

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Rigorózní práce

2013

Jana Kratochvílová

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Středisko ibero-amerických studií

Rigorózní práce

Jana Kratochvílová

*Pojetí hlavních postav ve vybraných románech
Rómula Gallegose*

Creation of protagonists in selected novels by Rómulo Gallegos

Praha, 2013

Školitel:
prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

P o d ě k o v á n í

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí své diplomové práce prof. PhDr. Anně Houskové, CSc. za její vstřícný přístup a podnětné připomínky k danému výzkumu. Také bych chtěla poděkovat svým blízkým za podporu při studiích.

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 28. 8. 2013

Podpis

Název rigorózní práce:

Pojetí hlavních postav ve vybraných románech Rómula Gallegose

Abstrakt:

Cílem práce je podrobná analýza hlavních postav románů *Doña Barbara* a *La Trepadora* předního představitele „regionalismu“, Rómula Gallegose. Práce na základě různých děl odborné literatury formuluje vlastní teoretické schéma analýzy postav, která sleduje charakterové indikátory v textu, vztah postav k jiným složkám románu, typologické zařazení a čtenářův konstrukt postavy v příběhu včetně úlohy recepce. Poté věnuje pozornost analýze působících sil a hledá společné rysy obou románů, k nimž patří především střet dvojího hodnotového vidění světa.

Klíčová slova:

Rómulo Gallegos, regionalismus, *Doña Barbara*, *La Trepadora*, teorie postavy

Title of the Thesis:

Creation of protagonists in selected novels by Rómulo Gallegos

Abstract:

The goal of the thesis is a detailed analysis of the main characters of the novels *Doña Barbara* and *La Trepadora* written by Rómulo Gallegos, one of the frontmen of “regionalism”. Based on several expert essays, an original theoretical scheme of character analysis is formulated. It follows character indicators in the text, relationship to other compounds of the novels, typology determination, and reader's construct of the character in the story including the role of perception. The thesis also studies an analysis of acting forces and seeks common features of both novels, the prime one being the conflict of dual value systems.

Key words:

Rómulo Gallegos, regionalism, *Doña Bárbara*, *La Trepadora*, character theory

OBSAH

Úvod	8
1 Teoretická část	11
1.1 Poetika narativní fikce	11
1.1.1 Fikční světy	12
1.1.2 Recepce	13
1.1.3 Encyklopedie	15
1.1.4 Implikovaný čtenář.....	16
1.1.5 Shrnutí.....	16
1.2 Teorie postavy	19
1.2.1 Postava a děj.....	19
1.2.2 Lidé nebo slova?.....	22
1.3 Analýza postavy	24
1.3.1 Textová analýza.....	24
1.3.2 Čtenářův konstrukt postav.....	31
1.3.3 Analýza působících sil	34
2 Představení korpusu	35
2.1 Literární kontext	35
2.2 Vydání, ohlas	38
2.3 Téma a děj	41
2.4 Výstavba textu	43
3 Doña Barbara – textová analýza postav	45
3.1 Postava doni Barbary	45
3.1.1 Charakterizace	45
3.1.2 Vztah k ostatním složkám románu	53
3.1.3 Typologie	57
3.2 Postava Santose Luzarda	58
3.2.1 Charakterizace	58
3.2.2 Vztah k ostatním složkám románu	63
3.2.3 Typologie	65
3.3 Postava Marisely	66
3.3.1 Charakterizace	66
3.3.2 Vztah k ostatním složkám románu	70
3.3.3 Typologie	72
4 Doña Barbara – čtenářův konstrukt postav	73
4.1 Postava doni Barbary	73
4.2 Postava Santose Luzarda	75
4.3 Postava Marisely	77

5	<i>La Trepadora</i> – textová analýza postav	78
5.1	Postava Hilaria Guanipy	78
5.1.1	Charakterizace	78
5.1.2	Vztah k ostatním složkám románu	86
5.1.3	Typologie	88
5.2	Postava Adelaidy	89
5.2.1	Charakterizace	89
5.2.2	Vztah k ostatním složkám románu	94
5.2.3	Typologie	95
5.3	Postava Victorie	96
5.3.1	Charakterizace	96
5.3.2	Vztah k ostatním složkám románu	101
5.3.3	Typologie	102
6	<i>La Trepadora</i> – čtenářův konstrukt postav	103
6.1	Postava Hilaria Guanipy	103
6.2	Postava Adelaidy	106
6.3	Postava Victorie	107
7	Analýza působících sil	108
	Závěr	113
	Bibliografie	115
	Resumen	120

ÚVOD

Rómulo Gallegos je jedním z předních představitelů regionalismu. Román *Doña Barbara*, který jej proslavil po celém světě, je vyzdvihován především pro poetické zachycení krásy i síly přírody Llana a ztvárnění antinomie civilizace a barbarství. Jeho postavy jsou však někdy považovány za příliš podřízené tezi. Touto prací bych chtěla ukázat, že v dílech Rómula Gallegose jsou i postavy zajímavým prvkem. V práci se zabývám románem *Doña Barbara* a o tři roky předcházejícím románem *La Trepadora*. Vždy věnuji pozornost hlavní trojici postav. Přestože se od sebe v mnohém liší, jsou si tyto dva romány v kontextu Gallegosovy tvorby nejbližší právě svým ztvárněním postav.

Práce je rozdělena na tři hlavní tematické celky: teoretický úvod, představení korpusu a samotnou analýzu. Cílem první kapitoly je zarámovat práci do kontextu literární teorie. Stručně se věnuji obecné teorii fikčního narativu a poté se zaměřuji na teorie věnující konkrétní pozornost postavám. Na základě podnětů z různých děl sekundární literatury stanovuji vlastní návrh analýzy postav. V rámci první kapitoly se zmiňuji také o teorii fikčních světů. Není cílem přijmout celou její metodologii, nýbrž se inspirovat v několika, dle mého názoru zajímavých, teoretických bodech, k nimž patří i úloha čtenářovy recepce.

Cílem druhé kapitoly je zasadit romány do literárního kontextu, uvést základní informace k vydání a ohlasu, zběžně představit téma, děj a strukturu děl tak, aby analýza byla srozumitelná i pro ty, kteří se s primárními prameny osobně nesetkali.

Jádro práce tvoří vlastní analýzy, které zabírají rozsah třetí až sedmé kapitoly. Zprvu věnuji pozornost každému románu zvlášť, v sedmé kapitole používám pro srovnání „analýzu působících sil“, ve které sleduji všech šest postav zároveň.

Analýza jednotlivých románů je rozdělena vždy do dvou kapitol. V první věnuji pozornost textové analýze, v níž sleduji různé typy charakterizace, vztah k jiným složkám románu a řadím do ní i typologickou klasifikaci postav. Cílem textové analýzy je tedy zachytit charakterové indikátory roztroušené v textu, které se vztahují k postavám; dále na postavu pohlížet i z hlediska její literární specifičnosti a věnovat tudíž pozornost její úloze v kompozici díla. Typologickou klasifikaci nepovažuji za stěžejní, v literárních teoriích postav jí však často bývá věnována pozornost, proto ji pro úplnost také zmiňuji. Druhou část analýzy románu tvoří vždy kapitola s názvem „čtenářův konstrukt postav“. Postava je

realizována na základě indikátorů roztroušených v textu, které čtenář abstrahuje a skládá z nich charakterový konstrukt, tak se postava stává v rámci příběhu, či fikčního světa, individualizovanou entitou. Takový konstrukt může být do jisté míry subjektivní v závislosti na tom, kterým indikátorům věnoval čtenář větší pozornost. Oblast recepce je značně neobjektivní, přestože idea čtenářových encyklopedií toto téma pomáhá teoretizovat. Jsem však především odkázána na vlastní, subjektivní, zkušenost. V dané části tedy shrnuji povahové rysy a vývoj postavy vyšlé z textové analýzy a poté se je snažím porovnávat s vlastní individuální četbou, která předcházela četbě zaměřené na analýzu. Dále se zamýšlím nad faktory, které mohly zapříčinit rozdíly mezi „objektivní“ a „subjektivní“ interpretací. Snažím se oprostit od individuálních a kulturně daných faktorů a zaměřit se na ty, které jsou nějakým způsobem zakódovány v textu. Přestože jsem si některé postřehy ověřila v debatách s kolegy a snažím se zaměřit na ty faktory, u kterých předpokládám, že budou společné více čtenářův, jsem si vědoma subjektivnosti této části a předem na ni upozorňuji.

Úkolem práce je tedy zodpovědět následující otázky: Jak by na základě teoretického podložení měla vypadat analýza postav? Jakým způsobem jsou jednotlivé postavy charakterizovány v textu? Do jakých vztahů s ostatními složkami románu postavy vstupují? Jak vypadá charakterový konstrukt postav a proč se případně liší od individuální četby autorkou? Existují určité podobnosti mezi analyzovanými postavami?

Tato diplomová (rigorózní) práce je rozšířením mé bakalářské práce, ve které jsem prováděla analýzu pouze dvou postav, doni Barbary a Hilaria Guanipy. Právě v případě doni Barbary jsem byla překvapena, že konstrukt vzešlý z textové analýzy se značně lišil od toho, jak jsem si postavu doni Barbary pamatovala z předchozí četby. Tento postřeh u mě podnítl následný zájem o úlohu čtenáře v procesu rekonstrukce příběhu a vzbudil touhu se tématem nadále zabývat i v diplomové práci. Ta mnohem hlouběji proniká do literární teorie, přidává postřehy z teorie fikčních světů a teoreticky, byť subjektivně, se zamýšlí nad úlohou recepce ve vztahu ke struktuře díla. Rozšířením počtu analyzovaných postav se snažím lépe postihnout komplexnost díla, souvztažnost složek i formální specifika románů.

Bibliografická poznámka

Pro studii je zásadní práce se dvěma primárními prameny beletristické povahy, romány *Doña Barbara* a *La Trepadora*. Pracuji s vydáním *Doña Bárbara* publikovaným v Havaně roku 1973¹ založeném na vydání z roku 1954, které Rómulo Gallegos označil za finální verzi. Pro překlady ukázek využívám české vydání *Doña Barbara* z roku 1971 přeložené Václavem Čepem.² K analýze románu *La Trepadora* používám vydání z Buenos Aires z roku 1965.³ Tento román nebyl do češtiny nikdy přeložen. Vzhledem k obtížnému překladu preferuji v práci zachování originálního španělského názvu. „La trepadora“ ve španělštině znamená popínavá rostlina, zároveň v sobě obsahuje konotaci „šplhounství“ po společenském žebříčku.

Pro teoretickou část jsou stěžejní dvě díla sekundární literatury, která mi posloužila k orientaci v problematice a odkázala mne na mnoho dalších zajímavých autorů. Prvním je *Poetika vyprávění* od Rimmon-Kenan. Ta velmi přehledným a výstižným způsobem představuje ucelenou teorii fikčního narativu. Dle vlastních slov „vychází z prací angloamerické nové kritiky, ruského formalismu, francouzského strukturalismu, televizní školy poetiky a fenomenologie čtení.“⁴ Jejím cílem není historický přehled jednotlivých „škol“, nýbrž podněty z těchto teorií sdružuje tematicky. Podobný průřez, tentokrát s explicitním zaměřením pouze na postavy, předkládá Bohumil Fořt v knize *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*,⁵ která mě mimo jiné přivedla k teorii fikčních světů. Tato dvě díla mě nasměrovala k mnoha dalším, velmi zajímavým publikacím, se kterými v první kapitole pracuji.

Pro zařazení do literárního kontextu regionalismu vycházím z Oviedovy publikace *Historia de la literatura hispanoamericana*.⁶ Typologické zařazení románu stavím na dílech A. Houskové a F. Aínsy.⁷ Sborník *Relectura de Rómulo Gallegos*,⁸ obsahující mnoho zajímavých článků na téma literární tvorby Rómulo Gallegose, byl pro mě velmi cenným zdrojem informací pro druhou kapitolu a zároveň byl zdrojem zajímavých podnětů v rámci samotné literární analýzy postav.

¹ GALLEGOS, R.. *Doña Bárbara*. Ciudad de la Habana : Arte y literatura, 1973. 406 s. Colección Huracán.

² GALLEGOS, R.. *Doña Barbara*. Překlad V. Čep. Praha : Odeon, 1971. 292 s.

³ GALLEGOS, R.. *La Trepadora*. Buenos Aires : Espasa – Calpe Argentina , 1965. 210 s. Colección Austral.

⁴ RIMMON-KENAN, S. *Poetika vyprávění*. Brno, 2001, s. 13.

⁵ FOŘT, B. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha, 2008.

⁶ OVIEDO, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 3. Madrid: Alianza, 2001.

⁷ HOUSKOVÁ, A. *Imaginace Hispánské Ameriky: (hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha, 1998.; AÍNSA, F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid, 1986.

⁸ *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Poetika narativní fikce

Poetika je systematické bádání o literatuře jako literatuře.⁹

Pro lepší pochopení teorií věnujících se postavám je potřeba uvést základní kontext literárního zkoumání narativu. Každé dílo v sobě pojí dva (dle některých kritiků tři) základní aspekty.

Todorov rozlišuje „histoire“ a „discours“, Chatman „story“ a „discourse“. Rimmon-Kenan v návaznosti na Genetta navrhuje dělení na „příběh“, „text“ a „vyprávění“ (narration). Příběh obsahuje chronologicky uspořádané události a postavy abstrahované z textu. Text (diskurs) je umělecké podání příběhu. Události nemusí být seřazeny chronologicky, charakteristiky postav jsou roztroušeny po celém textu a celý obsah je prezentován skrze jakýsi filtr, z určité perspektivy, uplatňuje se v něm „fokalizace“. Vyprávění je procesem produkce textu. V rámci roviny vyprávění se zkoumají „hlasy“ a „zobrazení řeči“.¹⁰ Ty jsou v dichotomním dělení zkoumány na úrovni diskursu.

V české tradici je zavedenější formalistické rozdělení na fabuli a syžet. Eco říká, že „fabule je základní schéma vyprávění, logika akcí a syntaxe postav, časově uspořádaný sled událostí. [...] Syžet je naopak příběh, jak je fakticky vyprávěn, jakým se jeví na povrchu, se svými časovými dislokacemi, [...] deskripcemi, digresemi, vloženými úvahami.“¹¹ Lotmanova definice syžetu jako „umělecky seřazeného rozvrhnutí událostí v díle,“¹² vyžaduje větší stupeň abstrakce a zaměřuje se na dějovost.

Za základní složky díla jsou považovány události, postavy a prostředí.¹³ Od počátku literární teorie se vede spor o hierarchii těchto složek. Je děj nadřazen postavám, které jsou pouhými aktéry, nebo je děj manifestací postav? Termíny „příběh“ i „fabule“ mají především dějovou konotaci. Hlavní poselství spočívá v tom, že někdo něco koná. Můžeme se ovšem ptát: Proč to koná? Co jeho konání znamená a jak je vnímáno uvnitř díla? Příběh rozdělený na události, postavy a prostředí nám nestačí, podvědomě hledáme nějaký zastřešující koncept: svět příběhu, fikční svět.

⁹ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 10.

¹⁰ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 11-12.

¹¹ ECO, U. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha, 2010, s. 126.

¹² LOTMAN, J. M. *Struktúra umeleckého textu*. Bratislava, 1990, s. 264.

¹³ VODIČKA, F. *Počátky krásné prózy novočeské: příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*. Praha, 1948, s. 115-116.

Již Vodička poukazuje v souvislosti s termínem „vnější svět“, že se nejedná pouze o „hmotné prostředí, ale i celou sociální, psychickou, ideovou atmosféru, ve které postavy žijí a v níž se odehrává děj.“¹⁴ Postavy jsou tedy obyvateli nějakého specifického světa, který představuje síť vztahů i principů uspořádání. Tento předpoklad inspiruje teorii fikčních světů.

1.1.1 Fikční světy

*Fikční světy jsou sémiotické entity, textově založené a rekonstruované akty čtenářských recepcí, které „ubytovávají“, jakožto homogenní referenční rámce, všechny fikční entity a propůjčují jim stejný status fikční existence.*¹⁵

Tato teorie navazuje na strukturalismus svým systémovým a celostním přístupem a nahlížením na naratologické entity ve vzájemných vztazích. Zároveň do pole studia zařazuje kreačně-rekreační složku, zaměřuje se na recepci čtenáře a obohacuje studium o poznatky ze sémantiky, logiky, psychologie, teorie akce a kognitivní teorie.¹⁶

Zastánci této teorie se rozhodně nepřiklání k „mimetickému“ proudu ve smyslu nahlížení na literaturu jako nápodobu skutečnosti. Fikční svět není odrazem skutečnosti, je vytvořen narativem. Fikční texty referují k světům a entitám, které samy zakládají.¹⁷ Přesto existuje pouto mezi fikčním světem a reálným či „aktuálním“ světem. Doležel považuje fikce za „porózní“, neboť neustále vstřebávají vlivy a události z aktuálního světa.¹⁸ Především jsou však fikční světy chápány jako abstrakce vznikající při čtenářově recepci, která je ovlivněna zkušenostmi a zákonitostmi známými ze světa reálného. Právě fakt, že používáme podobných procedur k odkrývání fikčních významů i významů z vlastních sociálních interakcí, ospravedlňuje dle teoretiků zapojení kognitivní vědy.¹⁹

Zároveň ovšem tito autoři upozorňují na odlišnosti fikčních světů, které jsou nezávislými systémy a nemusí odpovídat strukturám reálného světa. Každý svět jako komplexní celek je řízen určitými zákonitostmi, podléhá určitým globálním omezením

¹⁴ VODIČKA, F. 1948. s. 114

¹⁵ FOŘT, B. 2008 s. 89

¹⁶ FOŘT, B. 2008 s. 90, 100

¹⁷ FOŘT, B. Doslov – Fikční světy Thomase Pavela. PAVEL, T. G. *Román: morálka a svoboda*, 2009, s. 86.

¹⁸ DOLEŽEL, L. Objev fikčních světů. PAVEL, T. G. *Fikční světy*. Praha, 2012, s. 11.

¹⁹ FOŘT, B. 2009. s. 91, FOŘT, B. Ruth Ronenová a její hledání reality (doslov). RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*. Brno, 2006, s. 272.

(Doležel) či principům uspořádání (Ronen).²⁰ Čtenář má tendenci uplatňovat na fikční svět principy známé z reálného světa, pokud mu narativ nenaznačí jinak. Pavel upozorňuje, že přírodní zákony, které nejsou textem explicitně porušovány, čtenář automaticky považuje za inherentní fikčnímu světu.²¹ Zároveň ale narativ může zavést vlastní principy a vést čtenáře k přehodnocení jeho přístupů tak, aby správně chápal specifické zákonitosti fikčního světa. Tento proces bývá spojován s použitím termínů čtenářova „fikční“ a „aktuální encyklopedie“, které budou vysvětleny dále.

1.1.2 Recepce

*Fikční text má v sobě zakódovanou potenci vytvářet fikční světy, přičemž aktem recepce je tato energie uvolňována.*²²

Je důležité si uvědomit, že narativ je součástí literární komunikace, která má svého odesílatele i svého příjemce, dochází v ní ke kódování a dekodování. Eco ovšem upozorňuje, že literární kód je komplexní systém pravidel, a tudíž se kódy odesílatele a příjemce mohou lišit.²³ Čtenářova recepce může být ovlivněna mnohými faktory, dochází tedy k různým interpretacím, a proto je obtížné toto pole zkoumat. Formalisté, strukturalisté a na ně přímo navazující teoretici upozorňují, že je potřeba vyhnout se poli spekulací, pokud má být literární kritika považována za vědu. Proto se soustřeďují na text. Todorov podotýká: „Nezkoumá se dílo, ale potenciální schopnosti literárního diskursu, které je umožnily.“²⁴

Teoretici fikčních světů rozšiřují objekt studia, když operují i se čtenářovou recepcí. Potřebu zkoumat toto pole odvozují od fenomenologie. Ingarden rozlišil objekty autonomní (mají pouze imanentní, vnitřní vlastnosti) a heteronomní, jejichž příkladem je i literatura. Heteronomní objekty jsou kombinací imanentních vlastností a vlastností dodávaných vědomím. Nemohou tedy plně existovat bez účasti vědomí.²⁵

²⁰ RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*. Brno, 2006, s. 17, 21; DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha 2003, s. 33, 121-130.

²¹ PAVEL, T. G. *Fikční světy*. Praha, 2012, s. 145.

²² FOŘT, B. 2006. s. 278

²³ ECO, U. 2010. s. 69

²⁴ TODOROV, T. Kategorie literárního vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno, 2002, s. 142.

²⁵ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 125.

Přesto mezi těmito přístupy není nepřekonatelný rozdíl. Všichni se shodují na víceznačnosti jazyka jako estetické hodnotě literárního díla. Někteří „tradiční“ teoretikové zkoumají možnosti a omezení čtenářovy interpretace a naopak teoretici fikčních světů se zaměřují především na ty procesy recepce, které jsou do jisté míry objektivně postižitelné.

Todorov rozlišuje mezi označováním a symbolizací²⁶, případně smyslem (funkcí) a interpretací.²⁷ Označovaná fakta jsou v textu zahrnuta, symbolizované skutečnosti jsou interpretovány, přičemž „při interpretaci se prvek vkládá do systému, který není systémem díla, nýbrž osoby kritika.“²⁸ Po konstrukci událostí přichází reinterpretace, díky níž můžeme konstruovat charaktery a myšlenkový a hodnotový systém v podtextu. Tento proces je ovšem usměřňován omezeními dvojího typu: první jsou obsaženy v textu, druhé vychází z kulturního kontextu.²⁹

Texty, jakožto lidské výtvořiny, musí být nutně konečné, a proto vytváří neúplné světy. Doležel k rozlišení „označované“ versus „symbolizované“ připojuje ještě „mezery“. Dílo se podle něj skládá z určených fakt, podurčených fakt a mezer. Určená fakta jsou dána explicitní texturou a tvoří jádro fikčního světa. Mezerám přísluší nulová textura a jejich zaplňování probíhá na základě vlastních zkušeností, znalostí a preferencí, je tedy nutně subjektivní a vede ke „konkretizacím“, které nelze navzájem hodnotit. Podurčeným faktům odpovídá implicitní textura. Neboli explicitní textura naznačuje implicitní významy, k jejichž odkrytí je potřeba jistých „kódů“, „kompetencí“ či slovy Doležela a Eca, „encyklopedií“.³⁰

²⁶ TODOROV, T. 2000, s. 290-294.

²⁷ TODOROV, T. *Poetika prózy*. Praha, 2002, s. 143.

²⁸ Tamtéž, s. 143.

²⁹ TODOROV, T. 2000, s. 290-294.

³⁰ DOLEŽEL, L. 2003, s. 172-183.

