu“³¹ a kterou oba — Vallejo explicitně a Álvarez implicitně — podrobují kritice. Oba autoři také sugestivně postihují posun v paradigmatu ztvárnění násilí v kolumbijské literatuře i společnosti na přelomu 20. a 21. století — násilí je nyní páčáno nejen na nepohodlných členech bezpečnostního a správního aparátu, tedy veřejných osobnostech, nebo na mafiánech, kteří jsou terčem z podstaty věci, ale na obyčejných, neznámých a nevinných občanech, kteří nemají se systémem nic společného.

Do této Kolumbie však každý z nich zasazuje jiného hrdinu — Vallejo svého zabijáka a Álvarez lúzra, což je nepochybně dáno rozdílem téměř dvou desítek let, které vydání románů dělí. Vztah těchto protagonistů k realitě, v níž jsou nuceni žít, je proto zcela rozdílný a úzce souvisí s jejich odlišnou ontologickou podstatou.

Základním konstitutivním prvkem identity nájemného vraha je účelovost, respektive funkčnost, a hlavními principy jeho modu volba a akce. Zabiják je ve svém životě i světě pevně zakotven a umí v něm existovat: ví, kdo je, odkud pochází a kam patří, neboť jeho „domácí“ prostředí (míněno v širším smyslu čtvrt, „rajón“) je zdro-

²⁹ Álvarez 2013, s. 449.

³⁰ Álvarez 2013, s. 454.

³¹ Vallejo, s. 43

jem jeho společenské i lidské DNA; ví, co chce i co pro to má udělat, jak získat, jak se bránit, jak jednat. A jedná podle vlastních pravidel a zákonů, neohlíží se na nic a na nikoho. Pojetím postavy nájemného vraha jako by se Vallejo vracel k původnímu aristotelskému modelu postavy jako funkce.³² Zabiják je „činící člověk“ a svůj vztah k bytí dává najevo především svým činem, a to výhradně zabíjením. Nezdržuje se reflexí ani sebereflexí, nepřemýšlí nad smyslem života, smrti ani světa, nezabývá se otázkou dobra a zla, nepřipouští si pochybnosti ani se nepropadá do existenciální nejistoty: „Můj chlapec byl Satanášův vyslanec, přišel zjednat pořádek na tento svět, s kterým Bůh nic nesvede.“³³ Ne náhodou však Vallejo dovádí volní charakter jednání, a tudíž i funkčnost zabijáka, až k jisté samoučelnosti a zacyklenosti: ani Alexis, ani Wílmár totiž nepatří primárně do nějakého gangu, ani jeden nezabíjí výhradně na zakázku a pro společný zájem, oba mnohdy zabíjejí jen tak, likvidují každého, kdo se jim postaví do cesty, překáží, obtěžuje: „A zabiják, který pracuje na své vlastní triko, už není žádný zabiják: je to volné podnikání, soukromá iniciativa. Takže další naše instituce, s níž to jde s kopce. V tom ztroskotání Kolumbie v téhle ztrátě identity už nám pomalu nezbývá nic.“³⁴ Touto modifikací inherentního rysu zabijáka jako by autor už nenápadně naznačoval, že nastává nejen soumrak éry zabijáků, ale že naplňování jakékoli role, dokonce i věčné a ryze účelové, už v tomto světě ztratilo smysl, že neexistují žádné cíle, lidské ani ideové.

Účelovost role zabijáka a jeho konkrétní identita vytvářejí protipól lúzra, jehož podstatou jsou náhodnost a nomádská proměnlivost. Lúzr je protagonista trpný a nerozhodný, neumí se postavit životu ani smrti, nedokáže najít své místo ve světě ani pochopit, jak tento svět vlastně funguje. Už jeho početí se uskuteční náhodou a tato prvotní náhodnost se motivicky i kompozičně opakuje v celém dalším příběhu: v náhodnosti všech jeho životních peripetií i v proměnlivosti jeho osobnosti. Lúzr nejedná, nechává se smýkat osudem nebo vůlí ostatních a jen se přizpůsobuje okolnostem, navléká jakýkoli kabát, jen aby přežil. Není však obětí, není Kristem na kříži, je ekvilibrista, který klouže na hranici mezi dobrem a zlem, morálkou a amorálností, a stále se utápí v lítostivých a sebelítostivých úvahách.

Oba hrdinové jsou zakleti do jisté danosti — zabiják do jepičí existence a nástrojovitosti a lúzr do náhodnosti a nevyhraněnosti, přesto je zabiják stále ještě pánem svého osudu. Vědomí ceny, již musí zaplatit, i zisku, kterého může svými činy dosáhnout, ho staví na roveň rekovi. Naproti tomu lúzr se pohybuje zcela mimo kategorie úspěchu, činů a volních rozhodnutí a ve vztahu k zabijákovi představuje jakousi jeho další, pomyslnou „vývojovou fázi“, vyhovující daleko lépe parametrům bytí na počátku 21. století. Je to hrdina, který není hloupý ani nevědomý, ale není ani mazaný, spíš neumí a vlastně ani nechce jasně rozlišit a rozhodnout, co je dobré, co špatné, neboť pak by musel přijmout důsledky svého jednání. A svět je příliš složitý, realita příliš spleťtá, paradigma příliš vyprázdňená nebo posunutá z původní jednoznačnosti a uchopitelnosti. Tak proč něco řešit? Kódem reality, v níž se protagonisté pohybují, je totiž naprostá dezintegrace — postmoderního světa, společnosti, lidského jedinca. Relativita všech aspektů života, všech pravd, norem, zákonů, standardů, náboženství

32 Aristotelés 1996, kap. 3 a 6.

33 Vallejo, s. 113.

34 Vallejo, s. 38.

i lidství jako takového dosahuje svého vrcholu, vše konkrétní se mlží, celek rozpadá, kontury rozmývají. Nahlížen z této perspektivy dostává motiv lúzrový siroby zobecnující — a záměrně alarmující — význam.

