

Rozpadající se dvoukolka na blátivé cestě

Prostor domu v románu Carlose de Oliveiry

Včela v dešti

Karolina Válová

Univerzita Karlova

Včela v dešti (Uma Abelha na Chuva, 1953) je posledním románem tzv. gândarské tetralogie,¹ souboru próz, které Carlos de Oliveira (1921–1981) situoval do Gândary, kraje svého dětství, chudé a neúrodné oblasti písčinych dun ve středním Portugalsku. Zatímco v autorově počáteční tvorbě je patrné silné regionální zakotvení a přitakání neorealismu, v tvorbě pozdější, mnohokrát přepracovávané, dominuje hra se symboly, univerzální témata a psychologické prokreslení hlavních postav.

Prozaická, stejně jako výraznější básnická tvorba Carlose de Oliveiry, je propojená opakujícími se tématy ohně a vody, rozpadu-tlení a následného znovuzrození nebo zločinu a svědomí. Výrazné místo v románech je věnováno domům, konkrétně rodovým sídlům, jejichž úpadek a zkáza tvoří paralely s rozkladem osobnosti, rodu i celé společenské třídy.

Dům v románu *Včela v dešti* funguje jako bitevní pole mezi nesourodou manželskou dvojicí, zchudlou šlechtičnou Mariou dos Prazeres a bohatým sedlákem Álvaro Silvestrem, stejně jako bitevní pole mezi třídami, respektive mezi mužem a ženou. Prostor domu Silvestrových je konfrontován s několika dalšími prostory, například s těsnou dvoukolkou.

KULHAVÁ KLISNA

Dvoukolka drkotala přes výmoly, kola zapadala do děr a rozstříkovala gejzíry blátivé vody. Zdálo se, že se rozpadne. Při každém otřesu se Álvaro Silvestre sesunul na ženu. Když ucítila na boku nepříjemný tlak jeho těla, uhýbala, krčila se do kouta lavice. A dívala se na toho zlatého muže na kozlíku vystaveného dešti.²

1 Oliveirova tetralogie zahrnuje prózy *Dům na duně* (Casa na duna, 1943), *Smečka* (Alcateia, 1944), *Maloměšťáci* (Pequenos burgueses, 1948) a *Včela v dešti* (Uma abelha na chuva, 1953). Samostatně stojí román *Finisterra* (Finisterra, 1978).

2 Oliveira 1987, s. 137 (dále jen *Včela*). “A charrete rompia o barrocal, embatia no talhe das covas levantando chapadas de água enlameada. Parecia desmantelar-se. A cada solavanco, Álvaro Silvestre escorregava sobre a mulher que sentia no flanco o peso desagradável; esquivava-se à pressão, encolhida ao canto da bancada; e olhava para o homem de oiro, na boleia, sob a morrinha.” Oliveira 1986, s. 29–30 (dále jen *Abelha*).

Během cesty dvoukolkou jsou manželé Álvaro Silvestre a Maria dos Prazeres nuceni sedět vedle sebe. Kvůli vzájemné nesnášenlivosti nejsou zvyklí trávit čas bok po boku a i na cestovní lavici si navzájem znepríjemňují společný čas a přetlačují se o prostor.

Álvaro se bez předchozího vysvětlení vydal pěšky do nedalekého městečka Cor-gosu, kde chtěl v místním časopise otisknout doznání k vlastním hříchům, především k tomu, že „okrádal lidi na zemi a Boha na nebi [...], okrádal za pultem, na trzích, své dělníky na mzdách a svého bratra Leopoldina na povinném dědickém podílu“.³ Když Maria zjistila, že manžel není doma, nechala si z obavy před nějakým jeho nepředlo-ženým činem zavolat kočího Jacinta a na dvoukolce se ho vydali hledat.

Během krátké cesty zpět domů Álvaro za zvuků vydatného monotónního deště podřimuje. Je natolik zmoučen nervovým vypětím z předchozí manželské hádky v re-dakci a několika skleničkami brandy, že usíná a jeho chvílemi bezvládné tělo padá na Marii. Nejde však jen o nepohodlí v kočáře, Marii je nepříjemný jakýkoliv tělesný kontakt s manželem, který ji odpuzuje⁴ fyzickým vzhledem, a také slabošskou po-vahou. Žena uhýbá před „nepříjemným tlakem“ mužova těla, zároveň odvrací hlavu a dívá se tak na kočího. „Pozorovala ho a neubránila se pokušení srovnávat ho s tím měkkým a zamlklým člověkem, kterého měla vedle sebe.“⁵

Kočí Jacinto má výrazné zrzavé vlasy,⁶ jejichž záři ještě umocňuje svit petrolejky zavěšené na voze. Maria k Jacintovi cítí erotickou přitažlivost, která se v této scéně stupňuje a je vyjádřena sílícím zlatým jasmem. Mladík se ze „zlaté mince“ během cesty stává „zlatým mužem na kozlíku“. Kočí v Mariiných představách vystupuje jako sym-bol mužnosti, je charakterizován jako „energický“, „pevný“ a „drsný“. Během cesty dvoukolkou navíc sedí na vyvýšené pozici na kozlíku, odkud v tu chvíli vše řídí, nejen vůz s oběma Silvestrovými, ale především koně — hnědou klisnu. Má v rukou oštěž a bič. Bič, obecně považovaný za nástroj moci a zároveň utrpení, zde navíc získává falický význam.

Ve stejném protikladu k Álvarovi je poté líčen i jeho bratr Leopoldino jako „vy-soký“, „hubený“ muž „s osmahlou pleť“, který je druhým objektem ženina zájmu. Maria na Leopoldina myslí během oné cesty kočárem a často pak před usnutím, kdy erotický polosen opět přivolává plamen petrolejky na nočním stolku. Leopoldina v duchu vidí ve stejném zlatistém světle jako předtím Jacinta, švagr září ve „skomíra-jícím slunci, podobajícím se měděnému disku“.⁷

3 Včela, s. 132–133.

4 „Jsi mi odporný, rozumíš, odporný“ (tamtéž, s. 189).

5 Tamtéž, 137.

6 Jsou to „ohnivé“ vlasy (portugalsky „cor de fogo“). Portugalské přísloví „červeň na hlavě, oheň v posteli“ („vermelho na cabeça, fogo na cama“) zdůrazňuje údajné zvýšené libido rusovlasých lidí. Lidová moudrost rovněž praví, že „včely bodají častěji zrzavé lidi“ („abelhas tendem a picar mais os ruivos que outras pessoas“; zdroj: <http://oglobo.globo.com/sociedade/saude/mitos-lendas-sobre-os-ruivos>).

Křesťané dlouho považovali zrzavé vlasy za symbol ďábla. Vlasy barvy ohně měl údajně Lucifer, ve významu „světloňoš“. Spekuluje se také, že právě Jidáš, biblický zrádce, byl zrzavý — s takovou barvou vlasů je totiž vyobrazen na některých dílech z 16. století. Vlasy bývají rovněž chápány jako znak mužné síly. Srov. heslo „vlasy“ in Lurker 2005, s. 563.

7 Včela, s. 162.

Během pravidelné návštěvy přátel sedává Álvaro v přijímacím salonu domu Silvestrových u oblíbeného holandského stolečku. Uprostřed stolku má stálé místo petrolejka, která mu osvětluje obličej. Maria se na manžela dívá chladnými očima a žádnou smyslnou aureolu nevnímá. Cítí soucit, posléze vztek. Lampa naopak „osvětluje“, upozorňuje na Álvaroův nešvar, nadměrné pití brandy.

V Mariině okouzlení Jacintem nebo Leopoldinem nenacházíme cit v pravém slova smyslu, ale fascinaci jejich mužností a živočišností, téměř pudovou náklonnost samice k samcům. Nevyřčenou otázkou příběhu Silvestrových je Mariina touha po potomkovi, kterého jí Álvaro kvůli své neochotě k tělesnému kontaktu a pravděpodobně i neplodností není schopen zajistit.