1.1.3 Encyklopedie

„Dekodifikování“ verbálního sdělení si tudíž mimo lingvistickou kompetenci vyžaduje i kompetenci variabilně okolnostní.³¹

Při odkrývání implicitních významů a doplňování mezer čtenář vytváří presupozice určené jistými omezeními či vytvářené na základě jistých zkušeností a znalostí. Doležel říká, že k odkrývání implicitních významů používáme encyklopedii aktuálního světa a fikční encyklopedii. Encyklopedie aktuálního světa vychází ze čtenářovy zkušenosti z reality, je dána kulturně, a tudíž vzniká prostor pro relativizaci interpretace. Fikční encyklopedie „je znalost možného světa zkonstruovaného fikčním textem.“³²

Dle Eca jde o sestavování scénářů na základě normální encyklopedické kompetence založené na zákonitostech reálného světa a intertextuální kompetence související se zkušeností nabytou četbou jiných textů.³³

Rimmon-Kenan mluví o formování hypotéz na základě modelů koherence odvozených z reality nebo literatury. U modelů založených na realitě rozlišuje dvojí typ: kulturní a přirozené. Kulturní modely závisí na zobecnění či stereotypch dané společnosti a tudíž jsou opět relativní.³⁴ Modely koherence založené na literatuře podléhají specifickým literárním zvyklostem a požadavkům.³⁵

Chatman mluví o vyplňování mezer na základě zkušeností ze života a z umění.³⁶ Todorov o omezeních interpretace obsažených v textu a daných kulturním kontextem.³⁷

Shrnutím předchozích teorií získáme několik typů „encyklopedií“: fikční, aktuální a umělecké. Fikční encyklopedie je kódována v daném díle, nabýváme ji postupně četbou. Jedinou zásobárnou znalostí fikčních postav je právě fikční encyklopedie, čtenář si ji musí osvojit, aby dokázal dílo správně pochopit. Zároveň je však ještě obohacen o znalosti vně textu, zkušenosti z umění, především literatury (umělecká encyklopedie) a z reálného světa (aktuální encyklopedie). Každá z těchto encyklopedií je do jisté míry individuální, zároveň je však možné v nich vyzorovat určité sdílené prvky, což pomáhá textu předvídat a částečně určovat směr čtenářovy interpretace.

³¹ ECO, U. 2010, s. 69.

³² DOLEŽEL, L. 2003, s. 178. Blíže k encyklopediím s. 172-183.

³³ ECO, U. 2010, s. 104.

³⁴ Ovšem i vnímání přírodních zákonů může být kulturně podmíněné. Proto považuji za lepší místo dvou kategorií stanovit škálu od modelů sdílených většinou kultur po zákonitosti specifické pro konkrétní kulturu.

³⁵ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 132.

³⁶ CHATMAN, S. B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno, 2008, s. 29, 32.

³⁷ TODOROV, T. 2000, s. 290-294.

1.1.4 Implikovaný čtenář

*Text sice spočívá na kompetenci, přispívá však i k produkci této kompetence.*³⁸

Každá četba stejného díla je jiná. Při čtení narativu každý čtenář vytváří ojedinělý a neopakovatelný konstrukt příběhu a fikčního světa. Tyto varianty nelze porovnávat ani hodnotit, přesto bychom v nich našli podobnosti. Text vybízí k tomu být interpretován určitým způsobem. Teoretici mluví o tzv. modelovém či implikovaném čtenáři. Chatman jej považuje za entitu imanentní narativu,³⁹ Rimmon-Kenan za „konstrukt, který představuje integraci údajů a interpretační proces, k němuž text ‚vybízí‘.“⁴⁰ Eco mluví o textové strategii, jeho modelový čtenář se musí pohybovat interpretativně tak, jak se autor pohyboval generativně.⁴¹

1.1.5 Shrnutí

*Příběh je abstrakce, neboť vždy je někým vnímán a vyprávěn.*⁴²

Následující diagram se snaží zachytit mé chápání procesů okolo fikčního narativu, které jsou vnímány v kontextu literární komunikace. Mnozí teoretikové upozorňují, že fikční svět navazuje na text a nemůže mu předcházet. Doležel píše: „Zobrazující texty znázorňují aktuální svět [...]. Konstrukční texty předcházejí světům, textotvorná činnost tu povolává světy do existence a určuje jejich struktury.“⁴³ Todorov rozlišuje imaginární univerzum evokované autorem a imaginární univerzum konstruované čtenářem, obě však následují až po vyprávění autora.⁴⁴

Jiní teoretici ovšem uvádí, že tentýž příběh může být prezentován různými způsoby a různými médii. Bude to poté stejný příběh, nebo jiný příběh se stejným hloubkovým schématem? Rozlišování těchto nuancí závisí na úhlu pohledu, za důležité ovšem považuji jejich naznačení, že před textem ještě něco „je“. Chatman považuje příběh za kontinuum

³⁸ ECO, U. 2010, s. 72.

³⁹ CHATMAN, S. B. 2008, s. 157.

⁴⁰ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 126.

⁴¹ ECO, U. 2010, s. 71.

⁴² TODOROV, T. 2002, s. 145.

⁴³ DOLEŽEL, L. 2003, s. 37.

⁴⁴ TODOROV, T. 2000, s. 290.

událostí předpokládající souhrn všech myslitelných detailů.⁴⁵ V diskursu „autor vybírá ty události, o nichž se domnívá, že stačí k vyvolání nutného pocitu kontinuity.“⁴⁶ Forster vysvětluje preferenci termínu „filtr“ následovně: „zachytává odstíny volby učiněné implikovaným autorem vzhledem k tomu, které ze zkušeností představovaných postavou by nejlépe zlepšily naraci – které oblasti světa příběhu chce implikovaný autor osvětlit a které chce podržet v temnotě.“⁴⁷ Tyto výroky naznačují „existenci“ nějakého abstraktního materiálu před aktem psaní, ze kterého autor skrze vypravěče vybírá. Nazývám jej „ideou fikčního světa“, její existence je samozřejmě pouze abstraktní, mnohé z fikčního světa se ustanoví až při aktu psaní. Zavést přítomnost ideje před textem nám ovšem umožní lépe si představit uplatňování narativních technik.

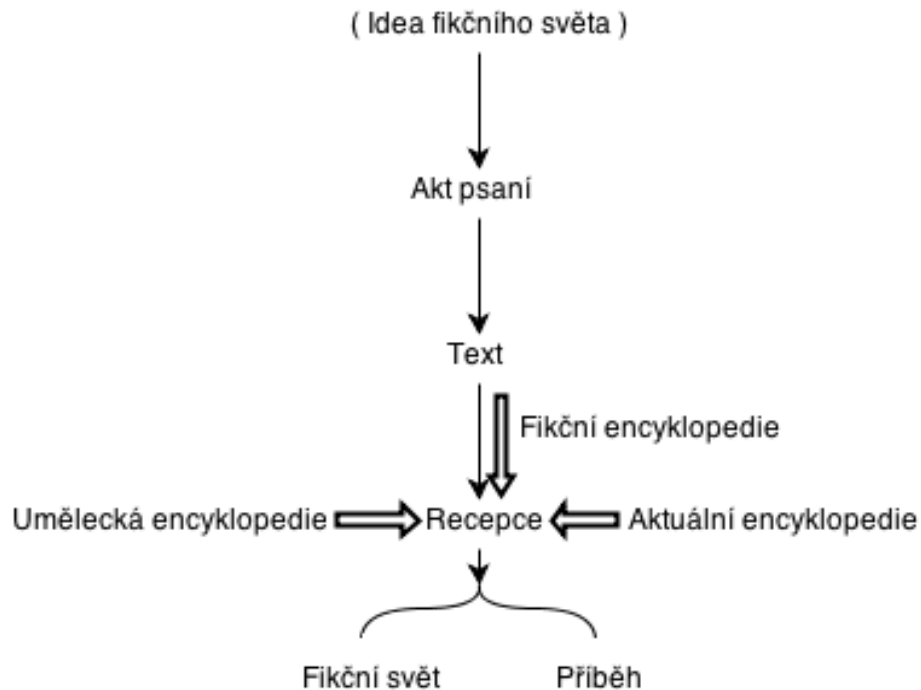
Události příběhu mohou být prezentovány v různém pořadí, příběh může být vypravován vševědoucím vypravěčem či postavou s omezenými informacemi, nitro postav může být čtenáři odhaleno či zůstat skryto. Stejný příběh tedy lze vyprávět různými způsoby za uplatnění různých narativních technik. Rimmon-Kenan rozlišuje tři základní skupiny vztahující se k „času“, „fokalizaci“ a „rovinám a hlasům“. Vzhledem k času rozlišuje otázky pořádku (analepse a prolepse), trvání a frekvence. Příběh je v textu zprostředkováván přes jakýsi filtr, fokalizaci. Fokalizace může být vůči příběhu vnější (vševědoucí čtenář) či vnitřní, vypravěč má omezené informace. Může nahlížet do nitra postav (fokalizace zevnitř) či je pouze prezentovat fokalizací zvnějšku. Zároveň lze události prezentovat z perspektivy určité postavy, přestože s ní vypravěč nemusí být totožný. Právě fokalizace je dle mého názoru jeden z nejdůležitějších faktorů utváření čtenářova názoru na postavy.

Aktem psaní vzniká text, kterým se světovorná potence přenáší ke čtenáři. Čtenář prostřednictvím recepce vytváří vlastní rekonstrukci fikčního světa a příběhu. Nejedná se o pouhé jazykové dekodování. Hlubší smysly a implicitní významy jsou rekonstruovány za pomoci encyklopedií. Fikční encyklopedie je zabudována v textu, vně textu působí aktuální a literární encyklopedie. Zákonitosti fikčního světa pomáhají čtenáři pochopit vnitřní logiku příběhu, zároveň však čtenář obrací pozornost především k příběhu, proto jsou fikční svět a příběh v diagramu znázorněny na stejné úrovni.

⁴⁵ CHATMAN, S. B. 2008, s. 27.

⁴⁶ Tamtéž, s. 29.

⁴⁷ FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. 1970. Harmondsworth: Penguin. s. 140-141. Citováno dle FORT, B. 2008, s. 52.

Diagram literární komunikace:⁴⁸

Cílem této kapitoly bylo shrnout mé nazírání na fikční narativ, důležitost jeho textové realizace, ale zároveň také jeho schopnost přesáhnout danou hranici pomocí čtenářovy recepce. Tato recepce je ovšem částečně řízena textem samým (fikční encyklopedií) a zároveň text do jisté míry dokáže předvídat styčné body v aktuálních a literárních encyklopediích různých čtenářů.

Věnovala jsem relativně málo pozornosti narativním technikám a možnostem studia samotného textu. To rozhodně neznamená, že bych je považovala za méně důležité. Naopak, studium textu je esenciálním základem jakékoliv literární analýzy a bude tvořit také jádro mé vlastní práce. Teorie narativních technik však byla často a důkladně propracována a je čtenářům dobře dostupná.⁴⁹

Více jsem se zaměřila na teorii fikčních světů, která mi umožnila teoreticky se zamyslet nad svobodou a omezeními recepce. Tento směr bádání je v českém prostředí obecně méně známý, představuje ovšem zajímavou „nastavbu“ k literární analýze. Domnívám se, že právě v případě literárních postav je rozdíl mezi čtenářovou recepcí a čistě textovou realizací největší.

⁴⁸ Sestavila autorka

⁴⁹ Mým východiskem byla *Poetika vyprávění* od S. Rimmon-Kenan, která navazuje na Genettovu narativní gramatiku. Pro hlubší studium tedy čtenáře odkazuji na ni. Viz RIMMON-KENAN, S. 2001.

1.2 Teorie postavy

Rozmanité způsoby, jimiž se ze slov na stránkách vynořují postavy a jimiž tito aktéři jednotlivých příběhů nabývají své osobnosti, jsou jedním z nejvíce fascinujících a nejméně systematicky probádaných aspektů narativní teorie.⁵⁰

Hodrová rozlišuje dvě základní koncepce postavy: postavu-funkci a postavu-charakter. Dle první koncepce plní postava především funkci strukturní, zatímco postava-charakter je dána svou mimetickou a sociálně reprezentativní funkcí. Rozlišování těchto dvou koncepcí závisí na zdůraznění složky kompoziční či významové. Zároveň Hodrová dodává, že postava je dynamický komplex motivů, který prostupuje všechny roviny a v této komplexnosti je potřeba na postavu nahlížet.⁵¹

Fořt a Rimmon-Kenan formulují tři základní osy studia postav. První osu tvoří otázka hierarchie mezi postavou a dějem. Druhá osa je tvořena otázkou, zda je postava pouze textový fenomén, nebo zda se jedná o specifickou entitu, která je schopna přesáhnout rámec textu. Třetí oblast vychází z komparativního studia postav a na základě různých kritérií formuluje rozličné typologie. V tuto chvíli budu věnovat pozornost prvním dvěma osám, otázka typologie bude zahrnuta v kapitole „Analýza postavy“.

1.2.1 Postava a děj

Postavy se účastní děje, jsou jeho nositeli, ale postava může být v díle zachycena tak, že přerůstá dějovost díla.⁵²

Dle Fořta zastupují opačné extrémy na ose děj versus postava Aristoteles a Forster. Zatímco pro Aristotela je postava zcela podřízena ději, pouze ho ilustruje, dle Forstera je nutné na postavy nahlížet skrze jejich psychologické charakteristiky.⁵³ Forster označuje postavy za „homo fictus“ nadřazuje je ději, zároveň dodává, že postavy jsou oproti lidem specifické tím, že jim můžeme nahlédnout do mysli.⁵⁴

⁵⁰ O'Neill. *Fictions of Discours*. Toronto, 1994. s. 49. Citováno z FOŘT, B. 2008, s. 8.

⁵¹ HODROVÁ, D., et al. ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha, 2001.

⁵² VODIČKA, F. 1948, s. 114.

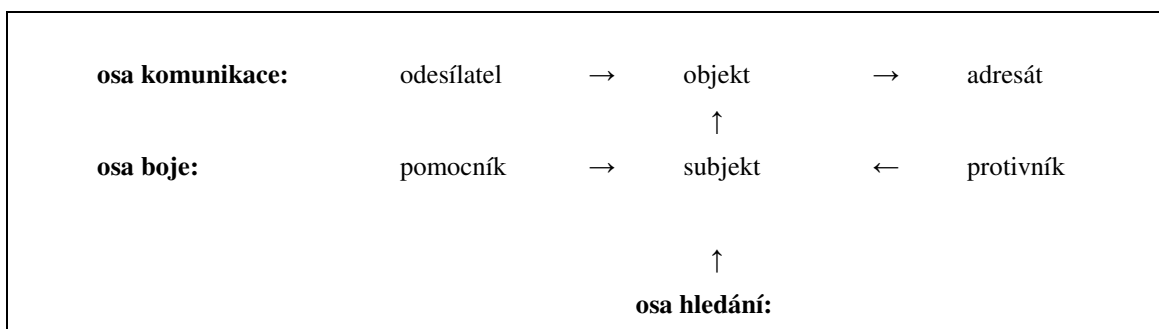
⁵³ FOŘT, B. 2008, s. 15-20.

⁵⁴ FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid, 1983, s. 49-70.

Nejznámější teorie přiřklánějící se k nadřazenosti děje spočívají ve funkčním nahlížení na postavy. Tuto tradici zakládá Proppova *Morfologie pohádky*. Propp na korpusu ruských lidových pohádek vysledoval určitý počet funkcí, které agregoval do sedmi rolí (okruhů funkcí dle jednajících osob): škůdce, dárce, pomocník, carova dcera (hledaná osoba) či její otec, odesílatel, hrdina a nepravý hrdina. Jednotlivé postavy jsou pak konkrétními realizátory těchto rolí, přičemž jedna postava může plnit více rolí a naopak jedna role může být rozdělena mezi více postav.⁵⁵

Tato arbitrárnost je přítomna i v druhém, velmi často zmiňovaném, modelu. Greimas zcela ruší označení „postava“ a zavádí kategorie „aktant“ a „aktér“. Definuje šest „aktantů“ závislých na osách komunikace, boje a hledání. „Aktéři“ jsou konkrétními realizacemi „aktantů“. Opět platí, že jeden „aktér“ může plnit více „aktantů“ a jeden „aktant“ může být realizován více „aktéry“, navíc ke změnám uspořádání může docházet opakovaně.⁵⁶

Greimasův model aktantů:⁵⁷



Zmínila jsem dva nejznámější funkční modely, jejich aplikaci ovšem považuji za obtížnou. Propp má jasně stanovený rámec aplikace na ruské lidové pohádky, Greimasova teorie je obecnější a snaží se teoreticky postihnout jakýkoliv fikční narativ. U složitějších děl však musí kritik přes zdánlivou komplexnost modelu přistoupit k přílišnému zjednodušení, nebo je nucen neustále matice obměňovat. Považuji proto za užitečnější Lotmanův model, který je obecnější, rozlišuje pouze dvě funkce postav: pasivní a aktivní. Blíže bude představen v kapitole věnující se teorii analýzy postavy.

M. Bal mluví o „aktorech“, jako o agentech, kteří vykonávají akce. Navazuje na funkční pojetí postav, zároveň ovšem přidává aspekt motivační.⁵⁸ Právě motivaci používá

⁵⁵ PROPP, V J. *Morfologie pohádky: se studií Clauda Lévi-Strausse*. Praha, 1970, s. 96-104.

⁵⁶ LÓPEZ-CASANOVA, A.; ALONSO, E. *Poesía y novela, Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia, 1982, s. 491.

⁵⁷ Sestavila autorka na základě předlohy z LÓPEZ-CASANOVA, A.; ALONSO, E. 1982, s. 491.

Doležel k určitému převrácení hierarchie postavy a děje. Akce je podle něj *intencionální* změna stavu. V rámci fikčního světa dokonce pro postavu používá označení „osoba“. „Osoba je entita, která vedle vlastností fyzických má také duševní život [...] Změny, které způsobuje osoba, jsou podníceny specifickými duševními událostmi, intencemi; takové změny se nazývají akce.“⁵⁹

Mnoho teoretiků se snaží o usmíření dichotomie postava versus děj, jak to vyjadřuje i Vodičkův citát na začátku této kapitoly. Rimmon-Kenan prosazuje reverzibilitu hierarchie v závislosti na typu vyprávění a také v závislosti na tom, kterým směrem se upírá čtenářova pozornost.

Již Todorov rozlišuje vyprávění apsykologické a psychologické, která souvisí s rozlišením „postavy“ a „charakteru“. Postava nemá obsah, je pouze agentem dějů. Ve chvíli, kdy se objeví psychologický determinismus, stává se postava charakterem, jedná tedy určitým způsobem díky svým charakterovým vlastnostem.⁶⁰ Barthes rozlišuje vyprávění funkční a vyprávění silně indiciální. Konstituuje distribuční a integrační třídy funkcí. Distribuční odkazují k ději a představují funkčnost jednání, integrační jsou tvořeny indiciemi, které jsou povahotvorné a představují funkčnost bytí.⁶¹

I Borges se zamýšlí nad rolí postavy v literatuře. Říká, že základem povídky je událost, zatímco román se neobejde bez psychologicky dobře propracovaných postav. Dále také poukazuje na to, že je to právě postava, která mnohdy utkví v čtenářově paměti, zatímco situace, kterými ona prochází, jsou zapomenuty.⁶² Takové postavy získávají nezávislost na svém původním textovém založení.

⁵⁸ FOŘT, B. 2008, s. 37-40

⁵⁹ DOLEŽEL, L. 2003, s. 46.

⁶⁰ TODOROV, T. 2000, s. 128, 294-295.

⁶¹ BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění: výbor z prací francouzského strukturalismu*. Brno, 2002, s. 20.

⁶² BORGES, J. L. Nathaniel Hawthorne. In: *Inmaculada decepción* [online]. 2007 [cit. 2013-04-29]. Dostupné z: <http://inmaculadadecepcion.blogspot.cz/2007/12/jorge-luis-borges-nathaniel-hawthorne.html> Esej oficiálně publikovaná v díle *Otras Inquisiciones*, 1952.

1.2.2 Lidé nebo slova?

„Mimesis, odvržená moderními a postmoderními tvůrci světů, se mstí tím, že řídí čtenářovu rekonstrukci.“⁶³

Je postava čistě textový fenomén, „sraženina“ slov, nebo se jedná o specifickou entitu, která žije vlastním životem? Existence postav je samozřejmě metaforická, tato otázka „odkazuje především k tomu, jakou autonomii mohou literární postavy mít vůči svému textovému založení.“⁶⁴

Odpovědi se pohybují mezi sémiotickým a mimetickým pojetím. Sémiotická koncepce v krajním případě asimiluje postavu s jazykovými rysy. Postava může existovat pouze skrze text a v textu, je chápána jako narativní funkce.

Mimetická koncepce je založena na blízkosti postav a reálných lidí, spojuje ovšem několik proudů. Někteří teoretici považují postavy za imitace lidí a tím ospravedlňují přenos hotových teorií z oblasti psychologie a psychoanalýzy. Dnes převažující proud připomíná, že fikční text nenapodobuje, nýbrž vytváří entity, zároveň ovšem vyzdvihuje důležitost čtenářovy recepce a fakt, že čtenář přistupuje k postavám na základě zkušeností z reálného světa. Fořt píše, že „literární postavy nejsou čistě textovými entitami, [...] naše vnímání těchto entit souvisí s mimetickými procedurami vnímání a interpretace reálných lidí.“⁶⁵

Chatman si klade otázku, zda jsou postavy uzavřené či otevřené konstrukty, které jsou schopny přesáhnout text. Toto rozlišení do jisté míry spojuje s typologií ploché a plastické postavy. Především ale zdůrazňuje čtenářovo ovlivnění mimezí při rekonstrukci postavy: „těmto výtvorům rozumíme pomocí vysoce kódovaných psychologických informací, které jsme nasbírali v běžném životě, počítaje v to i naše zkušenosti s uměním.“⁶⁶

⁶³ DOLEŽEL, L. 2003, s. 173.

⁶⁴ FOŘT, B. 2008, s. 56.

⁶⁵ FOŘT, B. 2008, s. 59.

⁶⁶ CHATMAN, S. B. 2008, s. 132.

Fořt dále shrnuje: „a) postavy nežijí v lidském slova smyslu, b) jsou do jisté míry autonomní vůči textu, kterým jsou založeny – jejich literární „život“ je plně závislý na aktech kreace a recepce v systému literární komunikace.“⁶⁷ Dle Fořta nabízí teorie fikčních světů smíření obou koncepcí. Podle něj je důležité sledovat u postav „jejich textově sémiotické aspekty ve spojení s aspekty kreačně recepčními.“⁶⁸

Rimmon-Kenan vytýká mimetické koncepci, že přenosem hotových teorií zkoumajících lidské chování dochází k ochuzení postavy o její literární specifičnost. Také ovšem předkládá smířlivý postoj, postava jako textový fenomén náleží textu (diskursu), zatímco v příběhu existuje jako individualizovaná entita.⁶⁹

⁶⁷ FOŘT, B. 2008, s. 57.

⁶⁸ Tamtéž, s. 55.

⁶⁹ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 66.

1.3 Analýza postavy

V textu jsou postavy uzly ve slovním uspořádání; v příběhu jsou ne- (či pre-) verbálními abstrakcemi, konstrukty. I když tyto konstrukty rozhodně nejsou lidskými bytostmi v obvyklém slova smyslu, jsou zčásti modelovány podle čtenářovy koncepce lidí a v tomto smyslu jsou lidské.⁷⁰

Postava jako textový fenomén je realizována prostřednictvím slov, čtenář ji ovšem abstrahuje z její textuality a vytváří individualizovaný konstrukt vystupující v příběhu. Postava se tak do jisté míry stává skrze čtenářovu recepci nezávislou na textu. Zároveň je ovšem nutné nezapomínat na její literární specifičnost, postava je propojena se všemi složkami díla. Při textové analýze postavy sleduji charakterizaci zabudovanou v textu, a vztahy k ostatním složkám románu, připojuji také typologické zařazení. Poté věnuji pozornost čtenářově konstrukt postavy v příběhu včetně úlohy recepce. Na závěr uvádím „analýzu působících sil“.

1.3.1 Textová analýza

1.3.1.1 Charakterizace

„V principu může jako povahový indikátor sloužit kterýkoliv prvek v textu, a naopak povahové indikátory mohou sloužit i jiným účelům.“⁷¹

Postavu jako abstrahovaný konstrukt lze popsat v rámci sítě charakterových rysů, které mohou být v textu uvedeny explicitně, nebo jsou implicitně obsaženy v povahových indikátorech roztroušených v textu. Dle Fořta je charakterizace dynamický proces stávání se charakterem, ustavování postavy. Při analýze nás zajímá, jaké textové atributy umožňují postavu konstruovat. Obvykle se charakterizace dělí na přímou definici a nepřímou charakterizaci podle toho, zda jsou rysy explicitně pojmenovány, nebo zda jsou pouze implikovány. V předkládané analýze navrhuji následující dělení: jméno, přímá definice, charakterizace prostřednictvím jiných postav (do jisté míry je subkategorií přímé definice) a nepřímá charakterizace.