Účelová a nanejvýš konkrétní existence už v tomto světě nenachází uplatnění, neboť jednoznačným činům zazvonila hrana. A tak zabijáci umírají. Naopak Álvarezův proměnlivý a v podstatě nijaký lúzer se po osudové rvačce, v níž se potkává se synem bandity Botonese, tedy s potomkem muže, který na počátku příběhu nepřímou stál u lúzrova početí, znovu rodí v kaluži krve, tentokrát své vlastní, a ve třiceti pěti letech, čímž transformuje původní třiatřicetku Kristových let, vstupuje do nového tisíciletí a do nové existence. Ani neohroženě, ani s chutí, spíš neochotně a nevyhnutelně, neboť ani umřít se mu nepodařilo, i když si to přál, vlečen zrychlujícím se tempem města a nanejvýš složitou a matoucí realitou. Zabiják je mrtev, ať tedy (pře) žije lúzer!

Tento příspěvek vznikl v rámci interního grantu VŠE IGS F2/16/2013 (IG 208013) *La dimensión intercultural en la cultura empresarial de las multinacionales — estudio comparativo de las culturas románicas en el ambiente nacional y checo*, jehož je autorka příspěvku spoluřešitelkou

LITERATURA

- Abad Faciolince, Héctor. „Estética y narcotráfico“. *Revista Número*, 1995, č. 7, Separata II–III, s. 6–7.
- Abad Faciolince, Héctor. „Estética y narcotráfico“. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2008, roč. 42, č. 3, s. 513–518.
- Alchazidu, Athena. „Peklo v ráji. Svět zločinu v hispanoamerické literatuře“. *Host*, 2014, ročník XXX, č. 8, s. 32–36.
- Aristotelés. *Poetika*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996.
- Collazos, Óscar. „Violencia y literatura en la sociedad colombiana.“ *Cuadernos de la Cátedra de las Américas*, 2004, č. 1, s. 121–134.
- Giraldo Bermúdez, Luz Mary. *Narrativa colombiana: Búsqueda de un nuevo cánón 1975–1999*. Bogotá : Centro Editorial Javeriano, 2000.
- Hazaiová, Lada. „El güevón — esbozo de un protagonista de la novela colombiana contemporánea.“ In: Aurová, Miroslava, Pešková, Jana, Santiago Gutiérrez, María José, Prokop, Josef (ed.). *Al pie de la(s) letra(s) Sborník příspěvků ze Setkání hispanistů na JU v Českých Budějovicích 2014*. [online] České Budějovice, 17. 10. 2014 — 18. 10. 2014. České Budějovice : Filozofická fakulta Jihočeské univerzity, 2014, s. 1–7.
- Hodrová, Daniela a kol. *...na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001.
- Jácome, Margarita. *La novela sicarésca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín : Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2009.
- Mackenbach, Werner — Ortiz Wallner, Alexandra. „(De)formaciones: violencia y narrativa en Centroamérica.“ *Iberoamericana*. 2008, ročník VIII, č. 32, s. 81–97.
- Mejía Rivera, Orlando. *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Colombia : Editorial Universidad de Caldes, 2001.
- Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá : Editorial CINEP, 1990.
- Suárez, Juana. *Sitios de contienda: producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*, Madrid : Iberoamericana/Vervuert, 2010.
- Vydrová, Hedvika. „Život jako černý román?“ *Tvar*, 2014, č. 7, s. 23.
- Walde, Erna von der. „La novela de sicarios y la violencia en Colombia.“ *Iberoamericana*, 2001, roč. I, č. 3, s. 27–40.

PRAMENY

Álvarez Guarín, Sergio. *35 muertos*. Bogotá : Alfaguara, 2011.

Álvarez Guarín Sergio. *35 mrtvých*. Přel. Lada Hazaiová. Brno : Host, 2013.

Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá : Alfaguara, 1994.

Vallejo, Fernando. *Madona zabijáků*. Přel. Petr Zavadil. Praha : Fra (v tisku).

FROM HIRED KILLER TO LOSER

The face of the Colombian literature in the last twenty years has changed and next to the poetics of magical realism new discourses emerged expressing the changing social, cultural and ideological values. One of them represents Fernando Vallejo's novel *Our Lady of Assassins*. Another contemporary discourse represents other Colombian writer Sergio Álvarez whose novel *35 dead* was published in 2011 in Bogotá, respectively almost 20 years later. He works very similar issues as Vallejo, like urban violence, drug cartels and hired killers, but he also has given life to a special protagonist, called "loser". The aim of this paper is to compare general features of both protagonists and to suggest that in loser a new type of protagonist has appeared, and not only in the Colombian literature.

KLÍČOVÁ SLOVA:

román násilí, sikařeský román, Fernando Vallejo, Sergio Álvarez, zabiják, lúžr
novel of violence, contract killing novel, Fernando Vallejo, Sergio Álvarez, hired killer, loser

Lada Hazaiová (* 1978) absolvovala hispanistiku na FF UK, kde poté pokračovala v doktorandském studiu zaměřeném na hispanoamerickou literaturu. V roce 2006 obhájila disertační práci věnovanou laplatské fantastické literatuře 19. a 20. století, která pod názvem *Skryté tváře fantastična* (2007) vyšla v knižní podobě. Doma i v zahraničí publikovala kritické studie o problematice modernistické a současné fantastické literatury a hispanoamerického románu 20. století. Věnuje se také překladu španělských (Vila Matas, Falcones) a hispanoamerických (De Santis, Cortázar, Álvarez) autorů.