Neplodný pár je v jistém smyslu popřením přírodního koloběhu, zastavením života. Carlos de Oliveira ve *Včele v dešti* dává Silvestrovy několikrát záměrně do kontrastu s obyčejnými vesničany, obyvateli nezkaženého prostředí s přirozeným řádem věcí. Téma nastínil již v románu *Dům na duně*, kde ovdovělý statkář zvažuje, zda pojmut za manželku služebnou jen proto, že má zdravou vesnickou krev, a je tudíž pravděpodobné, že mu dá zdravé potomstvo.

Třetí žena rolníka Gonçalvese opět rodila. Starému táhlo na osmdesátku, neochvějně však dál plnil svůj úkol rozsévače (patnáct žijících dětí a pětaticet vnuků a pravnuků) a stále chtěl další, maje na paměti patriarchální přísloví: teprve když jsou vymyty koše, je konec vinobraní.⁸

Rovněž zde můžeme hledat portugalskou variantu vztahu ženy z nefunkčního manželství, která se cítí být přitahována nekultivovaným chudákem, ale se zdravými instinkty z románu *Milenec Lady Chatterleyové* (*Lady Chatterley's Lover*, 1928) od Davida Herberta Lawrence. Přestože je Maria silně ovlivněna aristokratickým původem a umělým, „civilizovaným“ světem, v němž se před sňatkem pohybovala, podvědomě cítí pokoru k řádu přírody, v němž tvorové žijí ve vzájemné symbióze. Obrazem tohoto vztahu je pro Marii vztah kočího a zapřažené klisny. Álvaro navzdory tomu, že je sedlák, který ve venkovském prostředí vyrůstal, již tento vztah není schopen vnímat, příliš se mu svou netečností vzdálil.

Dvoukolku Silvestrových táhne hnědá klisna, zvíře po bahnitě cestě postupuje pomalu, dokonce několikrát klopýtne. Kočí sice má bič, ale nepoužívá ho, naopak klisnu jemně pobízí a oslovuje ji „Hnědko“ a „krásko moje“⁹ což může evokovat něžnou mluvu zamilovaných.

V portugalském originále nacházíme slovo „égua“, které lze přeložit jako klisna nebo kobyla. Překladatelka zvolila termín „kobyla“. Vhodnější by ovšem bylo použití slova „klisna“, protože je v textu charakterizovaná jako mladá a svěží. Záměnou slov se nám navíc rozkrývá paralela mezi samcem a samicí, hřebcem a klisnou, tedy kočím a klisnou, respektive kočím a Marií. Maria však není mladá a svěží, před vstupem do redakce je charakterizovaná jako „bledá paní středního věku“.¹⁰ Novinář ji poté

⁸ *Včela*, s. 193.

⁹ Srov.: „Chó, Moira, chó, linda! gritava o ruivo a encurtar as rédeas, a estimular o animal“ (*Abelha*, s. 30).

¹⁰ *Včela*, s. 135.

popisuje, jako stále atraktivní a výjimečnou ženu, ale rozhodně není dívkou, která by byla vhodná pro Jacinta. Proto snad Maria, která sedí ve voze a pozoruje kočího i klisnu, ve vnitřním monologu ironicky poznamená: „...[milostpán] Silvestre kupuje klisny, které jsou úplně nanicovaté, shání si takové kočí zrovna tak svěží jako ty klisny, a pak si spokojeně chrní.“¹¹

Navzdory špatné cestě, nepříznivému počasí a poraněné koňské noze společná cesta ubíhá stále kupředu. Sice pozvolna, ale bez přerušení. Álvaro je nerudný, že ho klopýtání klisny probudilo z dřímoty a doporučuje kočímu zvíře neprohližet a neošetřovat, pouze zamumlá: „Jen ji nech jít.“¹² Osud zvířete je mu lhostejný, jde mu především o vlastní pohodlí. Vzápětí se však vůz na Mariin příkaz zastaví. Je to poprvé za celou cestu. Maria vysloveně zakáže kočímu klisnu „týrat“. V tu chvíli nejde o zvíře, ale o ponížení manžela před sluhou, o prosazení vlastní vůle. Jacinto to také tak chápe a v duchu se Álvarově potupě směje.

Ryšavec seskočil šťastný, že se o muže o zvíře postarat. Prohlédl mu kulhavou nohu a křikl: „Má koleno samou krev. Nejspíš narazila v úvoze na kámen a odřela se.“ Hbitě svlékl halenu, vytáhl z kalhot podolek košile, přidržel si ho zuby a utrl široký pruh látky. Ovázal kobyle nohu a obvaz utáhl kousek nad kolenem, aby zastavil krev a přitom nebránil zvířeti v pohybu, povzbudivě plácl kobylu do boku a znovu se vydali na cestu.¹³

Álvarova typická pasivita a zejména ospalá věta, aby kočí nechal zvíře svému osudu, však zažehne v Marii doslova požár. Přisedne si ke kočímu na kozlík, přebere otěže dvoukolky a do krve bičem sešvihá klisnu, kterou předtím bránila a nechtěla nechat trpět s poraněnou nohou.

Maria se během cesty podvědomě srovnává s klisnou, což zvláště patrné ve větě: „A teď se vracejí, kobyla se pomalu brodí bahnem a mně připadá, jako by se podkovy zvířete nořily do mé vlastní minulosti.“¹⁴ Protože v minulosti ještě nepostrádala onu mladost a svěžest. Na jednu stranu se s klisnou ztotožňuje, na druhou stranu na ni žárlí. Připadá si zároveň jako tažné zvíře ve vztahu k manželovi, a zároveň jako klisna-samice ve vztahu ke kočímu. V případě Álvaro má pořád na mysli „nepříjemný tlak jeho těla“, který se mění v útlak. Cítí, že tak jako klisna táhne dvoukolku blátem a rozbitou cestou, ona za sebou vleče netečného manžela jako břemeno. Muže-přítěž přirovnává k přílipce na útesu nebo k nemohoucímu děcku, které se nechce pustit ženských sukní. V případě Jacinta by se ráda stala klisnou ovládanou, zkrocenou a také opečovávanou. Imponuje jí Jacintova laskavost a soucit s potřebným tvorem. Maria je rovněž vnitřně raněná a emočně kulhavá. Manžel jí není oporou, přene-

11 Srov. tamtéž, s. 144: „... o Silvestre compra éguas destas que não atam nem desatam, descanta cocheiros destes tão frescos como as éguas, e depois ronca satisfeito...“ (*Abelha*, s. 36).

12 *Včela*, s. 143.

13 Tamtéž, s. 143.

14 Tamtéž, s. 142. “Ali vinham agora de regresso, com a égua a tentear vagarosamente o lamaçal: e parece que as ferraduras do bicho mergulham no meu próprio passado“ (*Abelha*, s. 34).

seně jí nepomáhá táhnout náklad, naopak ji brzdí a nutí zabředat do stále hlubšího bláta, které symbolizuje jejich společnou životní cestu. Ze žárlivosti, že ona není tou krásnou svěží klisnou, kterou Jacinto ošetřuje, neváhá v návalu hněvu „deformované“ zvíře bít, protože tak agresivně reaguje na vlastní zranění duše.