⁷⁰ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 41.

⁷¹ Tamtéž, s. 66.

Jméno

Přestože přímo ze jména nelze odvozovat charakterové rysy postavy, plní velmi důležitou a specifickou funkci. Jménem postavu identifikujeme, a proto kategorii jména uvádím na prvním místě.

Jméno je základním kohezním faktorem spojujícím prvky roztroušené v textu do uceleného konstruktury postavy a dodává tomuto souboru nepostižitelnou individualitu. Chatman je považuje za „sídlo vlastností“ plnící funkci totožnosti a jedinečnosti. Fořt je označuje za „věšáky na vlastnosti“. Ronen upozorňuje, že fikční diskurs může referovat k neúplným, ale přesto dobře individualizovaným objektům. Právě jméno ohraničuje individualitu postavy.⁷²

Jména bývají neutrální, nebo symbolická, která mohou nepřímo zdůrazňovat vzhled, charakter či funkci postavy. Hodrová v takovém případě mluví o jménu „mluvícím“. Rozlišuje několik stupňů literalizace (odreálnění) jmen:

historické → neutrální → mluvící → redukce jména → bezejmennost.⁷³

Přímá definice

Přímá definice vychází z toho, co je nám o postavě explicitně řečeno. Charakterový rys je pojmenován přídavným jménem, podstatným jménem nebo částí řeči. Vlastností charakterových rysů získaných definicí je státnost, postavy jsou definovány „teď a tady“.⁷⁴ Hodnotící soudy mohou přicházet od vypravěče nebo od jiných postav. Pokud je daná vlastnost přisouzena autoritativním vypravěčem, čtenář tuto definici přijímá jako fakt. Přichází-li ovšem definice od ostatních postav, je její platnost relativizována, proto věnuji samostatný oddíl charakterizaci prostřednictvím jiných postav. Situace by se zkomplikovala, pokud by definice přišla od vypravěče-postavy. I taková výpověď by musela být relativizována.

⁷² RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 47; CHATMAN, S. B. 2008, s. 137; RONEN, R. 2006, s. 58; FOŘT, B. 2008, s. 73.

⁷³ HODROVÁ, D., et al. 2001. s. 559.

⁷⁴ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 67; FOŘT, B. 2008, s. 64-65.

Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Na otázku různé validační síly výroku upozorňuje například Doležel: „Fikční fakty konstruované autoritativním vyprávěním vytvářejí faktovou oblast fikčního světa, neověřené možnosti zavedené v promluvách postav jsou jeho oblastí virtuální.“⁷⁵ Obdobně k problematice přistupuje Ronen, místo dichotomie vypravěč versus postava zavádí celistvou škálu: „čím vyšším stupněm autority je mluvčí vybaven, tím vyšší je stupeň autentičnosti nebo faktovosti výroků, které vyslovuje.“⁷⁶

Různá validační síla se vztahuje na veškeré informace získané skrze výpovědi postav, platí však především o charakterizaci, která se v podání postav stává subjektivní. Soudy ostatních postav pomáhají utvářet čtenářovu rekonstrukci, ale jejich platnost je omezena. Promítají se do nich předsudky, skryté motivace, různá hodnotová vidění světa i perspektivismus, neboť postavy mají většinou omezený přístup k informacím. Charakterizace postavy prostřednictvím jiných postav je tedy přímou definicí s omezenou validitou a zároveň nepřímou charakterizací postav, které výroky pronáší.

Nepřímá charakterizace

Rimmon-Kenan používá termínu nepřímá prezentace, Fořt nepřímá reprezentace. Tím upozorňují, že tento typ charakterizace rysy nepojmenovává, nýbrž je představuje různými způsoby, ze kterých musí čtenář vyvodit naznačené vlastnosti.

Nepřímá charakterizace je založena na implicitních významových složkách, rekonstrukce postavy je tudíž ovlivňována čtenářovými encyklopediemi. O'Neill proces charakterizace dělí na tři prolínající se procesy: konstrukce autorem, rekonstrukce čtenářem a pre-konstrukce kontextuálními omezeními a očekáváními.⁷⁷

Nepřímou charakteristiku dělím na vědomí, řeč, jednání, vnější vzhled a prostředí.

Hodrová v souvislosti s postavou říká, že „je nositelem určitých vlastností, stavů a činností, především však individuálního vědomí.“⁷⁸ Individuální vědomí postavy nemusí být čtenáři odhaleno, vždy je však do jisté míry předpokládáno. Pokud vypravěč zveřejní, jak postava vnímá, cítí a myslí, jedná se o cenné indikátory pro povahový konstrukt.

Charakterové rysy postavy však odhadujeme i při pohledu zvnějšku. Čtenář si všímá toho, jak postava mluví, jak se chová a jedná, jak vypadá, v jakém prostředí se pohybuje.

⁷⁵ DOLEŽEL, L. 2003, s. 153.

⁷⁶ RONEN, R. 2006, s. 205.

⁷⁷ FOŘT, B. 2008, s. 66.

⁷⁸ HODROVÁ, D. 2001, s. 544.

Způsob řeči postavy odkazuje k jejímu společenskému zařazení i individuálním charakteristikám, závisí však především na stylu vypravěče, zda zvolí příznakové zobrazení řeči. Zároveň skrze řeč postav může být zachycen děj a vyslovené mnohdy implikuje stav vědomí a pomáhá čtenáři odkrývat nitro postav.

Jedním z nejdůležitějších prvků nepřímé charakterizace postavy je její jednání. Čtenář z něj usuzuje na morální postoje, city, motivace i vztah postavy k okolí. Pavel se domnívá, že základem vztahů mezi fikčními světy a světem reálným jsou normy a hodnoty, které mohou být přístupné pouze skrze jednání fikčních hrdinů.⁷⁹ Jednání umožňuje také sledovat vývojové aspekty jednajících postav. Obvyklá činnost odkazuje k neměnným vlastnostem, jednorázové činy naznačují spíše dynamický aspekt postavy.⁸⁰

Vnější vzhled bývá vyjádřen přímým popisem postavy, na povahové rysy však poukazuje nepřímo dvojnásobným způsobem. Na jedné straně lze sledovat prvky vzhledu, které postava může ovlivnit, na druhé straně se do konstruktů promítají typologie zavedené v konvenci literární i mimoliterární.

Stejným způsobem přispívá k charakterovému konstruktovi také prostředí. Nejvíce k povaze ukazuje takové prostředí, kterým se postava dobrovolně obklopuje a které může částečně ovlivnit. Prostor scén, ve kterých postava vystupuje, často podléhá uměleckému záměru vypravěče. Přestože postava toto prostředí nemůže ovlivnit, čtenář ji s ním spojuje. Rimmon-Kenan mluví o analogických krajinách. V rámci nepřímé prezentace zavádí kategorii zesílení analogií. Za analogii považuje textovou souvislost nezávislou na kauzalitě příběhu. Analogie sama neodkazuje k žádnému rysu, může ovšem zesílit vnímání určité vlastnosti, pokud ta byla uvedena jiným způsobem.⁸¹ Tyto prvky více než k charakterovému konstruktovi postavy ukazují k uměleckému rozmístění v textu. Proto prostředí, které postava může ovlivnit, zařazují do charakterizace, zatímco prvky obdobné analogickým krajinám analyzují v následujícím oddíle.

⁷⁹ PAVEL, T. G. *Román: morálka a svoboda*. Praha, 2009, s. 33-36.

⁸⁰ FOŘT, B. 2008, s. 67-68; RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 68-70.

⁸¹ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 73-76.

1.3.1.2 Vztah k dalším složkám románu

*A tak je každá jednotlivá postava epického díla plně srozumitelná jen ve vztahu k ostatním postavám, k ději, k uměleckým postupům, jichž bylo v díle užito atd.*⁸²

Skrze čtenářovu recepci vystupuje postava v příběhu jako ohraničená individualita schopná přesáhnout meze textu. Její jádro je ovšem v textu pevně zakotveno a navíc prvky vztahující se k postavě slouží k uměleckému rozvržení díla a dynamickému rozvíjení děje. Postava vstupuje do vztahů s různými složkami, zrcadlí se v textu a posouvá děj kupředu. Toto mnohočetné propojení vytváří její literární specifičnost.

Pro potřebu analýzy budu sledovat vztah postav k prostředí, k času a k jiným postavám, přičemž budu pozornost věnovat mj. i „textovému zrcadlení“. Tímto termínem poukazuje Gallo na propojení postav s jinými složkami na základě obdobných textových charakteristik.⁸³

Nejdůležitější je ovšem vztah postavy a děje. Tyto dvě složky konstituují osu příběhu, postavy vykonávají akce a tím posouvají děj. Ve vztahu k ději lze mluvit o funkcích. Zmínila jsem dva nejznámější funkční modely, pro analýzu ovšem za nejvhodnější považuji Lotmanův návrh na rozlišení dvou typů funkcí postav: pasivní (klasifikační) a aktivní (konající). Lotman rozlišuje nehybné postavy a pohyblivé hrdiny. Nehybné postavy mají pasivní funkci, podrobují se struktuře základního bezsyžetového textu a napomáhají jeho klasifikaci. Aktivní funkcí pohyblivých postav je zajišťovat pohyb syžetu skrze události, neboli přemístění postavy přes sémantické pole. Lotman v obecné rovině vyděluje tři základní prvky syžetu: sémantická pole, hranice a hrdiny-konající. Sémantická pole jsou tvořena podmnožinami a hranicemi mezi nimi. Hranice jsou obvykle nepřekonatelné, v určitých případech je však může překonat hrdina či skupina hrdinů. Při analýze je tedy důležité sledovat, kdy dochází k vývoji hrdiny, kdy k překročení hranice a kdy ke splnutí hrdiny s prostředím, čímž syžet končí.⁸⁴

⁸² MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha, 1966, s. 113.

⁸³ GALLO, M. Transformaciones textuales y contextuales: “espejismo” y espejismo en *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 125-127.

⁸⁴ LOTMAN, J. M. 1990, s. 236-267.

1.3.1.3 Typologie postav

Jistá typologie je implicitně obsažena ve všech detailnějších analýzách literárních postav.⁸⁵

Komparativním studiem postav docházejí kritici k různým typologiím postav, které se liší zvolenými kritérii. Lotmanovým kritériem pro rozdělení na postavy nehybné a pohyblivé je funkce v syžetu. Většina typologií ovšem vychází z charakterového konstruktů a často jej spojuje se způsobem realizace v textu.

Forster rozlišuje postavy ploché a plastické. Ploché postavy jsou vystavěny okolo jedné vlastnosti či myšlenky, jsou statické. Plastické postavy jsou složitější, mají různé vlastnosti, které si mohou i protiřečit, jsou dynamické, vyvíjí se.⁸⁶ Na tuto typologii navazuje Chatman, jeho rozdělení na základě rysů je obdobné jako Forsterovo rozlišení na základě idejí a vlastností. Ploché postavy mají jeden či málo rysů, nemusí být typizované, ale často bývají, jejich chování dokáže čtenář předvídat. Plastické postavy mají mnoho rysů, z nichž některé jsou navzájem konfliktní, je obtížné popsat jejich charakter. Především mohou překvapit, jsou to neukončené konstrukty, nad kterými čtenář přemýšlí i po dočtení díla ve snaze vysvětlit rozpory v jejich chování. Tato neukončenost je dána i technicky, jejich vědomí například zůstává skryto.⁸⁷

Obdobně Hodrová formuluje typologii rozlišující postavu-definici a postavu-hypotézu. Postavy-definice jsou ukončené, dobře představitelné konstrukty. Jedná se o postavy realistické, jejichž nitro je vypravěčem odhaleno, nebo o postavy alegorické či z pokleslé literatury, jejichž nitro je prázdné. Naopak postava-hypotéza se podobá neurčité siluete, jejíž nitro nám zůstává tajemstvím. Jméno a popis zevnějšku jsou redukovány, přímá definice zcela chybí. Neexistuje striktní rozlišení mezi těmito dvěma typy, spíše se jedná o opačné póly na ose uzavřenosti a otevřenosti.⁸⁸

⁸⁵ FOŘT, B. 2008, s. 75.

⁸⁶ FORSTER, E. M. 1983, s. 74-84.

⁸⁷ CHATMAN, S. B. 2008, s. 137-139.

⁸⁸ HODROVÁ, D. 2001, s. 545-570.

Chatman propojuje charakterovou bohatost s otevřeností. Dle Hodrové jsou ovšem psychologické postavy (jejichž charakterový konstrukt je bohatý, ale jejich nitro je odhaleno) konstrukty uzavřené. Problém vyvěrá z ustanovení pouze dvou kategorií ve chvíli, kdy sledujeme dvě různá kritéria: charakterovou bohatost a textovou realizaci postav.

Proto považuji za nejlepší Ewenovu klasifikaci postav založenou na umístění postav na tři různé osy. Osa složitosti pokrývá škálu od postav vystavěných na jednom rysu po složité a rozporuplné postavy. Osa rozvoje udává, nakolik je postava statická či naopak dynamická, zda prochází vývojem. Osa průniku do vnitřního života se váže ke způsobu textové realizace a odpovídá klasifikaci Hodrové. Takovýto model umožňuje nekonečně mnoho odstínů složitosti.⁸⁹

⁸⁹ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 49-50.

1.3.2 Čtenářův konstrukt postav

„Čteme je takříkajíc mezi řádky – na základě toho, co víme a vidíme, vytváříme hypotézy, snažíme se je pochopit.“⁹⁰

Postava jako individualizovaná entita v příběhu je plně závislá na čtenářově recepci. Čtenář vytváří její povahový konstrukt na základě jazykových indikátorů roztroušených v textu, tento proces abstrahování postavy z textu je ovšem ovlivněn fikční, aktuální i literární encyklopedií a navíc čtenář do konstruktů promítá i vlastní očekávání a hodnotové vidění světa.

Chatman pojímá postavu jako paradigma rysů, tedy relativně stabilních či trvalých osobních vlastností. Rysy nemusí být v textu explicitně uvedeny. Při procesu vyvozování čtenář třídí paradigma, aby zjistil, který rys může vysvětlit určité jednání postavy, pokud žádný nenajde, přidá do seznamu další rys. Pro rysy je typické, že nemají pevně dané místo v časovém řetězci, nýbrž s ním koexistují – na rozdíl od pořádku událostí v příběhu, který je fixní.⁹¹

Rimmon-Kenan upozorňuje, že Chatmanovo pojetí tíhne ke staticčnosti. Vývoj postav je však jedním ze základních požadavků na románový narativ, navíc často je změnou postavy výrazně posunut děj. Právě proto je důležité se na vývoj postavy zaměřit. Nesmíme také zapomínat, že postava v příběhu existuje skrze recepci čtenáře, ráda bych proto věnovala pozornost jeho specifické roli v procesu vytváření konstruktů postavy.

⁹⁰ CHATMAN, S. B. 2008, s. 123.

⁹¹ Tamtéž, s. 130-136.

Role čtenáře

Postava nás může pronásledovat dny i léta, zatímco se snažíme vysvětlit její rozpory a mezery podle toho, jak se mění a vzrůstá naše porozumění sobě samým i ostatním lidem.⁹²

Čtenář se s některými postavami nerozloučí v okamžiku dočtení díla, i poté nad nimi přemýšlí, vzpomíná na ně. Při opětovné četbě může být překvapen. Při každém čtení se dílo i jeho postavy proměňují. Proces čtení obyčejným čtenářem a proces literární analýzy postavy jsou odlišné. Čtenář nepřemýšlí nad každým textovým indikátorem, samovolně je vstřebává do svého konstruktů, přičemž některým indikátorům může přisuzovat větší váhu, jiné naopak přehlížet. Porovnáme-li čtenářovo vnímání postavy a vzpomínku na ni s konstruktem, který vyšel čistě z literární analýzy, budou se pravděpodobně lišit. Čím je to dáno?

Rimmon-Kenan chápe dynamiku čtení jako nepřetržitý proces formování hypotéz, jejich rozvíjení, modifikaci a někdy nahrazování jinými hypotézami.⁹³ I čtenářova konstrukce postavy je proces, při kterém rozvíjí a upravuje své hypotézy. Některé prvky jsou pro něj ovšem důležitější než jiné. Pery na základě psychologických testů mluví o „efektu primárního“ a „efektu nejbližšího“. Pokud je určitá informace uvedena na začátku, čtenář má tendenci nadále interpretovat vše v jejím světle a přidržet se prvotní hypotézy co nejdéle. Ta může být poté rozvíjena, nebo se postupně vynořují prvky, které jí odporují. Efekt nejbližšího se vztahuje k informacím uvedeným na závěr, čtenář asimiluje všechny předcházející informace s informací poslední.⁹⁴

Domnívám se, že čtenářova rekonstrukce je ovlivněna ještě jinými aspekty. Zde vstupují na pole čistě subjektivních teorií vycházejících z mé zkušenosti.

Barthes poukazuje na problém stanovit, kdo je hrdinou (subjektem) vyprávění a říká, že máme tendenci jednu postavu mezi všemi ostatními zvýraznit.⁹⁵ Jeho otázka se vztahuje k funkčním modelům, hrdina je tedy subjektem děje.

⁹² CHATMAN, S. B. 2008, s. 138.

⁹³ RIMMON-KENAN, S. 2001, s. 128.

⁹⁴ Tamtéž, s. 127.

⁹⁵ Viz BARTHES, R. 2002, s. 31.

V kontextu role čtenáře zavádím pojem „čtenářův hrdina“, který je do jisté míry nezávislý na tom, zda je postava hybatelem děje. Je známo, že čtenáři mají tendenci prožívat čtené dílo. Jak říká Pavel: „jakmile je jednou fikčnost [...] uznána, jsou události uvnitř románu živě pociťovány jako svého druhu reálné a čtenář se může naplno vcitovat do dobrodružství a úvah postav.“⁹⁶ Prostřednictvím svého „fikčního ega“ čtenář vstupuje do příběhu a identifikuje se s různými postavami. Může mít tendenci takové postavy omlouvat či idealizovat, zatímco u jejich protivníků si může všimnout spíše negativních indikátorů.

Přestože reálný život ani fikční svět nejsou černobílé, domnívám se, že mnoho čtenářů tíhne k rozlišování na pole „hrdinů“ a „protivníků“. Není vhodné používat termíny „kladné“ a „záporné“ postavy, neboť konotují jistý morální obsah. Hodnotové vidění světa může ovlivnit čtenářův výběr hrdiny, mnohem důležitější jsou ovšem dle mého názoru narativní techniky. Důkazem toho jsou mnohé příběhy, kdy čtenář sympatizuje například se zlodějí a doufá, že je policisté nechytí, přestože jeho morální zásady v reálném životě jsou zcela opačné. Tento rozpor může být vysvětlen Pavelovým „fikčním egem“⁹⁷. Čtenář se nevciťuje do příběhu sám za sebe, nýbrž prostřednictvím svého fikčního ega, které se mění s každým dílem, a tudíž i hodnotový systém tohoto fikčního ega odpovídá morálním zákonům daného fikčního světa.

Pro výběr „čtenářova hrdiny“ je zásadní textová realizace, přestože aktuální encyklopedie může hrát určitou roli. Text ale čtenáři předurčuje, kterou postavu má považovat za hrdinu. Tím mu ovšem nebrání identifikovat se i s jinými postavami, u kterých již bude výběr založen především na individuálních a kulturních vlivech. Narativní techniky ukazující na „čtenářova hrdinu“ jsou různé a proměnlivé v závislosti na díle.

Za nejdůležitější považuji fokalizaci. Již Forster upozorňuje, že čtenářovo vnímání postavy je ovlivněno fokalizací.⁹⁸ Stejně jako v běžném životě je čtenář shovívavější k jednání postav, když zná jejich důvody a motivace. Pokud je postava fokalizována zevnitř, bývá čtenáři bližší. V některých dílech jsou však všechny postavy fokalizovány zvenjšku, přesto je čtenář schopen rozeznat hrdinu. Ukazatelem může být frekvence zobrazení postavy, v takovém případě je hrdinou ta postava, která se v díle vyskytuje nejčastěji, text je na ni tedy fokalizován. Jindy je hrdinou postava, která se v textu objeví jako první, popřípadě se objeví před protivníkem, celý žánr detektivek však tomuto

⁹⁶ PAVEL, T. G. 2012, s. 30.

⁹⁷ Tamtéž, s. 120.

⁹⁸ FORSTER, E. M. 1983, s. 84-88.

pravidlu odporuje. I důležitost v ději bývá významným ukazatelem. Zásadní ovšem je, že ani jedna kategorie nestačí sama o sobě postihnout složitost tohoto fenoménu a ukazatele musí vstupovat do rozličných kombinací.

Některé texty umožňují rozdělit fikční svět na pole hrdiny, pole jeho protivníka a popřípadě pole neutrální. Pokud čtenář přistupuje k četbě s cílem prožití příběhu, bude se pravděpodobně identifikovat s hlavním hrdinou, čímž může být ovlivněna i jeho pozornost a důraz, který klade na jednotlivé indikátory. Proto u některých čtenářů vzniká tendence všimnout si těch povahových indikátorů v textu, které hrdinu ukazují v dobrém světle, zatímco u jeho protivníka vnímání takových indikátorů může být podvědomě potlačováno.

Tato teorie má pouze omezenou platnost, závisí na typu díla i typu čtenáře. Mnohá díla se takovému zjednodušení ze své podstaty brání. Mnou analyzované romány však této teorii odpovídají. Zásadní je také přístup čtenáře. Ideální čtenář by měl ocenit komplexnost a rozporuplnost postav a díla. Četba takového čtenáře se bude blížit četbě literárního kritika. Pokud ovšem čtenář přistupuje k četbě s cílem vcítit se do příběhu, prožívat jej spolu s postavami, pak je velmi obtížné se zjednodušujícímu pohledu vyhnout.

1.3.3 Analýza působících sil

López-Casanova navrhuje analýzu na základě schematizace působících sil. Analýza vyžaduje velký stupeň zjednodušení, pomáhá ovšem odkrývat hloubkovou strukturu díla či postav.⁹⁹ Tuto analýzu shledávám velmi užitečnou pro vysvětlení a porovnání vývoje postav. U postav stanovím sémantická pole, mezi kterými vývoj probíhá, a sleduji síly, které postavu nasměrovávají k jednotlivým polím.

⁹⁹ LÓPEZ-CASANOVA, A. Přednáškový cyklus *Historia de la literatura española del siglo XX*. Universitat de València, Valencia. 2010.

2 PŘEDSTAVENÍ KORPUSU

2.1 Literární kontext

Regionalismus odkazuje ke klíčovému prvku; místní krajině, typické přírodě a jejímu vlivu na postavy.¹⁰⁰

V prvních třech dekadách 20. století se v hispanoamerické literatuře prosazuje směr obracející pozornost k autentičnosti a specifičnosti Latinské Ameriky, který je nejčastěji označován termínem regionalismus. Spisovatelé reflektují reálné prostředí a zamýšlejí se nad společenskými problémy svých zemí. Postupně se do popředí zájmu dostává územní dimenze, děj se odehrává v přírodním, „necivilizovaném“ prostředí, které je geograficky specifické a zásadním způsobem formuje své obyvatele. Lokálnost je znázorněna typickou přírodou a bývá podtržena specifickými folklórními a dialektickými prvky. Častým motivem je tzv. cesta do středu země, v níž je objevována Latinská Amerika jako neznámý panenský kontinent. Regionalismus navazuje na tradici realismu 19. století. Často uplatňuje ideu geografického determinismu, ale přináší mnohé nové prvky, především jistý mytologický nádech, obrácení se do středu země a propracování systému společenských symbolů přecházejících do univerzálních významů.¹⁰¹ Regionální román v sobě dle Ovieda spojuje prvky romantismu, realismu, „telurismu“ a pastorály. Romány mívají do jisté míry povahu „romance“¹⁰² pro svoji atemporálnost, mytický charakter a pojetí postav.¹⁰³

Telurický román či román země, je typ románu, ve kterém hraje příroda zásadní roli, stává se hlavní poetickou silou a ovlivňuje postavy i děj. Telurický román je často spojován s regionalismem, někdy se tyto termíny zaměňují.

Doña Barbara patří k emblematickým dílům regionalismu. *La Trepadora* vyšla o čtyři roky dříve, Oviedo ji považuje za román pokusný. V některých prvcích nesplňuje zmíněné charakteristiky regionalismu, zároveň jsou si však oba romány v mnohém podobné.

¹⁰⁰ „El regionalismo alude al elemento clave; el paisaje local, la tipicidad de la naturaleza y su influjo sobre sus personajes.“ OVIEDO, J. M. 2001, s. 201.

¹⁰¹ OVIEDO, J. M. 2001. s. 199-202.; JOZEF, B. Lectura de *Doña Bárbara*: una nueva dimensión de lo regional. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 392-393.; PÉREZ, T. Prólogo. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana, 1971, s. 7-33.

¹⁰² Rodríguez Monegal také upozorňuje na prvky „romance“ v *Doně Barbaře*. RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Doña Bárbara*: texto y contextos. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 215-217

¹⁰³ OVIEDO, J. M. 2001, s. 226-227.

První dvě části *La Trepadora* se odehrávají na venkově, ve většině třetí části se však příběh přesouvá do Caracasu. Dílo postrádá jakékoliv mytické zabarvení a příroda nehraje nijak zásadní roli. Důležitější je tematizace společenských rozdílů. V románu jsou přítomny prvky kostumbrismu a romantismu,¹⁰⁴ naturalismus se projevuje v motivech rasového rozdělení a společenského vzestupu díky sňatku.¹⁰⁵

La Trepadora však v mnohém předznamenává nejznámější Gallegosův román. Díaz Ruiz oba považuje za romány teze, které tematizují střet civilizace a barbarství v sociálním kontextu, představují regionální problémy a hledají jejich řešení.¹⁰⁶ A konečné vyznění *La Trepadora* se také obrací k návratu do středu země, k návratu na venkov a do přírody.

Periodizační přístup zkoumá proměny literatury skrze chronologii literárních proudů. Typologické nahlížení umožňuje sledovat souvislosti a zákonitosti žánrů, typů a motivů napříč epochami. Dle Houskové existují v hispanoamerické literatuře tři základní typy románů, které se odvíjejí od koncepce světa: idylický román, román střetu kultur a román individuální biografie. Román střetu kultur představuje konflikt dvou hodnotových systémů. Ten je jasně patrný v obou analyzovaných románech, střet civilizace a barbarství je jejich ústředním motivem. *Doña Barbara* se řadí ke speciálnímu podtypu, zvanému román o diktátorovi. Dle Houskové postava diktátora či regionálního kasika „koření ve ‚způsobu bytí‘ a ztělesňuje ‚barbarskou‘ polohu kultury.“¹⁰⁷ Postava doni Barbary je ztělesněním regionálního kasika. V *La Trepadoře* tento motiv není tak významný.

Aínsa navrhuje do jisté míry obdobnou typologii, kterou zakládá na hledání kulturní identity. Rozlišuje dva základní typy: román na cestě a román na místě. Romány na cestě mohou mít dostředivý či odstředivý charakter. Dostředivé síly vedou hrdiny při hledání identity do středu země, ke kořenům, naopak odstředivé síly je zavádí do měst či Evropy. V této souvislosti se převrací vnímání termínů střed a periferie, které jsou vnímány geograficky. Střed země, vnitrozemí s divokou přírodou a venkov jsou centrem, zatímco pobřeží charakterizované městy je periferií. Romány na místě se dělí na romány archetypální vesnice, romány patriarchálních rodin a romány kasiků. Kasikové si podrobují okolí násilím, jejich identita se zakládá na dominanci, z níž odvozují své domnělé právo

¹⁰⁴ DESSAU, A. Realidad social, dimensión histórica y método artístico en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 63-64.

¹⁰⁵ OVIEDO, J. M. 2001. s. 244.

¹⁰⁶ DÍAZ RUIZ, I. "La trepadora" de Rómulo Gallegos, novela de tesis. In: *Latinoamérica: Anuario estudios latinoamericanos*. México, 1988, N. 21. s. 145.

¹⁰⁷ HOUSKOVÁ, A. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Praha, 1998. s. 166.

na vlastnictví.¹⁰⁸ *Doña Barbara* se jednoznačně řadí k románům kasiků, zatímco charakterizovat román *La Trepadora* je složitější. Hilario získává majetek silou a lstí, k jeho udržení však nepoužívá násilí. Jistým způsobem román konotuje i typ románu patriarchálních rodin. Ve třetí části hledá Victoria vlastní identitu v Caracasu, román dočasně získává odstředivou tendenci. Celkově však mají oba Gallegosovy romány dostředivý charakter. Victoria se vrací na venkov, Santos Luzardo se vydává z města do středu země, upouští od plánů cestovat do Evropy, vrací se ke kořenům a prochází procesem hledání identity na svém statku v divoké přírodě „llana“. Jak poukazuje Ferrer, pro Gallegosovy postavy je charakteristické hledání sama sebe, své identity.¹⁰⁹

V kontextu Gallegosovy románové tvorby spojuje *La Trepadora* a *Doña Barbaru* zásadní postavení antinomie civilizace a barbarství a víra v lepší budoucnost, oba romány představují silně pozitivní záblesk v Gallegosově literární tvorbě. Sám o *La Trepadora* píše, že je to jeho první optimistický román, založený na touze po zlepšení, která implikuje víru v budoucnost. Říká, že venezuelská literatura byla do té doby hořká a plná beznaděje, že je ovšem načase začít milovat a věřit.¹¹⁰ Victoria, dcera Hilaria, v sobě spojí to nejlepší z civilizace se silou přírody. V *Doña Barbarě* pak tento optimismus vrcholí, civilizace a naděje na pokrok vítězí.¹¹¹ *La Trepadora* se od *Doña Barbary* odlišuje na tematické úrovni zmíněnou absencí mýtu a podružným postavením přírody. V tomto smyslu Fauquié Bescós říká, že *Doña Barbara* není vyvrcholením předchozího, nýbrž začátkem nového, a tím je velkolepá oslava přírody.¹¹²

¹⁰⁸ AÍNSA, F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid : Gredos, 1986.

¹⁰⁹ URIBE FERRER, R. El Modernismo en la obra de Rómulo Gallegos. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 195-201.

¹¹⁰ LÓPEZ PACHECO, J. Prólogo. GALLEGOS, R. *Obras completas. Tomo 1, Reinaldo Solar, La Trepadora, Doña Bárbara, Cantaclaro, Cuentos*. Madrid, 1959. s. XXVIII.

¹¹¹ LÓPEZ PACHECO, J. 1959 s. XXVIII.

¹¹² FAUQUIÉ BESCÓS, R. *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo: (un estudio del momento primero de la escritura galleguiana)*. Caracas, 1985. s. 16.

2.2 Vydání, ohlas

*Doña Barbara je jedním z nejvyváženějších a nejdokonalejších románů, které byly napsány v našem jazyce od dob Cervantese.*¹¹³

Vydání

V mládí psal Gallegos především esejistické články a povídky. Roku 1909 se účastnil založení časopisu *La Alborada*. Od roku 1919 vycházely jeho povídky v časopise *Actualidades*. Témata, kterým se věnoval v esejích, procházejí i jeho povídkovou a později románovou tvorbou. Opakovaně tematizuje otázku vůle, antinomie civilizace a barbarství, úpadku tradičních elit a ideálu jako duševní potřebě.¹¹⁴ V roce 1925 vydal svůj druhý román *La Trepadora*, který sklidil relativní úspěch u místní kritiky, mezinárodní věhlas však Gallegosovi zajistila až *Doña Barbara* publikovaná v roce 1929. Celkem vydal deset románů.

Těsně po vydání *La Trepadora* začal Gallegos připravovat další román, jehož hlavní hrdina měl absolvovat cestu do San Fernanda de Apure, centra venezuelského „llana“. Gallegos se v roce 1927 vydal na stejnou cestu, aby se seznámil s prostředím, tradicemi „llana“ a jeho typickými obyvateli. Učarovalo mu však vyprávění o místní legendární ženě jménem Francisca Vazquez, která byla obávaným kasikem. Gallegos upustil od svého zamýšleného románu a začal zpracovávat nový námět. Roku 1928 vydal v Caracasu román *La coronela*, nebyl s ním však spokojený a tisk zastavil. K tématu se vrátil na své cestě do Itálie a v roce 1929 vyšla v Barceloně *Doña Barbara*. Záhy byla ve Španělsku vyhlášena nejlepším románem měsíce a brzy se dostala do středu zájmu čtenářů i kritiků.¹¹⁵

¹¹³ „Doña Bárbara es una de las novelas más equilibradas y perfectas que se han producido en nuestra lengua desde los tiempos de Cervantes.“ Manuel Pedro González. Citováno z DUNHAM, L. *Rómulo Gallegos, vida y obra*. México, 1957. s. 224.

¹¹⁴ FAUQUIÉ BESCÓS, R. 1985. s. 80-93.

¹¹⁵ KARSEN, S. *Doña Bárbara: cincuenta años de crítica*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 499-508.

Gallegos však román i nadále přepracovával. Velké změny provedl ve vydání z roku 1931 a především v jubilejním vydání v roce 1954. To opatřil předmluvou, ve které odhaluje své inspirace k jednotlivým postavám, ze všech důležitých postav vycházejí pouze Santos Luzardo a Marisela z čistě literární imaginace. Toto vydání označil Gallegos za definitivní, od původního se lišilo pořadím kapitol a délkou, bylo přidáno asi 30 % textu. Významně se změnil charakter Santose Luzarda, především však Gallegos hlouběji propracoval postavu doni Barbary. Dílo tak dle kritiků dosáhlo vyrovnanější struktury a lepšího architektonického propracování.¹¹⁶

Doña Barbara se dočkala mnoha vydání a přeložení do minimálně osmnácti jazyků. První cizojazyčný překlad byl vydán v angličtině roku 1931 v New Yorku. Stojí za povšimnutí, že druhým cizím jazykem, do kterého byla *Doña Barbara* přeložena, je čeština.¹¹⁷ Překlad pochází z roku 1936 od Jana Čepa. Poté byla do češtiny ještě přeložena v roce 1956 Zdeňkem Velíškem a v roce 1971 Václavem Čepem. *La Trepadora* se dosud českého vydání nedočkala.

Ohlas

Obecně se románu *La Trepadora* dostalo malé pozornosti od kritiků, kteří se mu věnovali většinou pouze ve srovnání s *Doňou Barbarou* nebo v souborných dílech sledujících celou Gallegosovu produkci. Ángel Rivas¹¹⁸ se pokusil sestavit seznam publikací a literárně kritických článků vztahujících se k Rómulu Gallegosovi za období 1929-1979. Podle názvu se z celkových 514 záznamů věnuje *Doně Barbaře* 91, zatímco *La Trepadora* figuruje v názvu pouze u pěti prací.

¹¹⁶ SUBERO, E. ; PIRELA, C. *Doña Bárbara*, estudios de variantes. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 233-245.; SHAW, D. La revisión de *Doña Bárbara* por Gallegos, 1929-1930. In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 28.

¹¹⁷ *Rómulo Gallegos: El hombre y su obra*. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1974. s. 23.; JORGE BECCO, H. *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: Bibliografía en su cincuentenario (1929-1979). In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 57-59.

¹¹⁸ ÁNGEL RIVAS, R. D. Rómulo Gallegos en publicaciones periódicas del exterior: Una hemerografía. In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 89-130.

Doña Barbara zaznamenala téměř okamžitě veliký ohlas u čtenářů i literárních kritiků. Zprvu byl román vnímán především v historicko-politickém kontextu a spojován s odporem proti diktatuře Juana Vicente Goméze.¹¹⁹ Zároveň byl dáván do souvislostí se Sarmientovou opozicí civilizace a barbarství. Pozdější kritici tyto názory nesdílí. Delprat upozorňuje na slabé spojitosti mezi doňou Barbarou a národním diktátorem, její postava mnohem více navazuje na tradici regionálních kasiků.¹²⁰ Kritiky byla také zpochybněna přímá vazba na Sarmientovu teorii. Gallegos zcela neztracuje barbarství. Motiv návratu do přírody je pro jeho dílo příznačný. Barbarské „llano“ je potřeba vzdělávat, zároveň však oceňuje jeho sílu a odhodlanost.¹²¹

Čtvrt století se *Doña Barbara* těšila pozitivní kritice, teprve 30 let po prvním vydání se proti ní začali kritici a spisovatelé nového hispanoamerického románu vymezovat a považovat ji za „vyčpělou“.¹²² Půl století její existence přineslo opětovný zájem a pozitivní hodnocení kritiků. *Doña Barbara* prokázala, že v mnohém je románem nadčasovým.

¹¹⁹ Tento diktátor si román velmi oblíbil a nabídl Gallegosovi politický post. Rómulo Gallegos se nakonec rozhodl emigrovat, aby se nemusel podílet na nedemokratickém režimu. SAMBRANO URDANETA, O. *Romulo Gallegos*. Ediciones La Casa de Bello, 1985. s. 16-17.

¹²⁰ DELPRAT, F. *Doña Bárbara*, vigencia de una leyenda. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 209.

¹²¹ OVIEDO, J. M. 2001. s. 244.; GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. De Sarmiento a Rangel: nueva lectura de *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 491-499.

¹²² KARSEN, S. 1980. s. 502-507.

2.3 Téma a děj

Psal jsem svá díla poslouchav tlukot srdce venezuelské úzkosti. (Rómulo Gallegos)¹²³

Doña Barbara

Děj je založen na konfliktu doni Barbary a Santose Luzarda. Doña Barbara uzurpuje půdu svým sousedům, nepřímou kontroluje místní autority a prosazuje své zájmy násilím. Santos Luzardo přijíždí na statek Altamira a zjišťuje, že i on přišel o mnohé pozemky. Rozhodne se v „llanu“ zůstat a postavit se obávané doně Barbaře. Přichází s civilizačním ideálem, svých nároků se domáhá prostřednictvím práva, ujímá se Barbařiny opuštěné dcery Marisely a vzdělává ji. Příběh je artikulován motivem hledání identity. Doña Barbara se do Santose zamiluje a snaží se změnit k lepšímu, aby byla hodna Santosovy lásky. Naopak Santos Luzardo svádí vnitřní boj, liknavost místních autorit a nemožnost domoci se práv legální cestou, ho svádějí na cestu řešení problémů silou. Nakonec se doña Barbara vzdává a přenechává budoucnost, kterou by chtěla pro sebe, své dceři. V otevřeném závěru není jisté, zda se utopila, nebo odplula pryč.

V díle probíhá dvojitý zápas, individuální mezi dvěma postavami a symbolický mezi dvěma hodnotovými systémy, mezi civilizací a barbarstvím.¹²⁴ Gallegosovy romány jsou vystavěny na určitém ideálu a jeho postavy jsou ztělesněním symbolů. Zatímco někteří kritici proto považují Gallegosovy postavy za ploché, jiní upozorňují, že symbolická struktura je obohacena o psychologickou hloubku postav.¹²⁵ Ulrich Leo považuje za nejdůležitější motiv touhu po novém životě, po očištění, zlepšení sebe sama, která není u postav regionalismu příliš častá.¹²⁶ Zásadním prvkem je také zobrazení přírody.

¹²³ „Yo escribí mis libros con el oído puesto sobre las palpitations de la angustia venezolana.“ LÓPEZ PACHECO, J. Prólogo. GALLEGOS, R. *Obras completas*. Madrid, 1959. s. XXII

¹²⁴ RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Narradores de esta América: ensayos*. Montevideo, 1961. s. 52.

¹²⁵ PÉREZ, T. Prólogo. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana, 1971. s. 13.

¹²⁶ LEO, U. Doña Bárbara, obra de arte. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana, 1971. s. 346-347.

La Trepadora

Hilario Guanipa, nemanželský syn významného statkáře Jaimeho de Casal, nenávidí vyšší třídu, neboť se nad něj nevlastní příbuzní povyšovali. Svěho otce však oddaně miluje. Po několika letech se setkává se vzdálenou příbuznou Adelaidou a navzájem se do sebe zamilují. Hilario se rozhodne získat majetek, aby byl Adelaidy hoden. Když umře jeho otec, ztratí zábrany, různými nečestnými způsoby získá majetek na venkově, o který se rodina de Casal příliš nestarala. Po svatbě s Adelaidou se však naplno projeví jejich rozdílné povahy a různé hodnotové vidění světa. Hilario cítí potřebu prosadit svoji dominanci nad Adelaidou, kterou miluje, ale zároveň nenávidí pro její duševní svrchovanost. V tomto prostředí vyrůstá jejich dcera Victoria, divoké dítě přírody. Jako mladá žena touží Victoria po cestě do Caracasu, Adelaida poprvé prosazuje svoji vůli a Hilario dceři cestu povolí. V Caracasu se Victoria snaží proniknout mezi smetánku, která ji ovšem nepřijímá. V závěru nalézá svoji identitu v lásce k nevlastnímu bratranci Nicolasovi de Casal a vrací se zpět na venkov. Hilario se sňatkem zásadně nesouhlasí a chystá se Nicolase zabít. Nicolasova neuvěřitelná podoba s Jaimem de Casal ho však zastaví. Hilario si pro sebe vymyslí omluvu, že svatbou se završí jeho výhra nad rodinou de Casal, když ji jeho rod obvine jako popínavá rostlina: jeho matka si vzala to nejlepší z jejich krve, on jim vzal majetek a Victoria získá jejich jméno.

V první části je zastřešujícím tématem úpadek tradičních rodin a vzestup nových majitelů půdy. V druhé části je zásadní střet dvou hodnotových vidění světa, spor civilizace a barbarství, který je však pojmenován jako střet plebejství a ušlechtilosti. Ve třetí části se tematizuje snaha o společenský vzestup a neprostupnost sociální hierarchie ve městě. Motiv hledání vlastní identity prostupuje celým románem.

Střet se tedy odehrává spíše mezi novým a starým řádem. Do toho starého patří jak „civilizované“, ale slabé elity, které se odvracejí od přírody a procházejí úpadkem, tak „barbarští“ neotesanci typu Hilariových strýců. Gallegosova rasová teze vidí budoucnost v „la raza trepadora“, nové šplhavé rase, míšencích, kteří si berou z obou stran to nejlepší. Již Hilario je vnímán pozitivně přes veškeré nedostatky. Oceňuje se jeho síla, rozhodnost a tvořivost. Je však potřeba vůle i na straně Adelaidy, aby dokázala zkrotit jeho barbarství. Victoria je pak vítězstvím do budoucnosti, spojuje pozitivní vlastnosti tradičních elit s tvořivostí a odhodláním svého otce. Spor starých elit a barbarství končí splnutím v lepší budoucnost, rozdíl se stírají.¹²⁷

¹²⁷ FAUQUIÉ BESCÓS, R. 1985. s. 148-156; DÍAZ RUIZ, I. 1988. s. 145-152; DUNHAM, L. *Rómulo Gallegos, vida y obra*. México, 1957. s. 212-216.

2.4 Výstavba textu

*Rómulo Gallegos, velký znalec literárního řemesla, pravý básník, pečlivě dbající na uspořádání.*¹²⁸

Doña Barbara

Román se dělí na tři části s třinácti, resp. u poslední části s patnácti nestejně dlouhými kapitolami. Levy s ohledem na postavu doni Barbary hodnotí jednotlivé části: v první části převládá násilí, v druhé postupnou změnou doni Barbary započíná úpadek tradičních sil a třetí část je artikulována Barbařinou snahou zasloužit si lásku Santose Luzarda.¹²⁹

Kritici vydělují různé tematické linie. Omil navrhuje podrobné tropologické členění,¹³⁰ naopak Díaz Seijas rozlišuje pouze dvě základní linie Santose Luzarda a doni Barbary a zároveň předkládá dělení na jádrové a rozšiřující kapitoly. González Boixo vyděluje linii doni Barbary, Santose Luzarda, Marisely a linii prostředí.¹³¹ Líčení prostředí poeticky zachycuje divokou přírodu i práce „llaneros“ z Altamiry. Kromě několika výjimek se děj soustředí ve dvou místech: na Altamiře a na El Miedu.

Přehled kapitol odpovídajících jednotlivým tematickým liniím:

	1. část	2. část	3. část
Doña Barbara	3, 6, 9, 13	(1), 3, (4), 5, 8, 13	1, 4, 7, 9, 10, 13, 14, 15
Santos Luzardo	1, 2, 4, 5, 8, 10, 12	1, 4, 11	3, 5, 8, 12
Marisela	11	2, 7, 10, 11	2, 6, 11
Prostředí	1, 7, 8	6, 9, 12	

¹²⁸ „Rómulo Gallegos, conocedor profundo del oficio de escritor. poeta esencial, cuidadoso de ordenamiento.“ SUBERO, E.; PIRELA, C. 1980, s. 244.

¹²⁹ LEVY, K. L. *Doña Bárbara: la dimensión humana*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 384-386.

¹³⁰ OMIL, A. La referencialidad tropológica de *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 97-102.

¹³¹ GONZÁLEZ BOIXO. Prólogo. GALLEGOS, R. *Doña Bárbara*. Madrid, 1995, s. 41.

Vypravěč je vnější a vševědoucí, informace však čtenáři podává skrze fokalizaci. V první části vystupuje nejčastěji Santos Luzardo a zároveň je postavou nejvíce fokalizovanou zevnitř, což vede čtenáře k identifikaci s tímto hrdinou. Doña Barbara stojí povětšinou mimo zorné pole vypravěče a skoro nikdy není čtenáři ukázáno její nitro. Ve střední části dochází k vyvážení fokalizace zevnitř, častější je ovšem linie Santosa Luzarda a prostředí. V poslední části naopak převažuje linie doni Barbary a vypravěč mnohem častěji odhaluje její nitro a vnitřní konflikt. Fokalizace zevnitř vrcholí v posledních třech kapitolách. Na konci však vypravěč přechází opět k fokalizaci zvnějšku a poté zaostřuje na Altamiru, čímž uchovává Barbařin konec v tajemství.

La Trepadora

Román se dělí na tři části po 17, 19 a 17 bezejmenných kapitolách. Tematicky sice lze rozlišit různé linie, které ovšem neodpovídají jednotlivým kapitolám a často splývají. Části se jmenují: „El hombre de presa“, „La de la voluntad abolida“, „Victoria“ („Muž loveckých pudů“, „Žena bez vůle“ a „Vítězství“). Tyto názvy odpovídají postavám, které v daném úseku plní funkci čtenářova hlavního hrdny. V první části je subjektem Hilario Guanipa, v druhé Adelaida, což ovšem není reflektováno četností jejich výstupů a v obou částech převládá vnitřní fokalizace Adelaidy. Třetí části dominuje frekvencí zobrazení i fokalizací Victoria, která se pohybuje v Caracasu, zatímco Hilario i Adelaida stojí skoro vždy mimo zorné pole vypravěče.