Bičovaná klisna se objevila již v románu Carlose de Oliveiry *Dům na duně*, a to v jedné z nejnaturalističtějších scén portugalské literatury vůbec, snad s výjimkou románů o koloniálních válkách. V *Domu na duně* si skrže hnědou klisnu řeší své spory a vzájemné křivdy syn Hilário s otcem Marianem Paulem. Jen aby odporoval otci, Hilário je proti tomu, aby klisna, která je zvyklá pouze tahat dvoukolku, byla použita pro velmi namáhavé točení kolem žentouru. Mariano Paulo pochopitelně nesouhlasí a navíc zvířeti tato práce vůbec neublíží. Hilário vidí zdravé a nezraněné zvíře a bere to jako křivdu. Trpí mánií, že všichni v okolí jsou proti němu, že snad i samotný osud straní otci. V Hilárioově nitru se vzedmou všechny dosud nahromaděné křivdy a především vztek. Podobně jako tomu bylo u potlačovaného výkřiku Marii dos Prazeres. Hilário nechá zapřáhnout klisnu do dvoukolky a na plné cestě plné bahna, kde jí to klouže a nemůže pořádně běžet, ji zbičuje. Není to pohánění tažného zvířete k větší rychlosti nebo výkonu. Je to jako u Marii výbuch emocí, akt agrese a brutality. Zvíře se v závěru vleče naprosto zbědované, doslova na něm visí cáry masa a má krvavou pěnu u huby. Jinak neduživý, neschopný a bázlivý Hilário se v tu chvíli v duchu mstí za všechno, co jej v poslední době rozzlobilo, a všem lidem v okolí. „Poprvé cítil, že má něco pevně ve svých rukou. Něco, co se podrobvalo jemu, jeho vůli, jeho síle. [...] Rozháněl se bičem, jako kdyby bičoval všechny, které nenáviděl.“¹⁵

Mariina situace je však jiná: dlouhodobě trpí Álvarovou nevšímavostí a nedostatkem lásky. Prostřednictvím krvavých ran na zvířecím hřbetu sadisticky zviditelňuje svou zoufalost a psychické strádání, čímž se zároveň trestá. V tuto chvíli žena a klisna „lesknoucí se potem a deštěm“ splývají v jednu bytost a scéna má díky nasvícení lucernou erotický opět podtext. Maria nejprve vypadá tak, jak ji popisoval novinář v redakci, s vlasy podobnými hřívě: „černé vlasy stočené do hustého uzlu zapleteného na šíji“.¹⁶ Po výprasku uštědřeném klisně, je Maria smáčená slzami: „s rozpuštěnými vlasy, pozlacená mdlým světlem lucerny“.¹⁷ Vlající vlasy znamenají, že Maria je podobně jako klisna ještě plná životní síly.¹⁸ Žena znovu připomíná strhané týrané zvíře, které se však musí sebrat a pokračovat dál v cestě, skutečné i pomyslné.

Podobnou scénu, ovšem s obrácenými rolemi, nacházíme v Lawrencově románu *Synové a milenci* (*Sons and Lovers*, 1913).¹⁹ Jeho díla Carlos de Oliveira nepochybně znal.

15 „Pela primeira vez, sentia alguma coisa vergar-se às suas mãos. Alguma coisa sob a sua vontade, sob a sua fôrça. [...] Chicoteava como se estivesse a chicotear todos os que odiava.“ Oliveira 1944, s. 103–104.

16 *Včela*, s. 136.

17 Kobyla: „[žlutavé] světlo dopadalo na hřbet kobyly, lesknoucí se potem a deštěm“ (tamtéž, s. 137). Maria je mokrá od slz: „s rozpuštěnými vlasy, pozlacená mdlým světlem lucerny“ (tamtéž, s. 144).

18 Srov. heslo „vlasy“ in Lurker 2005, s. 563.

19 „... uviděli za kmeny stromů a řídkými lískami muže, který vedl přes strouhy velkého hnědáka. Statné rezaté zvíře jako by romanticky tančilo tím příšeřím zeleného lískoví,

Dvě ženy, paní Limbová a Klára nešetří obdivnými slovy nad mladým koněm, velkým hnědákem. Paní Limbová se ke koni chová téměř s důvěrností milenky, což na někoho působí pohoršlivě, na někoho směšně. Klára, která žije odloučená od manžela, si při setkání uvědomí, že je v podobné situaci, že konstatování „potřebuje muže“, znamená, že není milovaná a sama nemá komu dát svou lásku.

NASTAVENÝ LOKET

Bičování klisny však není jediným Mariiným agresivním činem. Když na ni v těsném prostoru dvoukolky padá Álvarovo tělo, nejprve uhýbá do kouta, ale poté si důrazně vymezí vlastní prostor loktem.²⁰ Prostřednictvím nastaveného špičatého lokte Maria brání své území a staví si kolem sebe jakousi hradbu. Podobně se v jejich společném domě záměrně snaží vytvářet nejrůznější překážky a hradby, které záměrně a přiznaně staví mezi sebe a manžela. Jejich vzájemný vztah již není ani snahou o kompromis ani o sdílení čehokoli společného, veškerý dialog vždy skončí konfrontací a potřebou partnerského vymezování.

Jedním z druhů hradby jsou zamčené dveře od pokoje, za nimiž nechává Maria Álvarova schválně stát především proto, aby jej ponížila. Ve svém pokoji vytváří pro ostatní neprostupné opevnění z nábytku, celé stěny jsou čalouněné, na zemi je silný koberec. Záminkou pro dobrovolnou izolaci zejména od manžela je její boj proti chladu.²¹ Maria trpí chladem ložnice obrácené na sever, téměř neprohřívané sluncem a plně vystavené rozmarům počasí. Uléhá „ztuhlá zimou“, doslova ji „mrazí z neútlunosti“. Celý dům poté považuje za „ledový, až z toho mrazí“. Fyzický pocit chladu však stupňuje chlad emoční pramenící ze samoty, pocitu opuštěnosti a především z marné touhy po tělesném naplnění manželství. Nepohodlí, které cítí v pokoji, je velmi podobné tomu, které zažívala ve dvoukolce. Obojí je symbolem nepohodlí, které Maria cítí v manželství.²²

tam, kde vzduch byl samý stín, a octlo se jako by v minulosti... [...] Prošli brankou a zahlédli, jak od statku směrem k nim přichází drobnější tmavá nervní žena, asi tak pětatřicetiletá. [...] Když ji uviděl velký hřebec, znovu zaržál. Vzrušeně popošla k němu. ‚Tak už jsi zase doma, kluku!‘ něžně oslovila koně, ne muže. Velké zvíře se přesunulo k ní a sehnulo hlavu. Vpašovala mu do tlamy scvrklé žluté jablko, které skrývala za zády, a políbila ho mezi oči. Potěšeně si povzdchl. Objala jeho hlavu a přitiskla si ji k nadřům. [...] Je to opravdu úžasný chlapák, ten váš kůň!‘ přisvědčila Klára. ‚No že je!‘ Opět ho políbila. V lásce se vyrovná mužským!‘ ‚Řekla bych, že je spíš většinou předčí,‘ odpověděla Klára. [...] Paul říká, že jí z té samoty začíná šplouchat na maják. ‚Řekla bych,‘ vyhrkla náhle Klára, ‚že potřebuje muže.‘ ‚Ta samota ji dohání k šílenství,‘ přikývl Paul“ (Lawrence 2005, s. 252–255).

²⁰ “Ela interpôs o cotovelo“ (Abelha, s. 33).

²¹ Chlad je Mariiným atributem. Doslova disponuje chladem a působí jím na ostatní, naproti tomu svůj vnitřní žár a oheň dobře skrývá, má v sobě „sněžný oheň“ (190). Její hlas má výsměšně ledový tón (s. 136), opilému manželovi podává čpavek, který „chladivě štípe do nosu“ (s. 158), Álvarova zamrazí, až jektá zuby, když se na něj Maria dívá chladně jako sama smrt (s. 157).

²² Srov. Reis 1980, s. 96–97.

Hradba z nábytku v pokoji je i hradbou²³ pomyslnou, hradbou snění, za kterou je možné utéct a skrýt se, tam, kde je možné mít tajné myšlenky. Maria za zavřenými dveřmi sní o teple, zejména o teple mužského těla, které by prolomilo chlad pokoje. Maria se za své myšlenky stydí a vyčítá si je, zvláště když ji Jacinto prokoukne a Álvaro se poté nedopatřením o jejím snění dozví.