Ze společenského hlediska v první části převládá téma úpadku tradičních elit a rozmachu nové venkovské vrstvy; v druhé části střet dvou hodnotových systémů a ve třetí státnost sociální hierarchie ve městech. Z pohledu postav první části dominuje Hilariova snaha získat majetek a Adelaidu; druhá se zakládá na střetu povah manželů a Hilariově snaze o dominanci nad Adelaidou; ve třetí části převládá Viktoriina snaha o společenské uznání.

Vševědoucí vypravěč opět využívá fokalizaci. Důležité je, v jakých scénách postavy ukazuje, čímž manipuluje se čtenářovým vnímáním postav. To je patrné především u Hilaria, jak bude ukázáno v samotné analýze.

3 DOÑA BARBARA – TEXTOVÁ ANALÝZA POSTAV

3.1 Postava doni Barbary

Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.

Všecko se vrací tam, odkud vyšlo.

3.1.1 Charakterizace

3.1.1.1 Jméno

Doña Barbara se řadí k jménům „mluvícím“ či symbolickým, které poukazují na určitý povahový rys, tematickou náplň či tezi celého příběhu.¹³² Jméno doni Barbary odkazuje k její barbarské povaze i k tezi díla artikulované jako střet civilizace a barbarství.

Mezi konotace slova barbarský patří např. hrubý, krutý, nevzdělaný, primitivní.¹³³ Doña Barbara je krutá k mužům, neváhá zabít, často oblékáním a chováním připomíná hrubého muže, postrádá vzdělání v civilizaci. Nejdůležitější je poslední charakteristika, primitivní odkazuje ke slovu „domorodý“. Míšenska, dcera indiánky a bílého cestovatele, nejdříve žije na piroze, po útěku se uchyluje k indiánskému kmenu, kde se učí čarodějnictví a prohlubuje se její mytické vidění světa¹³⁴. V další fázi života přichází do llanury, seznamuje se s Lorenzem Barquerem a získává jeho majetek. Nadále věří v nadpřirozené schopnosti a prosazuje přírodní zákon síly. I násilnou smrt považuje za „přirozený“ nástroj silnějšího. Je nemilosrdná a krutá jako barbarská příroda llanury.

K identifikaci postavy v textu je použito i jiných výrazů. Mezi nejčastější označení patří „la devoradora de hombres“ (požíračka mužů), v němž se zračí charakteristické spojení vášně a nenávisti k mužům, které ji vede k destruktivním vztahům. Poprvé je použito jako nadpis pro třetí kapitolu, ve které vypravěč retrospektivně vypravuje tragickou minulost této postavy. Zprvu mluví o Barbaritě, tato zdvojnásobení poukazuje k věkovému rozdílu patnáctileté dívky a čtyřicetileté doni Barbary z hlavního časového pásma. Odráží také sociální postavení, oslovení doña Barbara začne být používáno až po získání Lorenzova majetku. Zároveň však v oslovení Barbarita cítím jistý soucit vypravěče s tragickým osudem mladé dívky, která po krutém znásilnění nastupuje cestu nenávisti.

¹³² LÓPEZ-CASANOVA, A.; ALONSO, E. 1982, s. 466.

¹³³ ABZ slovník cizích slov [online]. 2005 [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/barbarsky>

¹³⁴ LISCANO, J. Otra Doña Bárbara. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 177.

Další označení, „la Dañera“, odkazuje k indiánským zaříkávačům, a tím i na její nadpřirozené schopnosti. Zároveň se označení vztahuje ke slovu „daño“ (újma). Je používáno v kapitolách věnujících se linii Santose Luzarda a Marisely, pro které je doña Barbara ve funkčním vztahu „škůdce“.

Často je v textu užito označení „mujerona“ (mužatka), které vyvolává nesprávný dojem asexuální, nepřitažlivé ženštiny. Na jiných místech však z textu vyplývá Barbařina smyslná krása.

Poslední důležité pojmenování „la esfingue de la sábana“ (sfinga savany) dle Ramose Callese symbolicky spojuje zkázu a krásu, zvířecí a lidské aspekty.¹³⁵ Ze samotného textu však vyplývá především statičnost, nadřazená mlčenlivost a uzavřenost.

En efecto, la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba, parecían radicar, especialmente, en su saber callar y guardar. Era inútil proponerse arrebatarle un secreto; de sus planes nadie sabía nunca una palabra; en sus verdaderos sentimientos acerca de una persona, nadie penetraba.¹³⁶ (s. 109)

„Vskutku svrchovanost té ženy, její vláda nad ostatními lidmi a strach, který vnukala, pramenily zvláště z toho, že dovedla mlčet a čekat. Bylo zbytečné chtít jí vyrvat tajemství; z jejích úmyslů se nikdy nikdo nedověděl ani slovo; nikdo nikdy nevníkl do jejích citů k jiné osobě.“ (s. 75)

¹³⁵ RAMOS CALLES, R. 1969. s. 9

¹³⁶ Všechny ukázky z GALLEGOS, R.. *Doña Bárbara*. Ciudad de la Habana, 1973. Překlady V. Čep z GALLEGOS, R.. *Doña Barbara*. Překlad V. Čep. Praha, 1971.

3.1.1.2 Přímá definice

Tento způsob charakterizace se u dané postavy vyskytuje jen velmi zřídka a značně roztroušeně. Přídavné jméno používá vypravěč pouze jednou, poté co uvedl pověsti, které o doně Barbaře kolují.

Esto contaban. Tal vez habría mucho de leyenda en cuanto se decía a propósito de su fortuna; pero bastante rica y muy avara sí era doña Bárbara. (s. 52)

To se decía. V těch řečech o jejím bohatství bylo jistě mnoho vymyšleného; doña Barbara byla však jistě velmi bohatá a velmi lakotná. (s. 35)

Jinde vypravěč zmiňuje chamtivost a bouřlivé srdce. Často se vyjadřuje k její nenávisti k mužům. Na pomezí přímé definice je tematizování Barbařiných nadpřirozených schopností. Nejdůležitější je vypravěčovo koherentní shrnutí uzavírající třetí kapitolu, která slouží k seznámení s postavou.

Tal era la famosa doña Bárbara: lujuria y superstición, codicia y crueldad, y allá en el fondo del alma sombría una pequeña cosa pura y dolorosa; el recuerdo de Asdrúbal. (s. 54)

Taková byla pověstná doña Barbara; chlípnost a pověřivost, lakota a krutost, a na dně chmurné duše malá, čistá a bolestná věc: vzpomínka na Asdrúbala. (s. 36)

3.1.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Hodnotové soudy o doně Barbaře často vyslovují i jiné postavy a podílejí se tak na čtenářově konstruktu. Je však důležité uvědomit si relativní výpovědní hodnotu získaných informací, neboť do názorů postav se promítá omezená perspektiva a jejich vlastní hodnotové vidění světa. Příkladem ukázkou je víra či nevíra v Barbařiny nadpřirozené schopnosti. Zatímco Marisela a mnozí venkované v ně pevně věří, Santos Luzardo a racionálnější postavy je považují za pouhé triky. V jiném případě je názor správce záhy opraven samotným vypravěčem:

— !No hay cuestión! Esta mujer ve el gusano donde uno no ve la res. No sé si serán consejos del <Socio>, pero lo cierto es que el plan ha estado bien combinado. [...] Doña Bárbara resultaba incapaz de concebir un verdadero plan. Su habilidad estaba únicamente, en saber sacarle enseguida el mayor producto a los resultados aleatorios de sus impulsos. (s. 161-163)

„To je svatá věc! Tahle ženská vidí červíčka tam, kde by druhý neviděl krávu. Nevím, jsou-li to rady ‚Přítelovy‘, ale to je jisté, že je to výborně narařičeno.“ [...] Doña Barbara nebyla schopná pojmout opravdový plán. Její schopnost záležela jenom v tom, že dovedla co nejvíce těžit z náhodných výsledků svého pudového jednání. (s. 113)

Pro čtenářův konstrukt je velmi důležitá první zmínka o doně Barbaře, která pochází z řeči Santose Luzarda, když se dotazuje kapitána lodi:

— Dígame, patrón: conoce usted a esa famosa doña Bárbara de quien tantas cosas se cuentan en Apure? [...] Dicen que es una mujer terrible, capitana de una pandilla de bandoleros, encargados de asesinar a mansalva a cuantos intentan oponerse a sus designios (s. 19)

„Poslouchejte, patrone, znáte tu pověstnou doňu Barbaru, o které se toho tolik povídá v Apure? [...] Je prý to strašná ženská. Má prý celou bandu vrahů a lupičů, kteří podřežou bez milosrdenství každého, kdo by se chtěl postavit do cesty jejím záměrům.“ (s. 12)

Přestože Santos doňu Barbaru osobně nezná a jeho cílem je pouze vyprovokovat pravděpodobného špiona k prozrazení se, pro čtenáře se tyto informace, podpořené následnou kapitánovou odpovědí, stávají základem charakterového konstruktů.

Vypravěč mnohdy spojuje soudy jiných postav s přímou definicí či nepřímou charakterizací, přičemž získané informace se někdy souhlasně doplňují, jindy si odporují. Důležitým prvkem u doni Barbary je zachycení jejího jednání skrze promluvy jiných postav. Doña Barbara se tak stává hybatelkou děje i v situacích, kdy stojí mimo zorné pole vypravěče. Tímto oddálením získává postava nádech záhadnosti.

Zajímavým motivem je otázka Barbařiných nadpřirozených schopností, která se prolíná různými typy charakterizace. Sřet dvou hodnotových systémů, civilizace a barbarství, je tematizován i skrze sřet racionality a pověřčivosti, mezi kterými příběh osciluje. Bez zpochybnění vypravěč popisuje Barbařiny lekce zaříkávání u Indiánů, záhy však její schopnosti prohlašuje za vymyšlené legendy a její vlastní sugesci. Následně v mnoha scénách různé postavy i vypravěč odhalují Barbařiny triky a sebeklam. Jinde však nadpřirozeno není zpochybněno. Například scéna promluvy s osobním démonem „Přítelem“ není racionálně vysvětlena a jinde vypravěč uvádí: „Recíprocamente, Melquíades también le hablaba sin verla. Brujos ambos, habían aprendido de los <dañeros> indios a no mirarse nunca a los ojos.“ (s. 78) „Také Melquíades hleděl jinam, když s ní mluvil. Oba dva se vyznali v kouzlech a naučili se od indiánských čarodějí nedívat se nikdy jeden druhému do očí.“ (s. 53)

Racionalita vnějšího vypravěče a „civilizovaných“ postav nevyklučuje nadpřirozeno v románovém světě barbarského llana díky pověřčivosti mnohých obyvatel venkova. Dochází tak k zajímavému propojení realismu a mytického zabarvení díla.

3.1.1.4 Nepřímá charakterizace

Nepřímá charakterizace může být rozdělena na vnitřní a vnější v závislosti na tom, zda je postava fokalizována „zevnitř“, či „zvenku“. Díky vhledu do vědomí sledujeme její vnitřní myšlenky a pocity, zvenku pozorujeme, jak postava jedná, mluví, vypadá a jaké prostředí vyhledává.

Vědomí

Doña Barbara je postavou relativně uzavřenou po obsahové i formální stránce. Pro ostatní postavy je nečitelná v důsledku své uzavřenosti, zamlklosti a neprojevení citů. V několika případech proto postavy mylně interpretují její chování či řeč. Uzavřená je však doña Barbara i pro čtenáře, neboť vypravěč relativně málo přistupuje k zveřejnění jejího vědomí, většinou tak činí ve chvílích vývoje. Hlavním rysem získaným z tohoto typu charakterizace je tak vnitřní rozpolcenost.

Vědomí je poprvé zachyceno v retrospektivní kapitole, duše Barbarity se probouzí s láskou k Asdrúbalovi, která je brutálně přerušena jeho zavražděním a znásilněním Barbarity, po kterém její duši začne ovládat nenávist k mužům a chamtivost.

Poté je vědomí zobrazováno až v druhé půli knihy a ukazuje její vnitřní boj mezi „zlem“ a „dobrem“, mezi touhou zničit Santose Luzarda a touhou zasloužit si jeho lásku. Snaží se změnit k lepšímu, ale neúspěchy a žárlivost na Mariselu ji opakovaně vrací k barbarství.

Vnitřní vývoj bývá v textu zachycen různými typy charakterizace a jeho sledování tak většinou spadá do čtenářovy rekonstrukce postavy v příběhu, vývoj doni Barbary je velmi úzce navázán na zobrazení vědomí, a proto jej uvádím již zde.¹³⁷

Když doña Barbara potká Santose Luzarda, předjímá příchod něčeho nového. První dlouhá pasáž zveřejňující její nitro zachycuje pocity, které zažívá při společné naháňce a poté ve vzpomínkách na toto setkání. Poprvé od lásky k Asdrúbalovi překračuje hranici, zapomíná na nenávist, cítí k Luzardovi respekt a chce mu náležet. Tento první krok je stvrzen aktem nezabití, Santos za ní přichází kvůli Marisele, doña Barbara chce pomstít zmar svých nadějí, ale nedokáže učinit zásadní krok zpět.

¹³⁷ Zajímavá je práce Paze Castilla, ve které se podrobněji věnuje rozfázování vnitřního vývoje doni Barbary. PAZ CASTILLO, G. *Doña Bárbara y su sombra*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980. s. 141-150.

Doña Bárbara se precipitó al escritorio en cuya gaveta guardaba el revólver, [...] pero alguien contuvo la mano y le dijo: — No matarás. Ya tú no eres la misma. (s. 220)

Doña Barbara se vrhla k psacímu stolu, v jehož zásuvce ležel revolver, [...] ale kdosi jí zadržel ruku a řekl jí: „Nezabiješ. Už jsi jiný člověk.“ (s. 156)

Barbařina dějová linie pak ustupuje do pozadí, pozornost se zaměřuje na linii Altamiry a vztah Santose a Marisely. Barbara se nakonec rozhodne přilákat Santose pomocí kouzel, což vede ke konfrontaci s Mariselou. Na to přichází nejdelší odhalení jejího vědomí, kterému dominuje rozpolcenost.

El hábito del mal y el ansia del bien, lo que ella era y lo que anhelaba ser para que pudiese amarla Santos Luzardo, chocaron. (s. 285)

Život zvyklý zlému a touha po dobrém, to, čím byla ve skutečnosti, a to, čím toužila být, aby ji mohl Santos Luzardo milovat, se v ní srazilo. (s. 202)

Ve zmateném rozhovoru s démonem „Přítelem“ nechápe jeho poselství. „Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.“(s. 286) „Všecko se vrací tam, odkud vyšlo.“ (s. 203) Má se vrátit ke svému starému, barbarskému já? Nebo ještě dále, k možnému já, jímž mohla být, kdyby její láska k Asdrúbalovi nebyla tak brutálně utnuta? „Přítel“ jí dá radu, která pak po celou třetí část určuje Barbařino jednání. „Si quieres que él venga a ti, entrega tus obras.“ (s. 288) „Chceš-li, aby přišel k tobě, vzdej se svého díla!“ (s. 205)

Třetí části dominuje linie doni Barbary, která je opakovaně fokalizována zevnitř. Přetrvávající boj mezi nadějí na změnu a touhou po pomstě osciluje kvůli opakovaným zmarům jejích snah o nápravu. Právě v této části Santos mylně interpretuje její snahu za výsměch, domnívá se, že ona je vrahem jeho peóna. Toto nařčení vrací doňu Barbaru opět nazpět, je zmatená, nevyzná se v sobě, nedokáže jen pasivně čekat. Posílá Melquíadese proti Santosovi a fatalisticky čeká na výsledek srážky. Po smrti Melquíadese se snaží o novou nápravu, skrze dopis se čtenář dozví, že před úřady kryla Santose, našla ukradené peří a vrací ho zpět. Při procházce okolo řeky ji náhlá vzpomínka na Asdrúbala napovídá, že svoji minulost nesmaže, že nemůže doufat v život se Santosem. Cítí volání řeky, vzdálené volání zpět k svým počátkům. Ještě naposledy se přibližuje zpět k barbarství ve vlně žárlivosti, když se dozví o zasnoubení své dcery s Luzardem. Je připravena Mariselu zabít, ale v jejím oddaném pohledu náhle uvidí sama sebe, když se takto dívala na Asrdúbala. Touha po lásce se přetvoří v mateřský cit, doña Barbara nechává dceři budoucnost, kterou chtěla pro sebe, nalézá klid a odchází.

Jednání

Obvyklé chování doni Barbary je chladné a uzavřené, s kamennou tváří a upřeným pohledem ostatním dokazuje svoji povýšenost. Nenávidí se někomu podřizovat.

Svým jednáním projevuje vynalézavost, lstivost a přizpůsobivost novým podmínkám. Například nařizuje přesouvat domek, orientační bod hranice pozemků, nejdříve aby získala více půdy, ale poté naopak zpět, aby zmátla Luzarda a on postavil plot nesprávně.

Jednání zachycené v příběhu prozrazuje méně násilnou povahu, než jak je zachycena v legendách, které o doně Barbaře kolují v llanu. Sama se v textu dopustí vraždy jen jednou, v retrospektivní kapitole, která stojí mimo hlavní časové pásmo. K odstraňování protivníků většinou využívá prostředníky, příkaz jim však v textu dává pouze dvakrát. Rozkaz Melquíadesovi, aby ji přivedl Luzarda živého či mrtvého, neodpovídá její obvyklé chladnokrevnosti, nýbrž vyvěrá ze zoufalství. Poté nechává zabít správce Balbina, jenž zavraždil peona z Altamiry a ukradl mu náklad peří. Naopak dvakrát je její jednání charakterizováno aktem nezabití a prozrazuje tak Barbařin vývoj. Její chladnokrevnost a krutost je formulována v názorech ostatních postav, dle jednání však patří před hlavní časové pásmo, které začíná setkáním se Santosem Luzardem vyvolávajícím touhu po změně k lepšímu.

Řeč

Interakce mezi postavami jsou dány jednáním a konverzací. Pro povahový konstrukt je důležité sledovat, co postava říká i jakým způsobem to říká.

Barbařin styl mluvy je spisovný, nepříznačný, tak jak je tomu u většiny Gallegosových hlavních postav. Uzavřenost postavy je podtržena strohostí její promluvy. Používá krátké, úsečné věty, které vyvolávají dojem sebevědomí, panovačnosti a nepřístupnosti. Tento styl mění v textu pouze dvakrát. Poprvé její smířlivá švitořivost vypovídá o jasné přetvářce. Podruhé přistupuje k dlouhé promluvě a snaží se o milý tón ve chvíli, kdy se snaží otevřít Santosovi, touží po navázání vztahu, po prosté komunikaci, je však Santosovou strohou reakcí odmítnuta. Sledování řeči prozrazuje Barbařinu osamocení a uzavřenost, hráz, kterou staví mezi sebe a ostatní.

Vzhled a prostředí

Pro povahový konstrukt jsou důležité především ty prvky vzhledu a prostředí, které postava může ovlivnit. Vzhled je postavě přímo vlastní, proto sledujeme i prvky neovlivnitelné, přestože přímo nevypráví o preferencích postavy.

Barbařin vzhled podtrhuje tajemnou dvojznačnost vlastní celé postavě. Vypravěč nepřistupuje ke klasickému vnějšímu popisu. Zprvu zmiňuje mimořádnou krásu Barbarity, poté mluví o „mužné kráse“ čtyřicetileté doni Barbary: „El imponente aspecto de marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez.“ (s. 53) „Velkolepý vzhled mužatky dodával originální pečeť její kráse; bylo v ní cosi divokého, krásného a strašného zároveň.“ (s. 36)

Její vzhled tematizován ještě třikrát, doña Barbara mění oblečení a účes, podtrhuje svoji ženskost a smyslnost v touze získat Santose, který se neubrání krátkému obdivu. Tyto případy kontrastují s vypravěčovým neustálým pojmenováním „mužatka“ a vytvářejí dojem ambivalentního vzhledu.

Prostředí statku El Miedo není příliš tematizováno. Jedinkrát se objevuje popis Barbařiny „svatyně“, vyzdobené pohanskými amulety a svatými obrázky, odkazující k synkretismu zakořeněnému v její duši. Postavy, kterými se obklopuje, podtrhují ponuré vnímání El Mieda. Přestože statek prosperuje, vypravěč upozorňuje, že její peoni jsou zločinci a vrahové, oslavné zachycení „llanerských“ prací ukazuje pouze na peonech z Altamiry.

3.1.2 Vztah k ostatním složkám románu

3.1.2.1 Prostředí a příroda

Z kompozičního hlediska je zajímavé, že doña Barbara je často zobrazována v noci a v podvečer, zatímco Altamira bývá zobrazována za dne, což zvýrazňuje temnotu Barbařina konstruktů. Z hlediska textového zrcadlení¹³⁸ je zásadní vztah doni Bárbarý a přírody¹³⁹.

Llano

Doña Barbara je postavami i vypravěčem přirovnávána k barbarské přírodě llanury, to je podpořeno textovým zrcadlením, při kterém je na různých místech použito obdobných slov k charakterizaci postavy a přírody.

La llanura es bella y terrible a la vez. (s. 96)

[S]u hermosura, algo de salvaje, bello y terrible a la vez. (s. 53)

Llanura je krásná a zároveň strašná. (s. 65)

[J]ejí krása, cosi divokého, krásného a strašného zároveň. (s. 36)

Lorenzo Barquero ve svém zmateném projevu mluví o požíračce mužů, kterou je příroda i doña Barbara, nesouvisle je zaměňuje. Po jeho smrti vypravěč dodává:

Ya Lorenzo había sucumbido, víctima de la devoradora de hombres que no fue quizá tanto doña Bárbara cuanto la tierra implacable, la tierra brava, con su soledad embrutecedora. (s. 378)

Lorenzo už podlehl, stal se obětí požíračky mužů, kterou nebyla ani tolik doña Barbara, jako spíše neúprosná země, divoká země se svou otupující samotou. (s. 269)

¹³⁸ Tento termín navrhuje M. Gallo v práci věnované různým typům zrcadlení v Doně Barbaře. V souvislosti s postavou doni Barbary poukazuje na textové zrcadlení s přírodou llanury, s „Přítelem“ a s Mariselou.

Viz GALLO, M. 1980.

¹³⁹ Podrobně se úlohou přírody v románu a jejím vztahu k doně Barbaře věnuje Vila Selma. VILA SELMA, J. *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos*. Sevilla, 1954.

Voda

Přestože je doña Barbara považována za personifikaci barbarské llanury, toto prostředí je jí z části cizí, pochází z pralesa, z království vod, a s vodou je spojen i její románový konec. Častá vzpomínka na Asdrúbala není artikulována skrze jeho jméno, nýbrž připomínkou pirogy a hučení vod. Přes textové zrcadlení doña Barbara s llanurou nesplývá, ani k ní nechová žádné citové pouto. Naopak řeka ji k sobě volá, vyvolává touhu vrátit se zpět.

Sólo atiende a lo que, de pronto, se le ha adueñado del alma: la fascinación del paisaje fluvial, la intempestiva atracción de los misteriosos ríos donde comenzó su historia. [...] Las cosas vuelven al lugar de donde salieron. (s. 393).

Její pozornost je obrácena k tomu, co se najednou zmocnilo její duše: ke kouzlu říční krajiny, k náhlé přitažlivosti tajemných vod, na kterých začal její příběh. [...] Věci se vracejí tam, odkud vyšly. (s. 280)

Při procházce okolo řeky harmonicky splývá s prostředím. V závěrečné kapitole poklidně sleduje dění v močálu, ve kterém se textově zrcadlí. Barbařin otevřený konec je, obdobně jako počátek, spjat s vodou, ať se utopila v močále, nebo odplula do pralesa, do říše vod.

[M]ostraba también, impresa en el rostro y en la mirada, la calma trágica. (399)

[E]l tremedal agitado recuperó su habitual calma trágica. (s. 401)

[A]le zároveň byl v jejím obličejí a v jejím pohledu vtisknut tragický klid svrchovaného rozhodnutí. (s. 283)

[R]ozbouřený močál znova nabyl svůj obvyklý tragický klid. (s. 285)

Ptáci

Zajímavý je i kompoziční vztah doni Barbary a ptáků. Naděje Barbarity na lásku byly zmařeny, když zahoukal pták „yacabó“, který dle legend přináší umíráček. Vzpomínky na Asdrúbala vždy končí větou „De pronto cantó el yacabó...“ „Náhle zahoukal yacabó...“ Zmařené naděje Barbarity jsou přirovnány ke krátkému vzletu ptáka, kterého indiáni vyplaší ohněm, aby oslepen následnou tmou padl k zemi. Ke konci textu myslí doña Barbara na svoji budoucnost, když jí náhle vyvstane v mysli stejný obraz zmařeného letu. Zajímavé je i propojení Barbařiných nálad a lektvarů, které podává blázen Primito „démonickým ptákům“, aby uhasil jejich žízeň.

[L]os rebullones eran una especie de materialización de los malos instintos de doña Bárbara, pues había cierta relación entre el género de perversa actividad a qué ésta se entregara y el líquido que él les ponía a aquellos para aplacar su sed: sangre, si fraguaba un asesinato; aceite y vinagre, si preparaba un litigio. (s. 188)

[B]yly litice jakýmsi ztělesněním zlých pudů doni Barbary, neboť byl jakýsi vztah mezi druhem zvrácené činnosti, kterou osnovala, a mezi tekutinou, kterou předkládal oněm tvorům, aby utišili svou žízeň: krev, jestliže se osnovala vražda, olej a ocet, jestli se připravoval soudní spor. (s. 132)

3.1.2.2 Jiné postavy

Zajímavé je propojení doni Barbary a démona, kterého nazývá „Přítelem“. Při rozhovoru se jejich stíny prolínají, nelze je rozlišit, myšlenky doni Barbary se chvílemi překrývají s tím, co jí radí démon. Vypravěč danou scénu nekomentuje, ponechává otázkou, zda je „Přítel“ jen výplodem Barbařiny mysli, či zda k ní skutečně mluví. Jejich propojení je i ve formě textového zrcadlení skrze „hnusný a smutný úšklebek“.

Vztah doni Barbary a její dcery Marisely je zprvu nulový, jedna pro druhou neexistují. Po vzájemné konfrontaci obě cítí nejdříve nenávist a poté soucit, přestože doña Barbara k němu dochází až na úplném konci románu. Skrze vzpomínku na Asdrúbala vidí Mariselu jako sebe samou a věnuje jí budoucnost, kterou chtěla pro sebe.

Puesto el ojo en la mira que apuntaba al corazón de la muchacha embelesada, doña Bárbara se había visto, de pronto, a sí misma, bañada en el resplendor de una hoguera [...], pendiente de las palabras de Asdrúbal. (s. 397)

Když doña Barbara namířila zbraň na srdce okouzleného děvčete, uviděla sama sebe, omytou září hranice, [...] uviděla se, jak visí na ústech Asdrúbalových, a ta bolestná vzpomínka zkrotila její vztek. (s. 283)

3.1.2.3 Čas

Čas plyne v textu relativně chronologický až na tři výrazné analepse odpovídající třem retrospektivním kapitolám. Jedna je věnována představení historie Santose Luzarda, druhá doni Barbary a třetí rekapituluje příchod Mistera Dangera, v níž je však důležitá i Barbařina role. Trvání času v hlavním časovém pásmu je relativně vyvážené a neopírá se explicitně o jednu konkrétní postavu.

Martínez navrhuje trojí vnímání času v daném románu. Meteorologický čas odkazuje k cyklickému počasí. Narativní čas je chronologický a je možné ho zasadit do času historického. Čas doni Barbary je však mytický, vyvěrající z domorodého vidění světa, je ahistorický a cyklický. Příběh doni Barbary začíná a končí v neznámu.¹⁴⁰ „De allá vino la trágica guaricha. [...] su origen se perdía en el dramático misterio de las tierras vírgenes.“ (s. 39) „Z těch nesmírných dalek přišla tragická míšenka. [...] Její původ se ztrácel v dramatickém tajemství panenských zemí.“ (s. 25)

3.1.2.4 Vztah k ději

Hlavní dějová osnova je tvořena sérií akcí a reakcí Santose Luzarda a doni Barbary, jen výjimečně do osy děje zasáhnou jiné postavy.

Doña Barbara uzurpuje pozemky Altamiry, což vyvolá Santosův příjezd a rozhodnutí neprodat Altamiru a zcivilizovat llanuru. Snaží se prosadit stavbu oplocení, na což doña Barbara reaguje lstí, kterou však Santos prohlédne. Kvůli Barbařině odmítání ji nechá spolu s Misterem Dangerem předvolat před soudce. Doña Barbara se poté zdánlivě podvolí, nahánka je pro ni skutečným zlomovým okamžikem, svoji vnitřní změnu pak stvrdí aktem nezabití. Tím se děj zastavuje a pozornost je obrácena na Mariselu a Santosův civilizační projekt. Doña Barbara se opět stává hybatelkou děje, když se snaží přilákat Santose kouzly, na což reaguje Marisela. Na počátku třetí části do děje zasahuje správce Balbino vraždou Santosova peona. Reakce Santose Luzarda na nemožnost dovolat se spravedlnosti je nastoupení cesty násilí. Doña Barbara v beznaději posunuje děj kupředu vysláním Melquíadese. Santos je zmítán zoufalstvím, kvůli domněnce, že se stal vrahem, Marisela jej však vysvobozuje a jejich dějové linie splývají. Ač se doña Barbara „vzdala svého díla“ v Santosově linii pro ni nezbyvá místo. Závěrečným aktem nezabití toto přijímá a odchází.

¹⁴⁰ MARTÍNEZ, M. A. El tiempo en *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1980, s. 91-93.

Dle Lotmanovy teorie dochází k pohybu syžetu při hrdinově překročení hranice mezi sémantickými poli. Děj tedy může být úzce spjat s vývojem postav.

Série akcí a reakcí mezi doňou Barbarou a Santosem Luzardem dostává jiný rozměr, když se doña Barbara podvolí uspořádat naháňku. Svým zamilováním se vystupuje z pole nenávislné „požíračky mužů“, jako nečinný konající aktem nezabití stvrzuje překročení hranice. Dle Lotmana je většina překážek spojena s hranicí.¹⁴¹ Doña Barbara osciluje mezi lepším „já“ a starým barbarským „já“. Opakovaně se vzdaluje a opět přibližuje zpět k hranici barbarství. Její touha po získání Santosovy lásky a s ní spojená snaha o nápravu je opakovaně zmařena a vrhá ji zpět blíže k barbarství, původní hranici však již znovu nepřekročí. Je tak uvězněna v sémantickém poli, do kterého nepatří. V závěrečném aktu nezabití, kdy se vzdá lásky k Santosovi a přenechá vytouženou budoucnost své dceři, překračuje novou hranici. Svým záhadným odchodem splývá s novým sémantickým polem tajemství, z něhož na začátku vzešla jako malá Barbarita, její příběh se tedy cyklicky uzavírá. Mnozí kritici¹⁴² upozorňují, že jedním ze základních principů románu je akt návratu. Vyjadřuje jej několikrát zmíněná věta: „Las cosas vuelven al lugar de donde salieron.“ „Všecko se vrací tam, odkud vyšlo.“ Tento princip se váže k různým postavám, u doni Barbary je ovšem nejpatrnější, cykličnost prohlubuje Barbařinu mytizaci.

3.1.3 Typologie

Za nejvhodnější jsem zvolila Ewenův návrh typologie na základě tří os. Na ose složitosti se doña Barbara blíží komplikovaným postavám, neboť její charakterový konstrukt je definován mnohými a někdy rozporupnými rysy. Z hlediska osy rozvoje je postava dynamická, prochází výrazným vnitřním vývojem. Umístění na ose průniku do vnitřního života je střední, mnohdy je Barbařino nitro čtenáři zcela nepřístupné, ve chvílích vývoje však vypravěč přistupuje k rozsáhle fokalizaci zevnitř. Z pohledu Hodrové se doña Barbara jako jediná ze všech analyzovaných postav částečně blíží postavě-hypotéze.

¹⁴¹ LOTMAN, J. M. 1990, s. 263-267.

¹⁴² PAZ CASTILLO, G. *Doña Bárbara y su sombra*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980; LEO, U. *Rómulo Gallegos : estudio sobre el arte de novelar*. Caracas, 1967, 62.

3.2 Postava Santose Luzarda

Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro.

Je nutné zabít kentaura, kterého my všichni llaneři nosíme v sobě.

3.2.1 Charakterizace

3.2.1.1 Jméno

Santos Luzardo je jménem symbolickým. Svým významem, Santo Luz – ardor (svatý, světlo a zápal), odkazuje k Santosovu zápalu civilizovat llanuru, metaforicky přináší světlo do barbarské temnoty. Tematizuje se i jeho příjmení z hlediska fikčního světa, Luzardové byli starý rod lokálních kasiků, praví llaneros, jimž v žilách kolovalo barbarství. Když došlo k vzájemnému vyvraždění dvou větví rodiny, matka Santose vzala do města, aby se pokusila překrýt Luzardovský temperament civilizací. Lorenzo Barquero Santosovi připomíná, jaká krev koluje v jeho žilách. Tím předznamenává Santosův vnitřní boj. „Los Luzardos no fueron sino caciques y tú no puedes ser otra cosa, por más que quieras.“ (s. 237) „Luzardové byli vždycky kasiky, a ty nemůžeš být ničím jiným, ať děláš, co děláš.“ (s. 166)

V první části několik postav k referenci o Santosovi používá výrazu „patiquín“. Václav Čep jej někdy překládá jako „panáček z města“, jindy jako „hejsek“. Tento výraz naráží na Santosovo přílišné měšťáctví na začátku textu. Přichází zcela nevhodně oblečen, na lodi jedná s nedostatkem opatrnosti, což může v llanuře znamenat smrt, po příjezdu na Altamiru obviňuje ze stavu věcí sám sebe místo toho, aby rázně zakročil proti uzurpátorům. Brzy však prokáže svoji rozhodnost a llanerské dovednosti a tento výraz se z textu vytrácí.

3.2.1.2 Přímá definice

Ani v případě Santose Luzarda vypravěč nepřistupuje k příliš časté přímé definici a jeho soudy spíše spadají pod zobrazení vědomí. V retrospektivní kapitole mluví o inteligentní, divoké a drsné duši, která náhlým přesazením do zjemnělého městského prostředí jako by ochrnula. Později nad ní jemnost civilizace zvítězila a Santos se vrhnul do studií, ale byl vykořeněný, se ztrátou vztahu k zemi pozbyl i vztah k vlasti a lákala jej Evropa. To se mění s rozhodnutím bránit Altamiru a zcivilizovat llano. Santos v sobě pojí energičnost svého llanerského rodu s ideálem civilizovaného člověka, který jeho předkům chyběl.

Později vypravěč jen v krátkých poznámkách zmiňuje Santosův strach ze sebe samého a komplikovanost jeho duše, která jej vede k protichůdným pocitům. Poukazuje na chladnokrevnou nezaujatost, s kterou přemýšlí nad vztahem k Marisele. Jinde uvádí jeho původní odpor k násilným řešením a následnou krizi ducha.

3.2.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Tento způsob charakterizace není pro čtenářův konstrukt příliš zásadní. Zprvu se jiné postavy vyjadřují k městským způsobům Santose Luzarda, brzy však peóni začínají projevovat respekt a obdiv k jeho llanerským schopnostem. Na určitém místě Melquídes hodnotí Santose jako muže, který se rád poslouchá. Lorenzo Barquero mu ve své opilecké řeči vyčítá naivitu muže, který vyšel z univerzity a nezná reálný svět. Doña Barbara se při naháňce v duchu obdivuje jeho mužnosti spojené s jemností a důstojností, jeho síle a sebeovládání. Temná proměna v druhé polovině románu není zachycena jen skrze vědomí a jednání, nýbrž i peóni komentují, že se vydal na špatnou cestu, že se změnil v divokého a zasmušilého muže.

3.2.1.4 Nepřímá charakterizace

Vědomí

Zobrazení nitra je důležitým typem charakterizace Santose Luzarda. Prozrazuje jeho počáteční neopatrnost v Llanu, pasivitu a sebeobviňování místo akce, nerozhodnost ve vztahu k budoucnosti, schopnost zápalu pro ideál a následnou vůli, snivost ve svých vizích zcivilizované llanury, schopnost sebeovládání a chladnou intelektuálnost ve vztahu k ženám. Především však zachycuje jeho vnitřní souboj mezi civilizovanou duší a záchvěvy barbarských pocitů.

Po příjezdu na Altamiru se rozhodne zůstat a postavit se doně Barbaře, následně však propadá pochybnostem, zda je na takový zápas připraven, bojí se, aby v něm nepropukly pohřbené barbarské pudy. K prvotnímu hnutí mysli svést boj s doňou Barbarou se přidává ideál hodný civilizovaného muže.

Luchar contra doña Bárbara, criatura y personificación de los tiempos que corrían, no sería solamente salvar Altamira, sino contribuir a la destrucción de las fuerzas retardatorias de la prosperidad de Llano. Y decidió lanzarse a la empresa. (s. 38)

Zápasit s doňou Barbarou, stvůrou a zosobněním současných poměrů, neznamená jen zachránit Altamiru, ale přispět také ke zkáze sil, které zdržují rozkvět Llana. I rozhodl se vrhnout se do díla. (s. 25)

Po období váhání cítí znovunalezené pouto k llanuře a civilizační ideál mu pomáhá v definitivním rozhodnutí. V tu chvíli se zbavuje nerozhodnosti a se silnou vůlí a energičností jde za svým cílem. Při llanerských pracích chvílemi zakouší „divoké a barbarské“ pocity, které se střídají s civilizovanou sebekontrolou.

Santos Luzardo compartió con los peones los peligros de aquellos choques, y las intensas emociones lo hicieron olvidar otra vez de los proyectos civilizadores. Bien estaba la llanura, así, ruda y bravia. Era la barbarie; [...] la barbarie tiene sus encantos, es algo hermoso que vale la pena vivirlo, es la plenitud del hombre rebelde a toda limitación. (s. 272)

Santos Luzardo se dělil s peóny o všechna nebezpečí takových srážek a zapomínal znova při těch prudkých dojmech na své civilizační plány. Krásná byla llanura v tomhle stavu, drsná a divoká. Bylo to barbarství; [...] také divočina má svůj půvab. Je to něco nádherného, co stojí za to, aby se žilo. Je v něm plnost pravého muže, který se brání jakémukoliv omezení. (s. 193)

Čím dál častěji podléhá kouzlu divočiny, její divoké nespoutanosti, až náhle přichází zlom. Nezdary civilizačních plánů, uzavření sýrárny, zmar zavedení trojpolního systému místo vypalování a především vražda jeho peóna a nemožnost dovolání se spravedlnosti jej přivádějí na cestu násilí. Tato změna je poprvé zachycena pouze skrze promluvu, Santos

odjíždí z města a soudci říká: „Qué el atropello me lanza a la violencia y que acepto el camino.“ (s. 320) „Že mě nutíte k násilí, a že tuto cestu přijímám.“ (s. 230). Později ji dokládá činy, až poté přichází vhléd do jeho nitra. Cítí, že civilizovaný muž z města již neexistuje, že přišla hodina muže, který se svých práv domáhá hrubou silou. Teprve po domnělém spáchání vraždy přichází delší zobrazení vědomí. Vidí zmařené veškeré své úsilí potlačit barbarství Luzardovské krve, pociťuje výčitky kvůli činu, který se přičí jeho nejhluběji zakořeněným zásadám, a především hrůzu, že pro něj již neexistuje cesty zpět.

[E]l horror de haber perdido para siempre esos principios, de haber adquirido una experiencia definitiva, de pertencer ya, para toda la vida, al trágico número de los hombres manchados. (s. 346)

[S]trach, že udělal zkušenost, která potrvá navždycky, a že bude patřit po celý svůj život do počtu lidí poskvrněných. (s. 255)

Poté v chatrči v palmovém háji sleduje Mariselino truchlení nad smrtí jejího otce a připomíná si, jak mu Lorenzo předpověděl, že i on se stane „obětí požíračky mužů“. Přemítá nad svou chmurnou budoucností, ale Marisela jej vysvobodí; nejen postřehem, že to nemohl být on, kdo zasáhl Melquíadesem, ale především svou neochvějnou vírou v něj. Mariselina dobrota a bystrost, které v ní probudil, jeho vlastní dílo, ho na konci zachraňuje před beznadějí.

[Marisela] su verdadera obra, porque la suya no podía ser exterminar el mal a sangre y fuego, sino descubrir aquí y allá, las fuentes ocultas de la bondad de su tierra y de su gente. (380)

[Marisela,] jeho pravé dílo, protože jeho posláním nemohlo být, aby hubil zlo krví a ohněm, ale aby odkrýval skryté prameny dobroty, dobroty své země a svého lidu. (270)

Jednání

Santosův vnitřní vývoj se zračí i v jednání a chování. Zprvu je jeho chování uhlazené, klidné, prozrazuje srdečnost k peónům, ale zároveň přílišnou smířlivost a odevzdanost. Poté se mění, v jednání je energický a rozhodný, sálá z něj autorita. Při llanerských pracích i sporech s doňou Barbarou a Misterem Dangerem prokazuje zároveň chytrost, odvahu i odhodlání, vždy však ctí zákon. Nakonec ale ztrácí trpělivost, přistupuje k násilnému jednání a panovačné ráznosti. Přestože cítí léčku, jde na setkání s Melquíadesem dokázat svoji neohroženost a mužnost. V sebeobraně pak vystřelí. Ve vztahu k Marisele se nejdříve chová „s otcovskou přísností“ a „bratrským kamarádstvím“, když se dozví o její lásce, je v kontaktu s ní nemotorný. Později Mariselina bolest nad smrtí otce prolomí jeho ochromení z aktu zabití a soucitně ji utěšuje. Díky Marisele se mu opět otevírá cesta k civilizovanému „já“.

Řeč

Santosův způsob řeči odráží jeho vnitřní vývoj i vztah k postavám. Na lodi užívá jednoduché, střízlivé věty, s vlastními peóny srdečně rozmlouvá, používá dlouhé moralizační proslovy k Lorenzovi a Marisele, k peónům z El Mieda mluví suše a úsečně, k doně Barbaře používá zdvořilého, ale odtažitého tónu. Zprvu příliš opatrná řeč získává na rozhodnosti, zachovává však vždy punc kultivovanosti. Postupně častější okouzlení barbarskými pocity se ale projeví i v řeči. Když poprvé odpoví jako llanero, zarazí se a jeho řeč znovu získá na kultivovanosti. Se zásadním zlomem k cestě násilí přichází i jiný způsob řeči: agresivní, rozhodný, ponuře úsečný, používá klení. Nový směr stvrzuje i po obsahové stránce: „Ahora estamos en otro camino“ [...] A pesar de todo y contra todo lo que se oponga. Al atropello, con el atropello. Ésa es la ley de esta tierra.“ (s. 331) „My jsme teď na jiné cestě. [...] Navzdory všemu a proti všemu. Na násilí násilím! To je zákon téhle země!“ (s. 238). Santosův návrat k cestě civilizovanosti se projeví v opětovném klidu a kultivovanosti jeho promluv.

Z obsahového hlediska jsou zajímavé tři scény. Svou promluvou probudí Mariselinu duši. Před generálem porazí doňu Barbaru a Mistera Dangersa jen za pomoci právnické řeči. Nejpodstatnější je Santosův proslov k Lorenzu Barquerovi. Prozrazuje mu, jak pro něj byl v mládí ideálem, a doufá, že tím nenápadně probudí jeho intelektuální vědomí. Připomíná mu větu, kterou Lorenzo pronesl na jedné přednášce ve městě: „Es necesario matar al centauro que todos los llaneros llevamos por dentro.“ (s. 119) „Je nutné zabít kentaura, kterého my všichni llaneři nosíme v sobě.“ (s. 82) Motiv kentaura se pak v díle několikrát opakuje.

Vzhled a prostředí

Santosův vzhled je tematizován pouze na začátku díla, kde svým zjevem a především „šviháckým oblečením“ ostře kontrastuje s prostředím llanury. Podruhé sám přemýšlí nad pozitivním vlivem Marisely, jejíž přítomnost jej nutí se po celodenní práci umýt a vhodně obléct k večeři. Ani vztah k prostředí není příliš často zmiňován. Při cestě na lodi jeho tvář prozrazuje smíšené pocity, záblesky zájmu a opětovné znudění. Jeho radostné zvolání při příjezdu na Altamiru dokazuje, že v llanuře nachází opětovné zalíbení. Polorozpadlý statek na něj působí dojmem barbarského stavení, snaží se jej opravit a zkrášlit. Většinou je však zobrazován v přírodě, která si opět získala jeho srdce a jejíž divoké nezměrnosti se několikrát obdivuje.

3.2.2 Vztah k ostatním složkám románu

3.2.2.1 Prostředí a čas

Zachycení času je v románu relativně lineární, ve vztahu k Santosovi je výjimkou druhá kapitola, která retrospektivně představuje historii rodu Luzardů, vzájemné vyvraždění dvou větví rodiny a Santosův odchod s matkou do města.

Román je rozdělen na dvě proti sobě stojící postavy a tomu odpovídající dvě prostředí ve vztahu antinomie: Altamiru a El Miedo. Martínez uvádí zajímavý postřeh, že Altamira je většinou zobrazována za dne, zatímco El Miedo v noci.¹⁴³ Také oslava llanerských prací je výlučně spojena s Altamirou. Denní světlo se váže i k postavě Santose, výjimku tvoří kapitola, ve které se na Altamiře pořádá večerní tancovačka, tato noc však není temná, je osvětlována úplňkem. Druhou výjimkou je Santosova konfrontace s Melquídesem, která se odehrává za tmy a podporuje tak stinnou změnu v jeho duši.

3.2.2.2 Jiné postavy

Santosův vztah k vlastním peonům je srdečný, k Marisele a Lorenzovi vystupuje především v roli civilizátora, postavy z El Mieda a Mister Danger jsou jeho protivníky. Z kompozičního hlediska je zajímavé zrcadlení v Lorenzu Barquerovi a částečně skrze Barbařinu fokalizaci i v Asdrúbalovi. Láska k Asdrúbalovi byla jediným pozitivním zábleskem v Barbařině osudu, teď přichází láska k Santosovi, která v ní vyvolává touhu stát se lepší. Při myšlenkách na Santose se doně Barbaře vrací vzpomínka na Asdrúbala, jejich obrazy se jí v mysli prolínají. Paralelní jsou i jejich role civilizátora. Asdrúbal probudil duši Barbarity, učil ji číst a psát. Santos probudil Mariselinu duši a věnuje se její výchově.

Hlavní je ovšem paralela mezi Santosem Luzardem a jeho bratrancem Lorenzem Barquerem. Lorenzo Barquero byl první civilizovaný muž v rodině, barbarství jej však přivolalo zpět a následný vztah s doňou Barbarou z něj učinil lidskou trosku. Santos se snaží proslovem zažehnout Lorenzovu inteligenci, připomíná větu z jeho přednášky, že je potřeba zabít kentaura, který dřímá v každé llanerské duši. Lorenzo mu však odporuje, vysměje se naivitě, že by bylo možné kentaura zabít, říká, že civilizovanost v nich je pouhá lež, prorokuje, že i Santos podlehne „požíračce mužů“.