Divíš se, že sním? Nic jiného mi nezbyvá než snít a snít, abych zapoměla na tvoje lože a na chléb z tvého stolu. ...ted' taky nenávidím toho ryšavce [...] že věděl něco, co se týkalo jen mě, něco tak důvěrného, že bych to nejraději skryla i sama před sebou, kdyby to šlo.²⁴

Maria si velmi dobře uvědomuje, že podobně jako je nucena sedět vedle manžela chvíli ve dvoulodce, je stejně tak nucena zůstat s ním nezvratně a osudově do konce života, „...dokud ji Bůh nezavírá toho pekla, kterým je Álvaroův dům“.²⁵ Lékař Neto poznamenává, že „život Silvestrových je učiněné peklo“, dobře totiž chápe, že jejich dům je permanentním bojištěm, je místem bez lásky a bez naděje.

Důrazné ohrazení loktem možná Maria používá také proto, aby manželovi znepríjemnila cestu. Je to vedle hádek jeden ze způsobů pomsty za neradostný život. Álvaro Silvestre je poté ztělesněním této neradostnosti a důsledkem je život v nenáviděném domě. V domě, který se liší od domu jejího dětství a kde bývala šťastná.

Maria se ve vypjatých chvílích neprojevuje pasivně, jak by se u ženy a navíc šlechtičny očekávalo, ale často přechází rovnou do útoku. Většinou slovního, občas i fyzického, ale vždy velmi důrazného. Což je reakce, kterou bychom očekávali spíš u muže. V domě Silvestrových má Maria dominantní postavení, přejímá mužskou roli. Její chování sice vypadá jako mužské, je však spíše důsledkem toho, že Álvaro je příliš ženský, respektive málo mužský. Má spoustu tělesných i duševních vlastností typických pro ženu. Když si jej novinář v redakci prohlíží, poukazuje na jeho „nehybnost“, „netečnost“, „neustálou ospalost“, „pasivitu“ až „bezvládnost“. Navíc má „žensky měkkou linii úst“, „bílé masité ruce“ a naprosto nemužský obrovský nehet na palci, akceptovatelný snad jen u kytaristů. Álvaro se navíc často třese. Jednak doslova fyzicky, a také před „pekelným ohněm“, před smrtí a vlastně i před manželkou. V případě nějakého duševního otřesu se situaci nepostaví, jen drmolí modlitby. A především je pro něj typické, že na rozdíl od své ženy vůbec nebojuje. Po Jacintově smrti se na dvoře Silvestrových srotil dav vesničanů, který přihlížel rychtářovu vyšetřování. V atmosféře byla jen tušená hrozba, že lidé ze smrti kočího obviňují Álvara. „Nejdřív byl připraven zůstat na místě a čekat, až ho zabijí, ale pak ho napadlo utéct.“²⁶ Poté se Álvaro s prosíkem obrátil na Marii a žádal od ní pomoc a ochranu. To v Marii vyvolalo dvojí zhnusení, jednak manželovou slabostí a jednak špinavým chudým da-

23 V české verzi „Kolikrát ho viděla, jak stojí u zdi, kterou mezi ně postavila...“ V originále najdeme skutečně slovo „muralha“, tedy hradba („muralha que ela erguia entre os dois“).

24 *Včela*, s. 189. Po Jacintově smrti, kdy už je zbytečné o kočím snít, sama sobě spílá, když „bojuje proti znechucení vlastními iluzemi“. Srov. *Včela*, s. 196.

25 Parafraze. *Včela*, s. 189.

26 *Včela*, s. 188. „la ficar ali, inerte, à espera de o matarem, quando lhe ocorreu a ideia de fugir“ (*Abelha*, s. 81).

vem na dvoře, kterým velmi pohrdala. Plamen v jejím nitru opět vyšlehl a napovrch se na chvilku vydral „dlouho potlačovaný výkřik“. Maria s křikem vyhodila všechny přihlížející a velmi razantně se postavila i rychtářovi. Byla tak vmanipulována do role extrémně silné ženy, ale proto, že její muž je extrémně slabý. Álvaro se nechová jako „opravdový chlap“, proto Maria přejímá jeho roli a volí řešení, kterým v sobě potlačí svou ženskost. Není však v tomto postavení šťastná a vynucená dominance ji dusí.

DVOUKOLKA JAKO MODEL DOMU

Vnitřek dvoukolky představuje ohraničený prostor, můžeme jej proto v přeneseném smyslu chápat jako model domu Silvestrových, nebo dokonce jako detailní a velmi intimní prostor, manželské lože.

Vzájemná blízkost při cestě je Silvestrovým nepřijemná snad i proto, že ve svém domě ani společnou postel nemají. Maria má svou ložnici a pravidelně zamyká před manželem dveře. Álvaro je nucen spávat ve své pracovně, protože ho tam Maria doslova vyhnala: „Jestli se chceš trochu vyspat, Álvaro, máš tady přece pohovku. Konečně mohlo to být ještě horší, taky jsem mohl spát na zemi.“²⁷ Navíc nemůže pro spánek využívat ani pokoj pro hosty, protože jej Maria po rekonstrukci nechává „zakonzervovaný“ pro případnou návštěvu Leopoldina. Nechala pokoj vyčistit, vybělit zdi a znovu natřít a především přestavět v něm veškerý nábytek, což je pro ni typický proces v očekávání lepších začátků a změn. Učinila tak po pouhé vágní zmínce v dopise o Leopoldinově blíž nedatovaném příjezdu. Snad tak chtěla švagroví připravit nový životní začátek a doufala, že se k nim na delší dobu nastěhuje. Jejím záměrem mohla být též snaha připoutat si Jacinta pomocí vybavení pokoje, které podle svého uvážení a vkusu nechala nakoupit. Vnutit mu tak prostřednictvím nábytku svůj pohled na svět. Snad aby jej mohla částečně ovládat. Stejně tak jako ovládá, či spíše ponižuje, Álvarova pomocí některých domácích předmětů, zejména těch, které dostala věnem a které neustále připomínají její aristokratickou minulost. Mariin pohled na tuto situaci neznáme, víme jen, že je z Leopoldinova hypotetického příjezdu „v radostném zmatku“,²⁸ ostatní lze soudit pouze z Álvarovy poznámky o tom, že Maria „obrátila pokoj vzhůru nohama, až se tam teď nedá vůbec bydlet“.²⁹ Použité spojení „tornar inhabitável“ v originále znamená „učinit jej neobyvatelným“. Možná Maria změny v pokoji pro hosty neudělala proto, aby v něm bydlel Leopoldino, ale proto, aby v něm nebydlel Álvaro, kterému se žádná z Mariiných změn interiéru nelíbí.

Protikladem k prázdné a studené, respektive žádné manželské posteli Silvestrových, se stává hromada sena, na níž lehají mladí milenci: hrnčířova dcera Clara a kočí Jacinto. Náhodou kolem procházející Álvaro nedopatřením zaslechne jejich rozhovor o Clařině těhotenství a plánech na společnou budoucnost. Domovem mladých se pro

²⁷ *Včela*, s. 185. „Pois se queres dormir um pouco, Álvaro Silvestre, aqui tens este meiple, e podia ser pior, podias ter apenas o socho“ (*Abelha*, s. 78).

²⁸ *Včela*, s. 141.

²⁹ Tamtéž, s. 185. Srov.: „Há o quarto de hóspedes, é certo, mas ela, com a carta de Leopoldino na mão, resolveu logo fazer obras, renovar as caiações, pintar as madeiras, encerrar os móveis, por outras palavras, mexer, revolver, tornar inhabitável“ (*Abelha*, s. 75).

tuto chvíli, přeneseně však i domem budoucnosti, stává seník nebo ještě lépe pouhá kupka sena. Jejich dům je však domem lásky a může být kdekoli a z jakéhokoli materiálu. Domem-domovem pro ně bude každé místo, kde budou spolu a kde budou jejich děti. Bude jim stačit jen trocha půdy na obdělání, aby měli co jíst.