¹⁴³ Viz MARTÍNEZ, M. A. 1980. s. 91-93

¿Tú también oíste la llamada? ¡Todos teníamos que oírla! [...] Este Lorenzo Barquero de que has hablado, no fue sino una mentira; la verdad es esta que ves ahora. Tú también eres una mentira que desvanecerá pronto. Esta tierra no perdona. Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. [...] ¡Matar al centauro! ¡Je! ¡Je! ¡No seas idiota, Santos Luzardo! [...] El centauro es una entelequia. Cien años lleva galopando por esta tierra y pasarán otros cien. [...] ¡Santos Luzardo! ¡Mírate en mí! ¡Esta tierra no perdona!. (s. 116-125)

Tys také uslyšel volání? Všichni je musíme uslyšet! [...] Onen Lorenzo Barquero, o kterém jsi mluvil, byl jenom lží; pravda je, co teď vidíš. Také ty jsi lež, která se brzy rozplyne. Tahle země neodpouští. Také ty jsi zaslechl hlas té požíračky lidí. [...] Zabít kentaura, che! che! Nebud' blázen, Santosi Luzardo! [...] Kentaur, to je životní tvůrčí princip. Už sto let pádí po této zemi a bude po ní pádit nových sto let. [...] Santosi Luzardo! Podívej se na mne! Tahle země neodpouští!. (s. 80-87)

Když se Santos vydá na cestu násilí, v duchu si říká, že je ztracen, protože barbarství neodpouští. Poté sleduje Lorenzovu mrtvolu a vrací se mu jejich rozhovor. Věty se opakují.

Tú también has oído ya la llamada de la devoradora de hombres. [...] ¡Santos Luzardo! ¡Mírate en mí! ¡Esta tierra no perdona! (s. 378-379)

Také ty jsi zaslechl hlas té požíračky lidí. [...] Santosi Luzardo! Podívej se na mne! Tahle země neodpouští! (s. 269-270)

Pomyslí si, že Lorenzo již podlehl „požíračce mužů“, kterou nabyla ani tak doña Barbara jako sama barská příroda. A teď je řada na něm. Do obrazu jeho budoucnosti se mu promítá Lorenzův tragický osud. Marisela ho však z trudných myšlenek i z paralely s Lorenzem vysvobodí.

3.2.2.3 Vztah k ději

Santos Luzardo je jedním z dvou hlavních hybatelů děje, který se vyvíjí na základě akcí a reakcí doni Barbary a Santose. Svým příchodem na Altamiru dává podnět k dějové zápletce.¹⁴⁴ Prvním překročením hranice v hlavním časovém pásmu vystupuje z pole městského vykořeněného intelektuála, objevuje v sobě zapomenuté llanerské dovednosti a cit k rodné krajině. Tím do jisté míry splývá s prostředím Altamiry, proto jsou také pasáže zaměřené pouze na Altamiru statické. Ostře však svými civilizačními plány vystupuje z celkového prostředí Llana, ve kterém kvůli doně Barbaře a Misterovi Dangerovi platí hrubá síla a nerespektování zákonů. Z tohoto napětí vyvěrá dějový potenciál. Neúspěchy při snaze změnit celé sémantické pole jej přibližují k hranici barbarství, na níž osciluje, ale definitivně ji nepřekračuje, neboť cesta násilí mu není vlastní. Ke zpětnému vzdálení od hranice barbarství mu pomáhá Marisela, jeho jediný úspěšný civilizační projekt. Díky proměně obou postav mohou nalézt společné pole, se kterým splývají. Santos se vrací k civilizaci ve formě dodržování zákonů, ale zůstává mu láska k přirozenosti přírody, a především definitivně ztrácí městské předsudky, které mu dříve bránily v lásce k „dceři čarodějnice“.

3.2.3 Typologie

Na ose složitosti je Santos Luzardo relativně složitou postavou, i když „pozitivní“ vlastnosti jednoznačně převažují a ty „negativní“ jsou spíše přechodným stavem, nežli trvalým rysem. Postava prochází vývojem, ale změny nejsou tak markantní a trvalé. Průnik do vnitřního života je střední, převažuje především v první polovině, při temné změně je utlumen.

¹⁴⁴ DÍAZ SEIJAS aplikuje Greimasův model aktantů na román *Doña Barbara*. Dle tohoto modelu je Santos Luzardo subjektem, objektem je spravedlnost, protivníkem doña Barbara a Marisela je pomocníkem. DÍAZ SEIJAS, P. *Relectura de la novelística de Rómulo Gallegos*. Caracas, 1998, s. 41.

3.3 Postava Marisely

Las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida.

Ruce jí umyly tvář a slova jí probudila uspanou duši.

3.3.1 Charakterizace

3.3.1.1 Jméno

Oproti hlavní dvojici postav v románu má Marisela jméno neutrální. Není tematizováno ani její příjmení. V textu je k postavě referováno nejčastěji jménem, jednou se objeví oslovení „la flor de Altamira“¹⁴⁵ (květina z Altamiry). V kapitole „La bella durmiente“ (Šípková Růženka) Santos omyje Marisele tvář a tím probudí její duši. Kromě symbolismu očištění probuzení název kapitoly předznamenává Mariselinu pohádkovost. Přestože se mezi kritiky objevil i názor, že Marisela je díky své dvojitě proměně z psychologického hlediska nejzajímavější postavou¹⁴⁶, domnívám se, že právě Marisela se nejvíce blíží postavě-tezi.

3.3.1.2 Přímá definice

Klasická přímá definice skrze pojmenovávání vlastností vypravěčem u této postavy skoro úplně chybí, to může být dáno tím, že je po celou dobu zachycována v průběhu závrtného vývoje, od spící duše, přes rozpustilou, bezstarostnou dívku, až po ženu schopnou cítit lásku nejen k Luzardovi, ale i lásku a soucit k otci. Vypravěčovy postřehy spadají spíše do typu zobrazení vědomí, nebo jsou pronášeny se silnou vnitřní fokalizací Santosu Luzarda. Zprvu vypravěč o Marisele říká, že má hluboké, prázdné nitro, bez emocí a myšlenek, které je probuzeno symbolickým očištěním a uvědoměním si sama sebe. Skrze Santosovu fokalizaci později dodává: „Marisela, canto del arpa llanera, la del alma ingenua y traviesa, silvestre como la flor del paraguatán.“ (s. 279) „Marisela, zpěv llanerské harfy, květ její prosté a svévolné duše, divoký jako květ paraguatánu. (s. 198)

¹⁴⁵ Zajímavé srovnání: v románu *La Trepadora* je Victoria označena jako „la flor de Cantarana“.

¹⁴⁶ LEVY, K. L. *Doña Bárbara: la dimensión humana*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. 1980. s. 383-390

Poté, co se Marisela vrací do chatrče v palmovém háji, vypravěč tematizuje její druhou proměnu, z bezstarostné dívky v soucitnou dceru.

Ya no era la muchacha despreocupada y ávida de felicidad. [...] De allí surgía ahora una nueva Marisela, deslumbrada por el hallazgo de sí misma, con la divina luz de bondad en el rostro y con la suavidad de la ternura en las manos que habían acariciado, por primera vez con verdadero amor filial, la frente atormentada del padre. (s. 341-342)

Už to nebylo to bezstarostné děvče, chtivé štěstí [...] A najednou se z něho vynořila nová Marisela, oslepená poznáním sebe samé. Tvář jí zářila dobrotou a na rukou, které poprvé pohladily s opravdovou dceřinnou láskou zmučené čelo otcovo, ucítila sladkost nebývalé něhy. (s. 244-245)

3.3.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Různé postavy se zprvu vyjadřují k Mariselině divokosti, poté se její povahou zabývá především Santos ve svých myšlenkách. Používá pojmenování jako sympatická, zajímavá, bystrá, veselá, pracovitá, statečná a sdílná. Postrádá však u ní schopnost něhy a dceřinné lásky, kterou ho překvapí až po své druhé proměně.

3.3.1.4 Nepřímá charakterizace

Vědomí

Zobrazení Mariselina nitra je základním typem charakterizace zachycujícím její vnitřní vývoj, který prochází dvěma důležitými proměnami. Poprvé se primitivní duše probouzí v bezstarostnou, snivou dívku, která se skrze druhou změnu stává ušlechtilou, soucitnou ženou.

Poprvé se Mariselino vědomí otevírá, když ji Santos omyje tvář. Prázdňá duše se probouzí, najednou je jiná, zakouší nové, zmatené pocity, uvědomuje si krásu v sobě i v okolí.

Las manos le lavaron el rostro y las palabras le despertaron el alma dormida. Advierte que las cosas han cambiado de repente. Que ella misma es otra persona.(s. 131)

Ruce jí umyly tvář a slova jí probudila uspanou duši. Zpozorovala, že všecko se najednou změnilo a že ona sama je jiným člověkem. (s. 91)

Její vědomí prozrazuje pak především snivost, probouzející se lásku, radost z pečování o Santose. Přes jeho racionální výchovu však zůstává pověřivá. Po konfrontaci s matkou přichází zlom, nové probuzení z bezstarostného snu na Altamiře. Před tím k doně

Barbaře nechovala žádné city, jako by její matka neexistovala, najednou pocítuje nenávist, později soucit, především si však poprvé uvědomuje, že je dcerou „čarodějnice“ a co to znamená. Rovnováha mezi skutečností a snem se rozpadá a Marisela si uvědomuje, že musí odejít. „Pero de todos modos, el encanto se había desvanecido; el punto de equilibrio ya no existía. Ahora no era sueño, sino la cruel e implacable realidad.“ (s. 299) „Ale ať už to bylo tak nebo onak, okouzlení se rozplynulo; bod rovnováhy se vyšinul. Už to nebyl sen, byla to krutá a neúprosná skutečnost.“ (s. 215)

Po návratu do chatrče její vědomí ukazuje novou Mariselu, zodpovědnou, starostlivou, praktickou ženu, která se nemůže vrátit k „zvířecímu“ přežívání, nýbrž přemýšlí, jak zajistit stálou obživu. V duchu doufá, že se pro ni Santos vrátí, krátce propadá rezignaci, ale nakonec v ní vítězí rozhodnost. Odhodlá se ponížít a žádat peníze po své matce, aby mohla otce převést k lékařům. V její duši se probouzí něha a dceřinná láska, kterou v ní Santos tak dlouho postrádal.

Jednání

Mariselino běžné chování nejdříve vyjadřuje plachost a divokost, poté rozpustilost, bezstarostnost a pracovitost. Někdy je vzpurná, ale postupem času se učí sebeovládání a svoji případnou vzpurnost projevuje důmyslnějším způsobem. V závěru je důležitá starostlivá péče, kterou věnuje otci a která dokládá její druhou proměnu.

Několikrát svým jednáním projeví rozhodnost. Poprvé, když se postaví doně Barbaře, aby jí zabránila očarovat Santose, podruhé ve svém rozhodnutí přestěhovat se zpět do chatrče, potřetí, když se postaví Misteru Dangerovi a poté se odhodlá snížit se a požádat doňu Barbaru o peníze, aby mohla otce odvést k doktorům.

Řeč

Marisela je jediná z hlavních postav v obou analyzovaných románech, která mluví nespisovně a regionálně zabarveně. Sociálně a regionálně příznaková řeč se v Gallegosových dílech obvykle vyskytuje u sekundárních postav, které dokreslují pozadí. U Marisely je jí použito ke zvýraznění civilizačního procesu, kterým prochází, a při kterém začíná postupně mluvit spisovně. V konverzacích ji Santos často opravuje. Marisela se k nespisovnosti několikrát záměrně vrací a vyjadřuje tím svou vzpurnost. Ke konci však mluví spisovně a velmi uhlazeně a důstojně.

Skrze promluvu ukazuje svoji vzpurnost, nebojácnost, zálibu v pečování o Santose i nedostatek soucitu s bláznem Primitem. Marisela, pro kterou matka dříve jednoduše neexistovala, přejímá Santosovo vidění doni Barbary a nesoucítěně odhání Primita, protože slouží na statku El Miedo. Toto je jediný výjev, který přidává do konstruktů Marisely zápornou vlastnost. Santosem vytykaná absence dceřinné lásky je pochopitelná, protože Marisela nikdy nepoznala ani z jedné strany rodičovskou lásku, zato blázen Primito se o ni od malička staral.

Vzhled a prostředí

Proměny vzhledu ukazují civilizační proces, kterým Marisela prochází. Když ji Santos poprvé potká, je špinavá a neudržovaná: „Una criatura montaraz, greñuda, mugrienta, descalza y mal cubierta por un traje vuelto jirones.“ (s. 126) „Divoké, rozčuchané, špinavé a bosé stvoření, oblečené několika cáry.“ (s. 87)

Symbolickým omytím získává Marisela čistotu i probuzenou duši. Santos jí nechá poslat slušné oblečení a později ji naučí dbát o vzhled, společně pro Mariselu navrhuje šaty. Proměna jejího vzhledu je několikrát zmíněna skrze postřehy jiných postav. V civilizovaném vzhledu vyniká její krása.

Obdobně prostředí, které Mariselu obklopuje, vypovídá o jejím vývoji. Zprvu bydlí v smrduté, špinavé chatrči, o kterou se nikdo nestará, většinu času tráví sama potulováním v divoké přírodě. Když přesídlí na Altamiru, její vnitřní změna se projevuje i v zájmu o prostředí. Navrhuje dát do váz květiny, tráví mnoho času úklidem a zkrášlováním statku. Poté, co se vrací do chatrče, ostře kontrastuje s tamním prostředím, které jí přijde odporné. Snaží se v chatrči pouklízet, ale uvědomuje si, že do tohoto prostředí již nepatří.

3.3.2 Vztah k ostatním složkám románu

3.3.2.1 Prostředí

Marisela je zprvu divoká jako příroda sama. Představuje „mladé barbarství“¹⁴⁷, panenskou přírodu, divokou a přirozenou. V textu ji Santos k přírodě výslovně přirovnává: „Era la naturaleza misma, sin bien ni mal.“ (s. 267) „Byla to sama příroda, ani dobro, ani zlo.“ (s. 189)

Jistá paralela je ustanovena mezi Mariselou a kobylkou Catirou. Obě vystupují v kapitole nazvané „Krotitelé“. Kobylku, volně pobíhající v přírodě, opuštěnou jejím stádem, odchytne peón z Altamiry a snaží se ji zkrotit. Mezitím Santos přivádí Mariselu na Altamiru, snaží se zkrotit její vzdorovitost a zcivilizovat ji. Mezi oběma probíhá krátké textové zrcadlení: „Catira tenía un <<corcoveo jacheado>>. [...] „También Marisela tenía su <<corcoveo jacheado>>.“ (s. 178-179) „Catira se vzpínala a hrbila. [...] Také Marisela se vzpínala a hrbila. (s. 125-126). Zkrocenou Catiru věnuje peón Marisele, která při návratu do chatrče dává kobylce opět volnost se slovy: „Se acabó esto, Catira. Tú, a tu sabana, yo, a mi monte otra vez.“ (s. 305) „Je konec, Catiro. Ty se vrať do savany, a já se vrátím do svého lesa.“ (s. 220) Na rozdíl od kobylky se však není schopna vrátit ke svému původnímu prostému a divokému životu. Marisela překročila hranici a nemůže se vrátit zpět, její vnitřní vývoj je progresivně lineární.

3.3.2.2 Civilizační projekt

Santos Luzardo se rozhodne zůstat v llanuře s ideálem zcivilizovat ji. Snaží se prosadit oplocení, zavedení nových technik a dodržování zákonů, naráží však na překážky. Nakonec je jeho nejúspěšnějším civilizačním projektem výchova Marisely. Vědomí, jednání, řeč, vzhled, vztah k okolí, všechny tyto charakterizace ukazují na Mariselin lineární vývoj od barbarství, přes vnější civilizovanost, až k závěrečné ušlechtilosti. Úspěch Mariseliny proměny dává naději na celkový zdar Santosových civilizačních ideálů.

[...] Santos, complacido en las felices disposiciones de aquella naturaleza, recia y dúctil a la vez y viendo en Marisela una personificación del alma de la raza abierta, como el paisaje, a toda acción mejoradora. (s. 181)

[...] Santos, protože měl radost z její šťastné povahy, která byla zároveň silná i přizpůsobivá. Viděl v Marisele zosobnění duše národa, která byla otevřená jako jeho země každému zlepšení. (s. 128)

¹⁴⁷ GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. 1980, s. 491-498.

3.3.2.3 Jiné postavy

Zprvu Marisela postrádá vztahy k jiným postavám, vyrůstá divoce, matka ani otec se o ni nezajímají. Zpětně se čtenář dozví, že v první fázi života se o ni staral blázen Primito. Slabá spojitost existuje mezi Mariselou a postavou Mistera Danglera, který pro ni vždy představoval nebezpečí. Když se Marisela přestěhuje na Altamiru, přátelí se s místní dívkou a občas mile komunikuje s peóny, hlavní je však vztah k Santosovi. Po konfrontaci s doňou Barbarou poprvé zakouší jakékoliv pocity vůči své matce a záhy prochází změnou a vytváří si soucitný vztah k otci. Její románové bytí je však především dáno vztahem k Luzardovi. Zrcadlení Mariselina osudu s vytouženým osudem její matky bylo již popsáno v analýze doni Barbary.

3.3.2.4 Vztah k ději

Marisela do hlavní dějové osy vstupuje aktivně pouze jednou, když se vydává za doňou Barbarou, aby ochránila Santose před očarováním. Ke konci mu poskytuje útěchu, když odhalí, že on nemohl být vrahem, a svojí neotřesitelnou vírou v jeho osobu mu navrácí klid a možnost vydat se opět správným směrem. Tím může dojít k propojení jejich linií a dějová potence Santose i Marisely končí: „*Aceptó el don de paz y dio, en cambio, una palabra de amor*“ (s. 380) „*Přijal dar pokoje a dal za to slovo lásky*.“ (s. 270)

Marisela dvakrát prochází vývojem, dvakrát překračuje hranici. Očistným rituálem vystupuje z barbarského pole, ve kterém se její existence podobala spíše té zvířecí, divoké a bez duše. Překročením hranice k sebeuvědomělé, upravené dívce se stále více přibližuje Santosově civilizovanému poli. Přesto však do něj nepatří, Santos ji odmítá pro její původ i absenci něhy. Teprve po Mariselině druhém překročení hranice směrem k ušlechtilosti nalézají se Santosem společné sémantické pole, se kterým oba splývají, čímž jejich dějové linie končí. Na postavě Marisely je zajímavé, že její vývoj není tematizován ve vztahu k překročení hranice, které je relativně rychlé a snadné, nýbrž jsou zveřejněny až dojmy, jež nové pole vyvolává. Mariseliní změny jsou definitivní, nepocit'uje zpětné tendence směrem k překročené hranici. Jak již bylo řečeno, její vývoj je progresivní.

3.3.3 Typologie

Z hlediska osy složitosti považují Mariselu za relativně jednoduchou postavu, charakterový konstrukt tvoří poměrně málo rysů, povětšinou si neodporujících. Zato její vývoj je velmi výrazný. Průnik do vnitřního života je pro konstrukt celkem zásadní a vypravěč k zobrazení vědomí přistupuje často.

4 DOÑA BARBARA – ČTENÁŘŮV KONSTRUKT POSTAV

4.1 Postava doni Barbary

U této postavy se na utváření charakterového konstruktů významně podílejí všechny typy charakterizace a navzájem jsou relativně vyvážené. Přestože přímá definice se objevuje jen velmi zřídka, tvoří základ, na kterém čtenář staví paradigma rysů. Vědomí je také relativně málo zobrazováno, ale ukazuje Barbařinu rozpolcenost a touhu po lepším „já“, což je zásadní individuální motiv této postavy.

V přímé definici vypravěč zmiňuje chlípčnost, pověrčivost, lakotu, krutost a malé světlo v podobě vzpomínky na Asdrúbala. Tím předznamenává osnovu charakterových rysů. Nenávisť k mužům a touha je ničit se váže k chlípčnosti, nadpřirozené schopnosti, ve které sama věří, k pověrčivosti, nebezpečnost a vražednost ke krutosti. Za velmi důležitý rys považují uzavřenost a nepřístupnost. Postupně se přidávají další přívlasky: chladná, povýšená, vychytralá, lstivá, přizpůsobivá, mlčenlivá, záhadná... Všechny tyto atributy jsou negativní a doña Barbara tak bývá občas nazývána ztělesněním zla.

Vzpomínka na Asdrúbala, světlo v temné duši, však udává hlavní směr jejímu románovému životu. Vědomí ukazuje vnitřní boj, touhu po nápravě, ve výčtu rysů však figuruje pod označením rozpolcenost. Charakterový konstrukt jako paradigma rysů, neboli relativně stálých povahových vlastností, je statický. Postava doni Barbary v hlavním časovém pásmu je však zachycena ve stádiu proměny. Ta se do charakterového konstruktů promítá hůře, než jasně určené vlastnosti, kterými byla postava na začátku představena. Proto se domnívám, že čtenářův konstrukt bývá u této postavy negativnější, než vyplývá z textové charakterizace.

Toto negativní vidění může být způsobeno i jinými faktory. Dle „pravidla prvního“ má čtenář tendenci přidržovat se prvních informací, kterých se mu dostane, a promítat je do následných hypotéz. Poprvé je doña Barbara zmíněna skrze promluvu jiných postav na lodi, kdy je označena za nebezpečnou vražedkyni. Poté vypravěč představuje její tragickou minulost, kterou zakončuje přímou definicí „chlípčná a krutá“. Dalším faktorem může být její funkce protivníka vůči Santosu Lizardovi a odhalování jejího vědomí až v druhé polovině textu.

Čtenář, který k četbě přistupuje s cílem prožívat příběh, do něj vstupuje skrze své fikční ego. Uvnitř příběhu nezůstává nestranným pozorovatelem, nýbrž se většinou identifikuje s postavami. Výběr identifikace může být dán individuálním a kulturním kontextem, domnívám se však, že většinou jej text nabádá, aby se identifikoval s konkrétní postavou, „čtenářovým hrdinou“. Tento pojem jsem zavedla, abych zvýraznila, že hrdina nemusí být zároveň subjektem děje. V analyzovaném románu jsou povětšinou rovnocennými hybateli děje doña Barbara i Santos Luzardo. Celé první části však vévodí vnitřní fokalizace Luzarda, jehož nitro je také nejčastěji zveřejněno. Santos se tak stává čtenáři bližší. Vystupuje ve funkci hrdiny, pro něhož je doña Barbara protivníkem, a čtenář tak může částečně přejímat i Santosův negativní pohled na doňu Barbaru. Teprve v druhé třetině druhé části přicházejí podrobnější vhledy do Barbařina vědomí, které prozrazuje vývoj a touhu po změně. V tu chvíli je však již čtenářova identifikace pevně ustanovena.

Za hlavní důvod negativnějšího vnímání postavy doni Barbary však považuji její funkci v tezi díla, která bývá, do jisté míry zjednodušeně, považována za střet civilizace a barbarství. Někteří kritici v díle nacházejí mytický souboj „dobra“ a „zla“. ¹⁴⁸ Bella Jozef se domnívá, že postavy z románu *Doña Barbara* jsou alegorické ve smyslu ztělesnění dobra a zla, na individuální rovině však jejich psychologismus není tak jednoduchý, jejich povahy jsou mnohem nejednoznačnější. ¹⁴⁹ Osud doni Barbary tak není tragický jen v románovém světě, ale i v literární kritice. Zatímco se po celou dobu hlavního příběhu snaží změnit k lepšímu, bývá považována za ztělesnění barbarství a zla. Zároveň však právě v této ambivalenci shledávám její největší kouzlo.