A třeba odejdem z Montoura. Svět je velký a všude se dá žít. [...] Půdy je všude dost, jen vzít motyku do ruky. [...] Mám vaši dceru, a to přeci něco je. Nebo ne? Má dvě ruce, mám ji a mám dítě. [...] Vezmeme se, seberem si svých pět švestek a utečem. [...] Vzadu v chlévě se začala rýsovat těla dobytka. Zvířaty proběhl poslední záchvěv spánku. Kráva i osel se probudili, slepice pomalu vytahovaly hlavy schované pod křídly. Slámu postríbril jas a z oživlého chléva stoupal pronikavější pach.³⁰

Nad seníkem svítá, dvojice v objetí necítuje ani „jitřní chlad“, uvnitř je teplo. Prohřívá jej navíc dech hospodářských zvířat, protože seník je spojený s chlévem. Svě útočiště zde kromě milenců má kráva, osel a pár slepic. Všude vládne klid a harmonie, zvířata pokojně oddechují. Dokola se šířící zvířecí zvuky i pachy jsou důkazem živočišnosti a životaschopnosti, stejně jako slunce, které škvírami v prknech září dovnitř a příbytek částečně prohřívá. Je to dům života, kde se podle přírodních pravidel daří plodit potomstvo a který je naprostým protikladem domu Silvestrových. Ten je vlastně mrtvý, protože je studený a „tichý jako obrovská hrobka za vysokými zdmi“.³¹

Celá idylická scéna připomíná přítomnosti krávy a osla, stejně jako zářivou slámou okolo Josefa a Marii v Betlémě. Nenarozené a navíc nemanželské dítě podobně jako ve vánočních mystériích předznamenává naději a především změny, které se mohou týkat celé společnosti. Vzhledem k tomu, že Clařin otec António mladému páru nepřeje, nacházíme zde i motiv ohrožení dítěte a přípravu na společný útěk. Podobně jako jejich příbytky, tak i dvojice Clary a Jacinta tvoří v románu protipól ústřednímu páru Marii a Álvarovi. Pro Carlose de Oliveiru představují ideál vesnického plodného dělného lidu. Ačkoli se autor v románu *Včela v dešti* odklání od neorealistických poselství svých minulých děl, v tomto případě je „třídní“ otázka rovněž důležitá. Ryzí, nezištná a nemateriální láska, stejně jako přístup Jacinta a Clary k životu jsou protikladem nejen sňatku Silvestrových, který byl pouhým obchodem, ale i dvou ostatních nerovných a nepřírozených vztahů, pátera Abela se „sestrou“ Violantou a doktora Neta s učitelkou Cláudií. Zajímavé je, že toto se promítá i do časových perspektiv, které postavy používají ve vzájemných dialogích. Álvaro s Marií si vycítají minu-

30 *Včela*, s. 166–167:

— Saímos do Montouro. O mundo é grande e em toda a parte se vive.

— Viveremos?

— Há terra por aí fora que é um louvar ao céu.

Ao fundo do palheiro, começava a distinguir-se o gado. Um último frémito de sono sacudia os bichos. A vaca e o jumento acordavam; as galinhas tiravam a cabeça vagarosa do agasalho das asas; o alvor ainda fosco prateava a palha; e um cheiro mais agreste subia do curral remexido (*Abelha*, s. 58–59).

31 *Včela*, s. 188. “A casa continuava silenciosa, como um jazigo enorme, de paredes altas” (*Abelha*, s. 80).

lost a baví se pouze o ní. Abel a Violanta, stejně jako doktor Neto používají zejména přítomný čas a žijí přítomností. Učitelka Cláudia nahlas vůbec nepromluví, je příliš ponořena do svého nitra a do svého imaginárního světa. Jacinto a Clara jako jediní v dialogu na seníku používají slovesa v budoucím čase.

Duchovní Abel žije společně s Violantou, o níž tvrdí, že je jeho sestra. Všichni o tom pochybují, zejména kvůli jejich naprosté fyzické odlišnosti. Nicméně všude chodí spolu a tvoří velmi zvláštní pár: i kdyby byl milenecký, nemůže být stvrzen sňatkem, natož potomkem. Violanta má kromě páterovy domácnosti na starosti oblékání „andělů, kteří chodí v procesí k Panně Marii Montourské“, tedy činnost svým způsobem uměleckou, velmi vzdálenou činnostem běžných vesničanů, a také velmi vzdálenou jejich životu a starostem.

Obdobně je na tom paní Cláudia, kterou si dlouhá léta platonicky namlouvá doktor Neto. Bledá a bázlivá Cláudia je učitelka a bydlí v budově školy. Často se stává, že vůbec nevychází ven, protože se bojí přírody, jejích přirozených projevů a především lidské „živočišnosti“, kterou pro sebe pojmenovává jako „skrytou krutost“. Bojí se, že by podobná krutost mohla ovládat i ji. Noří se proto do umělých světů, které vyšívá nebo vypaluje pomocí pyrografu do kůže. Jako Violanta, i ona se zabývá uměním. Vytváří obrazy umělých krajinek „mírných a nehybných“, skutečný život nahrazuje neživou zidealizovanou napodobeninou. Pomocí balonku s žíravinou a žhavého hrotu pyrografu Cláudia „tetuje“ neživou zvířecí kůži. Tento motiv se objeví i v románu *Finisterra*, v němž postupně mizí obraz stejnou technikou vypálený na opěradle. Carlos de Oliveira tuto činnost nechává románovým představitelkám, které věrně či méně věrně zobrazují gândarskou krajinu. Ve svém souboru fejetonů *Čarodějův učeň* (*O Aprendiz de Feiticeiro*, 1971) autor přiznává, že on sám se cítí navždy poznamenan, doslova tetován drsným krajem svého dětství, ať už se jednalo o přírodní krásy nebo o specifickou povahu místních obyvatel.³²

Umělé estetické tvoření paní Cláudie je v románu *Včela v dešti* bráno jako úpakdek. Hrnčíř António se již nevěnuje výrobě keramického nádobí, ale dřevěným soškám svatých. Jednu vyrábí na zakázku paní dos Prazeres. Touto činností se dostává do sféry vlivu domu Silvestrových a jako by byl nakažen zlem tohoto domu a houbou za majetkem. Poté co mu Álvaro vyzradí pravdu o Clařině těhotenství a hrnčíři se tak rozpadá sen o vdavkách dcery s bohatým sedlákem, neváhá naplánovat a spoluvykonnat Jacintovu vraždu.

Doktor Neto je zvláštní postavou románu. On, podobně jako charakterní doktor Seabra, který je rovněž okrajovou, ale velmi důležitou postavou v *Domě na duně*, byli zajisté inspirováni otcem Carlose de Oliveiry, vesnickým lékařem. Toto povolání zahrnuje stejnou měrou život i smrt, lékař svým způsobem slouží chudým i bohatým. Oba lékaři ve svých existenciálních úvahách daleko překračují hranice Gândary a místního malosvěta a jejich myšlenky dávají románům obecný rozměr. Doktor Neto je všeobecně respektován, dokonce i páterem Abelem, se kterým se neváhá pustit do diskuse, v níž kritizuje církve a veřejně se hlásí k ateismu. Svou svobodomyšlnost demonstruje i společensky velmi neobvyklým vztahem s Cláudií, v němž „rozdílnými cestami dospěli k tiché dohodě, že tato čistá láska jim zatím stačí“.³³ Podobně jako ona

32 Srov. „paisagem natural“ e „paisagem social“. Gusmão 1986, s. 5.

33 *Včela*, s. 151.

se i doktor bojí fyzického kontaktu, natož blízkého vztahu a také má strach z případného potomka, který si odůvodňuje vědecky podloženými fakty:

...mám dědičnou syfilis a paní Cláudia je slabá bytost velice křehkého založení. Dejme tomu, že se vezmeme, ale jaké děti přivedeme na svět? Odtud pak přecházel k morálním důsledkům: nepřipadá mi správné zplodit nějaké neduživé, deformované a choromyslné stvoření.³⁴

MED A ŽLUČ

Skrze vnitřní monology postavy doktora Neta dešifrujeme symboly románu *Včela v dešti*. Od něj, zapáleného amatérského včelaře, poprvé slyšíme příměry o včelách, které nazývá „moudrá zvířátka živící se pylem“, a o medu: „sladký nektar z pláství byl pro něho symbolem toho nejkrásnějšího a nejchutnějšího, co Život, příroda, Bůh, nebo co to vlastně je, dokáže vyrvat času“.³⁵ V symbolice venkovského života podle něho med představuje produkt nejvyšší dokonalosti. Především je ale symbolem „transformace“, kterou považuje ve své studii Carlos Reis³⁶ v románu za stěžejní. Med je výsledkem dlouhodobé práce včel, spolupráce celého roje a zároveň je výstupem přírodního stejně jako tvůrčího procesu. Doktor Neto zdůrazňuje, že „plodit znamená tvořit“. Oním medem, v románu asociovaným též se zlatem, tedy dokonalým výtvo-rem Jacinta a Clary je jejich nenarozené dítě. Clara, jejíž jméno v portugalské zna-mená „jasná“, „světlá“ nebo „čistá“ jako pilná včela transformuje med, který dostala od Jacinta, jehož jméno v portugalské znamená „hyacint“, a vytváří z něj zlato — nový lidský život.

Všechny tři páry, které se scházejí u krbu v domě Silvestrových, jsou tedy z různých důvodů předurčeny k neplodnosti, tedy k postupnému rodovému zániku. Paradoxem je, že mrtvými postavami na konci románu jsou těhotná Clara a Jacinto, otec plodu. Jacintovu smrt můžeme chápat jako smrt trubce, který splnil svou úlohu. Sám doktor Neto poznamená: „je známo, že osudem trubců po oplodnění je smrt.“³⁷ Překladatelka české verze románu použila slovo „trubec“. V doktorově větě je ale slovo „macho“, doslova „samec“. Zajímavé je, že portugalský ekvivalent výrazu „trubec“, tedy „zangão“ se v románu nevyskytuje. Řešení překladatelky je pochopitelně správné, protože po kopulaci umírají trubci nikoli obecně samci. Na druhou stranu Carlos de Oliveira dává smrti postavy Jacinta jasně najevo, že ostatní přeživší muži románu v roli samce (trubce) nejsou. Trubcem nemůže být dokonce ani Marcelo, hrnčičřův pomocník, který je do Clary zamilovaný a pokouší se ji získat. Clara jeho city neopětuje. Marcelo není zobrazen jako samec, nesedí na kozlíku a nemá schopnost

³⁴ *Včela*, s. 151.

³⁵ *Včela*, s. 150 (obě citace). Srov.:

... [os] Bichinhos sábios comedores de pólen“ (*Abelha*, s. 42).

... [o] doce destilar dos favos o que a Vida, a Natureza, Deus ou lá o que era, podia arrancar de belo e saboroso ao tempo...“ (*Abelha*, s. 42).

³⁶ Reis 1980, s. 98.

³⁷ *Včela*, s. 152: „... após a fecundação o destino dos machos é a morte“ (*Abelha*, s. 44).

ovládat klisnu. Jen vodí za ohlávku osla. Jde poslušně vedle něj a podobně jako zvíře, bez vlastní vůle přijímá rozkazy od Clařina otce.

Reis navíc interpretuje „smrt po oplodnění“ neorealistickou optikou.³⁸ Jacintova smrt vyburcuje obyvatele Corgosu, kteří se během vyšetřování nikoli z pouhé zvědavosti, ale spontánně a „uvědoměle“ srotí na dvoře Silvestrových. Lidé tuší, že strůjcem neštěstí je Álvaro. Zatím nejsou schopní nějakého razantního činu nebo doslova „revoluce“, jediným projevem odporu je kámen hozený do okna panského domu. Pouze doktor Neto si velmi dobře uvědomuje, že to znamená konec dosud přežívajících feudálních a patriarchálních pořádků. Když si Maria stěžuje na chování vesničanů a vraždu banalizuje: „tolik filosofování kvůli nějakému kočimu snad není zapotřebí, doktore“, Neto situaci ironicky komentuje: „jen si představte, že po všem, co se tady řeklo, jsem skoro ochoten připustit, že Jacintova smrt je tak důležitá jako ta roztřískaná okna.“³⁹

Důvody pro Jacintovu smrt jsou však i jiné. Umírá kvůli špatným vztahům mezi Mariou a Álvarem, protože byl objektem touhy paní domu. Mluvil o pánovi a paní domu, přičemž Álvaro uslyšel jeho nelichotivé komentáře a udal ho Clařinu otci. Fyzicky slepý hrnčíř António je zároveň slepý k přáním své dcery a natolik zaslepený penězi (tvrdí: „chudoba je největší slepota“), že způsobí smrt jejího milence.

Hrnčířův případ je nejvýraznějším z příkladů, jak se ze zahrávajícího roje Silvestrových, jak jej nazývá doktor Neto, šíří zloba a nenávist, kterou Maria a Álvaro vyrábějí svými věčnými sváry. Jejich dům je koncentrátem „hněvu, zlosti, vzteku a trápení“,⁴⁰ který vysílá kolem sebe jako negativní vlny. Hosté domu Silvestrových se vzájemně kryjí a podporují a ony negativní vlny posílají dál. Vše začíná, když Maria dos Prazeres začne po svatbě přijímat ve svém domě faráře a jeho sestru, čímž umlčí místní modlilky, které jejich podivný vztah odsuzují. Páter Abel využívá svého vlivu a při kázání se snaží vylepšit Álvaroův obraz a odvrátit od něj podezření, že je za vraždu odpovědný.

Lékař Neto přiznává svou vinu, protože „i on pomáhal celé roky znovu a znovu natírat úl Silvestrových a nedbal toho, že roj uvnitř zahrává“. ⁴¹ Maria je podle něj v pozici včelí královny, které všichni z roje slouží a ona je nechává ve své blízkosti, soustřeďuje kolem svého domu, ať již jde o přátele nebo o služebnictvo. Zlobou nakažené slepě poslouchající „zaslepené“ včely místo medu produkují žluč, kterou poté vědomě rozšiřují dál. „Žluč“ v románu stojí jako symbol v přesném opaku dokonalému a sladkému medu. Je hořká a jedovatá. Má žlutou barvu, jako rychle tlející listí představující memento smrti, žlutá jako smyslné světlo petrolejky nebo jako zlato, které podvědomě všichni hledají. Tím zlatem by mohl být sladký med, ale je jím hořká žluč. Tuto souvztažnost podporuje slovní hříčka založená na rýmujících se portugalských slovech „mel“ (med)⁴² a „fel“ (žluč). V symbolické rovině díle je druhou včelí královnou těhotná Clara, která by byla schopná založit nový roj produkující med.

38 Srov. Reis 1980, s. 101.

39 *Včela*, s. 195 (oba citáty).

40 Srov.: „...a cólera, a fúria, os vexames“ (Reis 1980, s. 96).

41 *Včela*, s. 198.

42 Zdravé včelí společenství slouží jako předobraz ideálního lidského uspořádání. Smrt na ně nemá, protože v zimě jsou ukryté v úlu a na jaře opět vylétají, spojení s myšlenkou smrti

[Doktor Neto] Ze zvyku pohlédl směrem k úlům, které stály přímo před ním tak na deset nebo nejvýš dvacet metrů, a uviděl, jak ze Zeleného města vylétá jedna včela. Pokřtil každý úl podle barvy, jakou je natřel: Zelené Město, Modré Město, Purpurové Město. Včelu zaskočil déšť. Proudny vody ji bičovaly, nárazy ochromovaly, poryvy větru jí znemožňovaly vzlétnout. Narazila křídly o zem a silnější příval deště s ní smýkl. Chvilí se vlekla po šterku, ještě se zasmýkala, ale vítr ji nakonec strhl s sebou a odnesl ji se spadáným listím.⁴³

Na první pohled se zdá, že „včelou v dešti“ z názvu románu je Clara. Umírá chvilku před závěrečnou scénou s mrtvou včelou a umírá „usmýkaná“ životem s dítětem pod srdcem, poté co udala otce za vraždu svého milence.

Její skon má ale rovněž symbolický význam, podobně jako Jacintův. Je včelou, která vylétá z úlu nazvaného Zelené město, tedy z města naděje. Jak upozorňuje Gusmão, stejně jako Reis, Clara je zde pouze jednou ze včel. Portugalský název románu je „uma abelha na chuva“, doslova tedy „jedna včela v dešti“.⁴⁴ Smrt jedné včely neohrozí celý zdravý roj. Na její místo nastoupí další včely a mohou dokončit onu „transformaci“, kterou Clara začala, tentokrát ne medu, ale společnosti. Už tím, že rychtářovi udala vlastního otce a tak rozhodla o svém osudu i o osudu nenarozeného dítěte, dobrovolně oba životy ukončila.⁴⁵

Jednou ze „včel v dešti“ je ale též Maria. Déšť je v románu symbolem nepohodlí, nespokojenosti a především útlaku. V dešti se nedá létat a Maria létat nemůže. Ona je utlačovatelkou i utlačovanou ve vlastním domě, podobně jako v životě. Ani z jednoho není úniku. Zajímavostí ve vztahu k Mariině situaci je autorova volba stejného slovesa. Výraz „arrastar“ bývá nejčastěji používán pro „vláčení (někoho někam)“ nebo „odvlečení“.⁴⁶ V české verzi románu je slovo přeloženo jako „smýknout“. Jednou, kdy se rodí potlačovaný výkřik, když ji otec vede k oltáři, a podruhé, když doktor Neto vidí včelu, kterou smýká příval deště.⁴⁷

a zmrtvýchvstání. Včela byla od antiky spojována s mateřskými božstvy, protože panovala představa, že své mladé neplodí, nýbrž sbírá z květů, jak uvádí Vergilius. Včela je též symbolem panenství, včelí úl symbolizuje panenskou matku Marii. Srov. heslo „včela“ in Lurker 2005, s. 552–553.

43 *Včela*, s. 199. „Por hábito, lançou os olhos as colmeias, que lhe ficavam mesmo em frente, dez ou doze metros, se tanto, e viu uma abelha voar da Cidade Verde. Baptizava as colmeias conforme a cor de que as pintara, Cidade Verde, Cidade Azul, Cidade Roxa. A abelha foi apanhada pela chuva: vergastadas, impulsos, fios do aguaceiro a enredá-la, golpes de vento a ferirem-lhe o voo. Deu com as asas em terra e uma bátega mais forte espezinhou-a. Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas.“ *Abelha*, s. 92.

44 „Uma“ může být též neurčitým členem ženského rodu, ale v názvech se obvykle nevyskytuje. V tomto případě je číslovkou. Srov. Reis 1980 s. 102.,

45 Gusmão 1986, s. 11–12.

46 V portugalštině existuje idiom „arrastar pela lama“, „vláčet někoho blátem“.

47 „Dovedla ji ještě vybavit neuvěřitelně jasně tu vlnu protichůdných pocitů, jež ji pomalu dosmýkala k oltáři, pocit hořké poslušnosti vůči rodičům a přání pomoci jim, zvědavost a strach i trocha naděje. Šla zavěšena do otce, celá v bílém, za šumu varhan a šepotu hlasů“ (*Včela*, s. 139).

DĚŠŤ, PRAMEN, MOŘE A DALŠÍ TRANSFORMACE VODY

Carlos Reis uvádí, že hlavními symboly románu jsou „včela“ a „děšť“, uvedené již v názvu knihy. Symboly prochází postupně tzv. transformací, činnost včel se transformuje do medu, respektive zlata, a děšť je naopak jednou z transformací vody, podobně jako lesní pramen, rozbouřené moře a v určitém smyslu také bláto. Všechny symboly mají kladný i záporný význam. Pracující včely přinášejí med, zaslepené včely žluč. Oheň je životadárný, očištný a zároveň všestravující, znamená vášeň stejně jako sirné plameny pekla. Voda je pro románové postavy kolébkou i hrobem, tiší žízeň i dusí.

Nejvýraznější transformací vody v románu *Včela v dešti* je děšť, který se objevuje mnohokrát a v různých podobách. Zvukomalebné popisy různých forem deště nestejné intenzity dávají příběhu bez ústřední zápletky dynamiku. Navíc scéna podbarvená deštěm vždy předznamenává dramatický moment nebo konflikt. Děšť se stává synonymem agrese. Míra a intenzita deště tedy koresponduje s mírou a intenzitou brutality činu. Když Álvaro míří do redakce s vypsányými hříchy na kusu papíru, je děšť na spadnutí. Během následné manželské hádky se naplno rozprší. Děšť bičuje hřbet klisny, podobně jako ji trestá skutečný bič v ruce Marii dos Prazeres. Jemný, ale vytrvalý děšť kropí hlavy vesničanů, kteří přišli na dvůr Silvestrových a z jejichž davu je nakonec vržen kámen proti oknu domu bohatých. Skutečná bouře se zuřivým přívalovým deštěm rámuje scénu, v níž se hrnčíř António společně s pomocníkem snaží zbavit Jacintova těla. Drsný děšť starého téměř zahubí, málem se utopí. Voda je zde navíc smíchána s ohněm blesků a dohromady vytváří dojem apokalypsy.

Románový děšť se kromě agresivity stává symbolem útlaku, který je jedním z významných témat románu. Formy útlaku jsou různé: mezi muži a ženami (Álvaro a Maria), mezi společenskými vrstvami (Álvaro a Jacinto, dav vesničanů a rodina Silvestrových), mezi rodiči a dětmi (situace Álvaro, Marii a Clary). Přičemž se role utlačovaných a utlačovatelů občas střídají a různě mění. Maria, ačkoli usurpuje manžela v jejich domě, cítí, že podobně jako při cestě dvoukolkou je od svatebního dne usurpována manželem. Při vzpomínce na svatební den, kterým to všechno začalo, si proto povzdechne: „Děšť padal, určité i v minulosti padal jako teď.“⁴⁸ V závěru příběhu je to opět děšť, který smete včelu, jež právě vylétla z úlu. Pro silný příval dešťové vody je zde použito slovo „bátega“, stejně jako na začátku v redakci, kde Álvaro Silvestre přitaká stejným slovem ve smyslu „pořádný liják“.

Významově naprosto rozdílnou transformací vody je pramen. V románu se objeví několikrát, pokaždé ve formě čisté, osvěžující a životadárné vody. Clara chodí pravidelně se džbánem k lesnímu prameni, kde si podobně jako milenci ve starobylých

„Conseguiu recordar ainda com uma agudeza incrível a onda de sentimentos contraditórios que a arrastara vagarosamente ao altar, a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e o medo, o medo e um pouco de esperança; avançava pelo braço do pai, toda de branco...“ (*Abelha*, s. 31).

„Chvíli se vlekla po štěrkou, a ještě se zasmítala, ale vír ji nakonec strhl s sebou a odnesl ji se spadáným listím“ (*Včela*, s. 199).

„Arrastou-se no saibro, debateu-se ainda, mas a voragem acabou por levá-la com as folhas mortas“ (*Abelha*, s. 92).

48 *Včela*, s. 139.

portugalských trobadorských písních dávají s Jacintem schůzky. Během jedné cesty od pramene je poté Jacinto přepaden a zabit, aby se mu hrobem stala jiná voda, rozbourané moře. I Clara nachází dobrovolnou smrt ve vodě, ve studni se stojatou, ale čistou vodou, kam dobrovolně skočí. V tomto případě je možné studnu asociovat též s plodovou vodou nebo s „kolébkou života“. Místo Clařina skonu předznamenává Jacinto, když obrazně mluví o neutěšeném manželství Silvestrových a jejich neplodném životě. Podle něj by udělali lépe, kdyby si uvázali k nohám kámen a skočili do studny.

Čistou vodu si Álvaro zakaluje „zkapalněným ohněm“ v podobě brandy, „ohnivé vody“, která se v jeho organismu následně mění na kyselý ocet způsobující dávení. Álvarovou noční můrou je peklo, které si pod vlivem katolické víry představuje jako místo plné plamenů, které páchne sírou a kde bude trpět. V alkoholovém deliriu se mu však zjeví jiné peklo, dusivá hustá voda, která se chvílemi mění v led. V této kalné vodě bez ryb a rostlin rovněž trpí, nemůže se nadechnout ani otevřít oči. Tato voda je variantou Mariina tvrzení „peklo, kterým je tvůj dům“: i Álvaro společný plný hádek a ponižování obtěžuje a svým způsobem „dusí“. Voda, v níž je ve snových představách obrazně nucen plavat, není životadárná, ale zhoubná pro vše živé, voda mrtvá.⁴⁹

V Mariiných vzpomínkách, se pramen mění v řeku: „Nejprve vytryskl kdesi velice daleko v dětství tenký pramen. Potom se klidná voda cestou, během času zkalila smetím, které do ní házeli z břehů. A, dnes, kypí, je tmavá, beznadějná.“⁵⁰

Clařin smích naopak Álvarovi připomíná svěží vodu ze studánky nabranou do dlaní. Když Álvaro při toulkách rodným krajem, kdy z bot sklepává ranní rosu, vzpomíná na dětství a vybaví si svěží a zurčící pramen, k němuž běhal ve skupině dětí. Tehdy byl ještě plnohodnotnou součástí venkovského života a všechno mu připadalo nevinné a prosté.

Paralelní motiv nacházíme Álvarova vztahu k ořešáku na dvoře rodného domu. Vzpomíná, jak se krčil v dřevěné kůlně pod ořešákem a sledoval otce. Podobně později, ovšem s nenávisť, sleduje kočího, který pod stejným ořešákem čistí postroje. V té době již ví, že jeho manželka po kočím pokukuje a ořešák mu vnukne nápad soka zlikvidovat. Tak jako se nemůže s požítkem napít čisté vody, protože má „ústa ztrpklá brandy“, nemůže pod ořešák svého dětství. Na tento strom znovu šplhají kluci, kteří asistují rodičům při srocení na dvoře Silvestrových. Álvaro si ovšem ve stejnou chvíli uvědomí, že čistý pramen jeho dětství již vyschl a nemá dost průzračné vody ani na uhašení žízně. Voda jeho dospělého života je natolik znečištěná, že připomíná spíš bláto.

ZLATO A BLÁTO

Skutečné bláto ulpívá Álvarovi na botách a ztěžuje kroky, stejně tak znemožňuje plynulou cestu domů, a dokonce způsobí poranění tažného zvířete. Bláto jako protiklad tolik hledaného zlata je několikrát zmíněno ve vztahu k rodině Silvestrových, jejíž

49 Ve snu se může voda zjevovat jednak jako tvůrčí životadárná síla pevně svázaná s ženským a mateřským elementem, ale je možno ji i zakoušet v jejích hrozivých, ničivých účincích. Srov. heslo „voda“ in Lurker 2005, s. 564–565.

50 Včela, s. 138.

členové si vzájemně zakalují životy, podobně jako nepříjemné deštivé počasí, jehož je bláto následkem.⁵¹

Bláto je jednou z příčin, proč dvoukolka s oběma manžely nejede plynule a bez houpaní, nýbrž nepříjemně skáče přes výmoly a zapadá do děr. Vůz se každou chvílí málem rozpadne. Stejně tak se postupně rozpadá manželský život Silvestrových, jejich dům, potažmo celá společnost, v níž donedávna drželi pomyslné otěže. Cesta dvoukolkou není únikem, nýbrž cestou zpáteční, návratem do společného domu, kam se žádnému ze Silvestrových vlastně nechce. Tak jako se kopyta klisny a kola kočáru boří do bahna, uvědomují si oba, že jejich život je také „zabahněný“, plný kalné vody, zkažený. A navíc, že z takového života není ani pro jednoho z nich úniku.

PRAMENY

Oliveira, Carlos de. „Včela v dešti“. In *Pět portugalských novel*. Přel. Marie Adámková. Praha : Odeon, 1987.

Oliveira, Carlos de. *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa : Sá da Costa Editora, 1986.

Oliveira. Carlos de. *Casa na Duna*. Coimbra : Coimbra Editora, 1944.

Lawrence, David Herbert. *Synové a milenci*. Přel. Kateřina Hilská. Frýdek Místek : Alpress, 2005.

LITERATURA

Correia Lourenço, Marcio Antonino. *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Olivera*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2009.

Gusmão, Manuel de. „Uma Abelha na Chuva: Uma cosmologia trágica“. In *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa : Sá da Costa Editora, 1986.

Gusmão, Manuel de. „O homem e a obra“. In *Uma Abelha na Chuva*. Lisboa : Sá da Costa Editora, 1986.

Hrbata, Zdeněk. „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“. In. Červenka, Miroslav et al. (ed.). *Na cestě ke smyslu: poetika*

literárního díla 20. století. Praha : Torst, 2005.

Lurker, Manfred. *Slovník symbolů*. Přel. Bakešová Alena., Šnebergrová Irena, Vochoč Otakar a Dvořáček Petr. Praha : Universum, 2005.

Reis, Carlos. *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra : Livraria Almedina, 1983.

Reis, Carlos. *Introdução à Leitura de Uma Abelha na Chuva*. Coimbra : Livraria Almedina, 1980.

Santos Zanelatto, Rosana Cristina. „Tudo o que é real dissolve se na chuva. Terra roxa e outras terras“. *Revista de Estudos Literários*, 2007, vol 10, s. 29–37.

A DERELICT BARROW ON A MUDDY ROAD SPACE OF A HOUSE IN THE NOVEL A BEE IN THE RAIN

The study offers an interpretation of the novel *A Bee in the Rain* (1953) from the perspective of a house. The novel is the last in the so-called Gandara tetralogy, a collection of neorealist prose which Carlos

⁵¹ Srov. „Nejhorší je, že se dvoukolka už tak dlouho čvachtá blátem. Ty hrozné díry, ty zastávky, ta pomalost“ (tamtéž, s. 143).

„Proč by se taky měl vzrušovat tím, že mi přidělává práci, že se kvůli němu vláčím blátem v tomhle počasí!“ (tamtéž, s. 144).

de Oliveira set in his childhood country, a poor and barren land of sand dunes in central Portugal. The house of the declining Silvestre family becomes a battleground between a man and a woman and in the end also between social classes. A barrow heavily making its way on a muddy road, in which the Silvestres are fighting for space, becomes a miniature of the house and a reflection of its fate. Next the house is compared to a beehive with a decaying swarm inside whose bees, blinded with spite, make bile instead of honey and spread it around. The neorealist level of the novel gives way to the symbolic level. The author works primarily with the symbols of honey, fire and gold, which he juxtaposes with the symbols bile, water and mud.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Carlos de Oliveira — portugalský neorealismus — prostor
Carlos de Oliveira — Portuguese neorealism — space

Karolina Válová (* 1979) je asistentka na oddělení portugalistiky Ústavu románských studií FF UK. Zabývá se především portugalským románem 20. století a literárním prostorem.