¹⁴⁸ JOZEF, B. 1980, s. 391-404.; LAZO, R. Retrovisión de Doña Bárbara. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana, 1971, s. 448

¹⁴⁹ JOZEF, B. 1980, s. 403.

4.2 Postava Santose Luzarda

Pro konstrukci Santose Luzarda jsou nejdůležitější typy charakterizace vědomí, jednání a řeči, zatímco přímá definice ani charakterizace prostřednictvím jiných postav nejsou příliš časté ani zásadní. Dle vypravěče je Santos inteligentní, hloubavý muž s komplikovanou duší, který prochází mnohými vývojovými proměnami. V hlavním časovém pásmu se zprvu Santos Luzardo jeví jako uhlazený, klidný, sebevědomý, srdečný, ovšem příliš smířlivý a nejistý ve vztahu k budoucnosti s tendencí k sebeobviňování namísto jednání. Poté však prokazuje schopnost nadchnout se pro ideál, získává rozhodnost, energičnost, cílevědomost. Dokazuje svoji chytrost, odvahu, odhodlání a zároveň také schopnost sebeovládání. V jistých okamžicích tíhne ke snivosti ve svých vizích civilizovaného Llana, zároveň ovšem vyniká v llanerských dovednostech. Jeho hlavním rysem je zásadovost v přístupu k zákonům, které vždy ctí. Kultivovaný muž dbající na sebekázeň však postupně začne propadat kouzlu Llana, prožívá záchvěvy barbarských pocitů při llanerských pracích, obdivuje se divokosti nezměrné přírody. Nemožnost domoci se svých práv zákonnou cestou jej nakonec svádí na scestí. Tato proměna ovšem není definitivní, Santos do pole barbarství nepatří, považuje jej za nutné zlo, vnitřně se mu však násilí přičítá. Zpět na správnou cestu jej přivádí Mariselina dobrotou, bystrost a víra v ideál, které v ní sám probudil. Jeho úspěšné civilizační dílo jej na konci zachraňuje před vnitřní zkázkou.

Santos Luzardo je hlavním hrdinou příběhu, přestože není nejzajímavější postavou, kterou je doña Barbara. Ta je postavou nejkompexnější a jak napovídá název románu, je pro dílo jako takové stěžejní. V příběhu ovšem vystupuje v roli protivníka hlavního hrdiny, Santose Luzarda. Ze všech důležitých postav se Santos v textu objevuje jako první. Přestože pozitivní dojem z jeho postavy je zprvu vytvořen především kontrastem k „nemilosrdné vražedkyni“, o které se zmiňuje v řeči, záhy je různými indikátory prvotní hypotéza podpořena. V celé první polovině textu převažuje Santosova vnitřní fokalizace a současně je to jeho vědomí, které je nejčastěji vypravěčem zobrazováno. Zároveň je také subjektem děje, přestože k posunu děje přispívají s doňou Barbarou podobnou měrou. Santos ovšem přichází do divokého Llana, kde vládou zákony silnějšího prosazené doňou Barbarou. Santos ostře vystupuje z tohoto sémantického pole, jeho touha změnit stav věcí, prosadit ideál civilizace, rozhybává dějovou zápletku.

Domnívám se, že text vybízí čtenáře vžívajícího se do příběhu, aby se identifikoval právě se Santosem, aby se tato postava stala „čtenářovým hlavním hrdinou“. Při takové identifikaci má čtenářovo fikční ego tendenci přebírat Santosovo hodnotové vidění a sympatizovat s ním. Čtenářovo vnímání se ovšem nebude příliš lišit od konstruktů na základě textové analýzy. To je dáno tím, že z textových indikátorů vychází Santosův konstrukt skoro ve všech rysech pozitivní. I rozpolcenost, tíhnoucí k občasným barbarským pocitům při llanerských pracích, je spíše oslavou přírodní síly, která není ze své podstaty špatná. Teprve nástup na cestu násilí a nerespektování zákonů je to zavrženíhodné barbarství. Smíšenými pocity nad novým směrem svého života však Santos dává najevo, že takové barbarství mu není vlastní, a brzy se vrací zpět k cestě civilizace. Nejedná se tedy o nový negativní rys do charakterového konstruktů, nýbrž o dočasné vychýlení z rovnováhy.

Fauquié Bescós říká, že Gallegosova díla jsou vystavěna na ideálu.¹⁵⁰ Ve většině jeho románů tak vystupuje postava ideálem plně vedená. Tou je v *Doně Barbaře* Santos Luzardo, prototyp Gallegosova civilizátora, nositele ideálu.

¹⁵⁰ FAUQUIÉ BESCÓS, R. 1985, s. 108.

4.3 Postava Marisely

Pro zachycení Mariseliných stářejších vlastností je důležitá charakterizace skrze jiné postavy, primárně skrze pohled Santose Luzarda. Pro zobrazení Mariselina vývoje je zásadní charakterizace skrze vědomí, které je podpořeno všemi ostatními typy charakterizace: jednáním, řečí, vzhledem, vztahem k prostředí; vše dokládá její civilizační vývoj. Marisela prochází dvěma zásadními proměnami. Při první se probouzí z divoké, nepřemýšlející bytosti v bezstarostnou, veselou, rozpustilou, bystrou, pracovitou, snivou, relativně rozhodnou, zprvu i vzpurnou dívku postrádající ovšem schopnost něhy. Při druhé proměně se opět probouzí, tentokrát z bezstarostného snu, stává se vážnější, zodpovědnou, praktickou, starostlivou a především soucitnou.

Mariselin vývoj je progresivně lineární, neosciluje mezi novým a starým, stále se pohybuje kupředu. Její proměny jsou náhlé a jednoduché, necítí pochybnosti či zpětné tendence. Označení „Šípková Růženka“ výstižně podtrhuje nejen motiv probuzení, ale i její pohádkovost, podřízenost tezi. Při vžití se do románového příběhu je pozitivním světlem a velmi zajímavou bytostí. Z textové analýzy ovšem vychází relativně plochý konstrukt postrádající věrohodnost. V kouzelné atmosféře románu to však nevádí. Gallegosova díla jsou vystavěna na ideálu, většinou v nich vystupuje alespoň jedna postava, jejíž jednání je řízeno ušlechtilou vidinou. Marisela, ideální bytost, otevřená veškerému zlepšení, není ideálem řízena, nýbrž personifikuje jeho podstatu.

5 LA TREPADORA – TEXTOVÁ ANALÝZA POSTAV

5.1 Postava Hilaria Guanipy

Jipa! ¡Aquí está Hilario Guanipa!

Jupí! Tady máte Hilaria Guanipu!

5.1.1 Charakterizace

5.1.1.1 Jméno

Hilario Guanipa není jasně „mluvící“ jméno, přesto je však částečně příznakové. Příjmení Guanipa zní plebejsky a zároveň odkazuje k Hilariovým strýcům, kteří jsou obávanými zločinci. Hilario se s nimi však neztotožňuje, je velmi hrdý na své jméno i sám na sebe, což dokazuje častými výkřiky: „Jipa! ¡Aquí está Hilario Guanipa!“¹⁵¹ „Jupí! Tady máte Hilaria Guanipu!“ Touží, aby jeho dcera byla „čistou Guanipou“, tím ovšem myslí sám sebe: „Cuando digo Guanipa, digo Hilario Guanipa [...] Porque yo empiezo en mí mismo.“ (s. 95) „Když říkám Guanipa, říkám Hilario Guanipa. [...] Protože já začínám sám v sobě.“ Když se jeho dcera začne v Caracasu představovat Victoria del Casal, cítí to jako nepřekonatelnou zradu. Caracaská smetánka jeho příjmením opovrhuje. Nicolas del Casal po návratu z Evropy nesdílí ješitnost a touhu po ostentativním dokazování vlastní noblesnosti, které jsou vlastní jeho příbuzným. Zastává se jména Guanipa pro jeho autentičnost: „Puede que el apellido Guanipa no sea bonito como dices; pero suena a cosa nuestra, es muy criollo, muy indígena, y esto me lo hace agradable.“ (s. 172) „Je možné, že příjmení Guanipa není příliš hezké, jak říkáš, ale zní po našem, hodně kreolsky, hodně domorodě, a proto se mi líbí.“

Hned na počátku románu se tematizuje i Hilariovo křestní jméno. Celá vesnice se obává možného příchodu vražedných bratrů Guanipů, kněz najednou zvolá: „Guanipa es el recién llegado. [...] ¡Pero es Hilarito! [...] Ahora sí que tendremos pascuas alegres.“ (s. 13) „Přijel Guanipa. [...] Ale je to Hilarito! [...] Přeci jen budeme mít veselé svátky.“ Z toho jasně vyplývá pozitivní vztah obyvatel vesnice k Hilariovi v kontrastu k jeho strýcům.

¹⁵¹ Všechny ukázky z GALLEGOS, R.. *La trepadora*. Buenos Aires : Espasa – Calpe Argentina, 1965. Překlad -autorka

5.1.1.2 Přímá definice

Přímá definice je velmi důležitá pro čtenářův konstrukt postavy Hilaria, uplatňuje se především v první části, v druhé části jsou často soudy pronášeny vypravěčem, ale s vnitřní fokalizací Adelaidy.

Krátce po prvním výstupu Hilaria přistupuje vypravěč k typické úvodní charakteristice:

Era Hilarito Guanipa un mozo arrogante y simpático, amigo de jolgorios y amoríos, gran coleador de toros, notable tocador de arpa y maracas, y tan activo y competente para el trabajo como bien dispuesto para divertirse y derrochar el dinero a manos llenas, generoso y leal con sus amigos, valiente y emprendedor. (s. 14)

Hilario byl arogantní a sympatický jinoch, kamarád pitek a sukni, velký krotitel býků, skvělý hráč na harfu a ‚maracas‘. Jak byl aktivní a pracovitý, tak byl připraven užívat si a rozhazovat peníze plnými hrstmi. Štědrý a věrný ke svým kamarádům, statečný a podnikavý.

Práce, pitky a milostné pletky jsou tři atributy opakující se na následujících stranách přímou definicí i podtržené konverzacemi Hilaria s jeho starými známými. Také je zmíněna Hilariova štědrost ke kamarádům, sebevědomí, touha po dobrodružstvích a nezadržitelná ambice. Ze strany strýců v něm třímá hrdost, po matce zdědil bezvýhradnou oddanost otci.

K Hilariově povaze však neodmyslitelně patří i nenávisť vůči vyšší vrstvě, pramenící z ponižujícího chování, kterého se mu dostávalo jako nemanželskému synovi ze strany nevlastních sourozenců. Tato zášť se zračí ‚ve zvráceném pocitu zadostiučinění‘ při bankrotu nevlastního bratra i v komplikovaném vztahu k Adelaidě, kterou miluje a zároveň nenávidí pro její duševní nadřazenost. Tím je artikulován jeho vnitřní boj, který tvoří zásadní motiv díla. Je vyjádřen jako spor ušlechtilosti a plebejství.

V průběhu díla se vypravěč vyjadřuje o Hilariově duši jako svěhlavé, hrubé, živelné a bouřlivé, jedinkrát používá přívlastek barbarská. Skrze Adelaidinu fokalizaci přidává přívlastky silný, odvážný a záhadný a vysvětluje Hilariovu majetnický přístup v lásce, instinkt zcela si podmanit milovanou osobu a zadusit v ní vše, co by neodpovídalo jeho povaze.

5.1.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Také tento způsob charakterizace je v případě Hilaria pro čtenářův konstrukt důležitý. Zprvu se o Hilariovi vyjadřují především jeho vesničtí přátelé, čímž je podtržena jeho veselá povaha, štedrost ke kamarádům a pracovitost. Negativní názor pronesený Fernandou del Casal, která kritizuje Hilarioův suchý, panovačný dopis, je záhy vyvrácen vypravěčem, který vysvětluje, že Hilario použil strohý tón po marném hledání dostatečně čistých slov, které by popsaly vznešenost pocitů vyvolaných Adelaidou. Díky pozitivnímu hodnocení svých kamarádů a vnímání skrze Adelaidinu idealizující fokalizaci je čtenář veden k utvoření pozitivnějšího konstruktu postavy, který ostře kontrastuje s druhou částí.

Tam převládá spíše charakterizace jednáním či zobrazením vědomí a ukazuje Hilariovo plebejství, dominantnost až despotičnost, záletnictví. Skrze pohled Adelaidy se tematizuje jeho uzavřenost. Třetí část se zaměřuje na Victorii a Hilario s Adelaidou zůstávají dlouho mimo záběr vypravěče. V Caracasu o Hilariovi mluví Nicolas del Casal a poskytuje zajímavé podněty k charakterizaci.

Para mí, Hilario Guanipa es un hombre que tuvo su hora y la supo aprovechar, a su modo. ¡Desde luego!, con sus armas naturales, bárbaramente, ¡claro está!, pero hay que convenir en que no podía emplear otras facultades sino las que tiene: de presa, de asalto. (s. 174)

Pro mě je Hilario Guanipa muž, který uměl využít šanci, svým způsobem. Ano, svými přírodními barbarskými zbraněmi. Ale je třeba podotknout, že nemohl využít jiné schopnosti, než kterými vládne: loveckým instinktem a útokem.

V závěru se Adelaida manželovi postaví a promlouvá mu do duše, chce mu pomoci najít cestu zpět k Hilariovi, do kterého se zamilovala. Zajímavým způsobem vysvětluje Hilariovu zásadní proměnu mezi první a druhou částí: „Tus tíos se te han soltado dentro del corazón hace más de veinte años, desde que te propusiste arruinar los del Casal y hacer de Adelaida Sacedo no tu mujer, sino tu presa. (s. 206) „Tví strýcové tě posedli před více než dvaceti lety, když ses rozhodl, že zničíš rodinu del Casal a z Adelaidy Sacedo neuděláš svou ženu, nýbrž kořist.“

Zásadní je ovšem projev dona Jaimeho pronesený v první části, který předznamenává Hilariův vnitřní boj.

¡Este Hilario! ¡Cuánto me preocupa el muchacho! De su natural impetuoso [...] puede esperarse, a la vez, todo lo bueno y todo lo malo. Valiente, audaz, dotado de naturaleza generosa, sin miedo ni a la vida ni a la muerte, sólo le falta una mano sabia que le vaya desbastando el alma... [...] Temo por él, como por el fuego, que atendido caliente y alumbra, pero descuidado, incendia y devora. [...] una mujer que lo entienda y que lo salve de sí mismo, porque su mayor enemigo es su propio corazón. (s. 52)

Tenhle Hilario! Ten kluk mi dělá starosti. Od jeho prudké povahy [...] lze očekávat všechno dobré i všechno zlé zároveň. Odvážný, smělý, štědrý, nebojí se života ani smrti, jen mu chybí něžná ruka, která by ho zušlechtila... [...] Mám o něj strach, je jako oheň, který opatrován hřeje, ale zanedbán pálí a ničí. [...] ženu, která by mu rozuměla a zachránila ho před sebou samým, protože jeho největší nepřítel je jeho vlastní srdce.

Tato řeč je pro dílo velmi důležitá. Adelaida v ní nachází morální útěchu pro svou neodvratitelnou lásku k Hilariovi, rozhodne se, že ona bude tou ženou, která ho zachrání před ním samým.

5.1.1.4 Nepřímá charakterizace

Vědomí

Charakterizace skrze zobrazení vědomí je důležitá pro zachycení Hilariova vztahu k Adelaidě a především odhaluje Hilariův vnitřní boj mezi ušlechtilostí a plebejstvím, mezi čistou láskou a záštipnou potřebou ovládat ostatní, především svoji ženu. Hrdost v něm rozpoutává nenávist k vyšší třídě, potřebu zcela si podrobit Adelaidu a dokázat svoji mužnost.

Jeho vnitřní vývoj se z velké části artikuluje ve vztahu k Adelaidě. Poprvé vypravěč přistupuje k podrobnějšímu vhledu do vědomí, když Hilario prochází prvním krokem vývoje směrem k ušlechtilosti. Je rozhodnut unést Adelaidu, ale její hra na klavír ho hluboce zasáhne a on se rozhodne nejdříve získat majetek, aby byl Adelaidy hoden.

Hilario la contempló lleno de inefable emoción. [...] todo produjo un sentimiento singular, el primer sentimiento delicado que experimentaba el alma ruda de un Guanipa... (s. 55)

Hilario poslouchal naplněn nepopsatelnými emocemi. [...] probudil se v něm jistý cit, první delikátní cit, který kdy prožívala Guanipova hrubá duše.

Získá Cantarranu a vezme si Adelaidu, jeho nitro je však otráveno nenávistí k rodině del Casal a vyšší společnosti obecně. Potřebuje se proti nim vyhranit a akcentuje své plebejství včetně panovačného vztahu k Adelaidě, ke které však zároveň chová něžné city. Když se jim místo vytouženého syna narodí dcera, obrací se naplno zpět k plebejství, vrátí se k pitkám, záletům a na Adelaidino němé utrpení reaguje despotickým chováním, protože si nechce přiznat stud. Malý krůček k ušlechtilosti v jeho vnitřním boji nastane, když Adelaida skoro umírá při potratu. Začne se chovat srdečněji a navrhne přestěhování se do panského domu.

Výrazný vhled do Hilariova vědomí zachycuje o mnoho let později opětovný návrat k nejhlubšímu plebejství. Victoria mu vyčte, že předchozí večer protancoval s Rosendovou dcerou Florencii. V Hilariovi se cosi změní, pokud nemůže být ani pro dceru ideálem, kterým nedokázal být pro Adelaidu, bude si dělat, co chce.

[S]imultáneamente con el Hilario Guanipa de pasiones bastardas, existiera otro, totalmente diferente y digno de reinar en el corazón puro de la hija. El Hilario Guanipa que él hubiera querido ser para Adelaida; pero no se lo permitió la vida, porque entonces era hora de luchas y para éstas no podían servirle sino sus instintos de presa. (s. 122)

Současně s divokým Hilariem existoval jiný, naprosto odlišný, který si zasloužil být ctěn v čistém srdci své dcery. Ten Hilario Guanipa, kterým chtěl být pro Adelaidu, ale život mu to nedovolil, protože tenkrát to byl čas bojů a uplatnit se mohl jen se svým loveckým pudem.

Rozhodne se svést dceru svého přítele Rosendy, touha dokázat si svoji mužnost v něm vyvolá pocit nenávisti a rivality. Adelaida však poprvé projeví vůli, prosadí, že Victoria odjede do Caracasu, odešle Rosendu s dcerou pryč a postaví se Hilariovi. Adelaidina vůle cosi zlomí v Hilariově nitru, jehož vnitřní boj postupně nastoupí definitivní změnu směrem k ušlechtilosti, tento vývoj je však již fokalizován zvenku a zachycen především skrze jednání a řeč.

Jednání

Hilariovo chování v první části odkazuje k jeho veselému, sebevědomému a pyšnému povaze. Při dopadení svých strýců prokazuje bystrost a odvalu. Pronikavé pohledy odhalují jeho zájem o Adelaidu a s tím spojenou rozhodnost. Způsob získání majetku odkrývá jeho cílevědomost a pracovitost, zároveň však mazanost, lstivost, manipulativnost a absenci jakýchkoliv zábran.

V druhé části je akcentována Hilariova neotesanost a plebejství, na které je hrdý. Jsou zvýrazněny jeho pitky a milostné plotky. V první části k nim bylo jen letmo odkazováno vypravěčem a Hilariovými kamarády, kteří s ním sdílí stejný hodnotový systém. V druhé části je k nim obrácena mnohem větší pozornost, ostře kontrastují s Adelaidiným i čtenářovým očekáváním. Hilariovo chování k Adelaidě osciluje mezi něžností a tyranskou snahou o nadvládu. Až v úplném závěru přistupuje k rovnocennému jednání a touze po skutečném duševním poznání.

Ve vztahu k dceři prosazuje Hilario výchovu, kterou by věnoval vytouženému synovi. Pěstuje v ní rozhodnost, nesnese ovšem, když se mu Victoria svojí vůlí rozhodne odporovat. V aktu svedení Florencie chce na truc dokázat svoji mužnost a plebejství, plány mu však překazí Rosendo. Z Hilariova jednání pak číší mužská ješitnost a rivalita. Přemýšlí dokonce o zabití bývalého přítele, vypravěč ovšem zdůrazňuje přechodnost krvavých myšlenek, které nejsou vlastní jeho povaze. Odchodem Rosendy a Hilariovým podřízením se manželčině vůli ustupuje Adelaidina a Hilariova dějová linie dočasně do pozadí.

Obdobně jako v případě doni Barbary Hilariova dějová linie kulminuje aktem nezabití. Jednání, vědomí i řeč po celou dobu odkazují k Hilariově oddanosti otci. Tato pozitivní síla ho na závěr zastaví před zastřelením Nicolase del Casal, který je velmi podobný svému dědovi, Hilariově otci.

Hilario lo miraba como un tigre a la presa [...] pero, de pronto, empezó a mirarlo de otro modo, y mirándolo, mirándolo, lo dejó pasar... ¡Era don Jaime del Casal! La misma gallardía, la misma expresión. (s. 210)

Hilario se na něj díval jako divoké zvíře na kořist, [...] ale najednou se podíval jinak, díval se, díval – a nechal ho projít... Byl to don Jaime del Casal! Stejná vznešenost, stejný výraz.

Řeč

Při tomto způsobu charakterizace je nutné sledovat způsob řeči i to, co postava říká. Hilariův styl je občas hovorový, vždy však gramatický, na rozdíl od vesničanů, jejichž styl je regionálně a sociálně příznakový. Zprvu z jeho způsobu řeči vyzařuje energie a bezstarostnost. V dlouhých veselých promluvách s častými zvoláními uplatňuje vypravěčský talent a odkrývá sebevědomí a spokojenost se sebou samým. Vitalitu nepostrádá ani jeho komunikace s otcem, která však zároveň vyjadřuje hlubokou oddanost. Poté, co se rozhodne získat majetek, se jeho promluva mění, mluví klidněji, stručněji, uhlazeněji a zároveň nesmlouvavě.

Po sňatku s Adelaidou se vrací ke starému způsobu s mnohými zvoláními, po dlouhé době začne opět používat své charakteristické zvolání ¡Jipá!, zároveň však jeho promluva ztrácí bezstarostnost. Ve vztahu k Adelaidě osciluje mezi něžnými projevy a autoritativní až despoticou řečí.

Z obsahového hlediska je zajímavý moment, kdy Hilario charakterizuje sám sebe a svůj vztah k Adelaidě:

Es que con el amor pasa como con las telas, que unas son encubridoras porque ya son del color del sucio que les pueda caer; mientras que otras, de puro blancas y finas, parece que estuvieran condenadas a no estar limpias nunca, porque cualquier cosa las mancha. Y eso es lo que me pasa a mí con su cariño, mi Blanca; que me he vestido de fino, sin estar acostumbrado, y a cada rato me estoy viendo manchas. (s. 95)

To je tak, že s láskou je to jako s látkami. Některé se nezašpiní, protože jsou tak strakaté, že se na nich případná skvrna není ani vidět. Zato jiné, čistě bílé a parádní, jsou asi předurčené nikdy nebýt čisté, protože se hned zašpiní. A tak je to s mojí láskou k tobě, má drahá. Oblékl jsem se do parádního, bez toho, abych tomu byl uvyklý, a neustále vidím samé skvrny

Ramon Calles¹⁵² zmiňuje zajímavý názor, že Hilariovy temné stránky pramení z pocitu méněcennosti. Uvádí úryvek ze svatební hostiny, kde Hilario vyhrožuje komukoliv, kdo by mu chtěl ukrást Adelaidinu lásku. Dle Ramona Callese tím ukazuje, že si není zcela jist stálostí její lásky a nemožnost vlastnit Adelaidinu duši nahrazuje tyranskou snahou si ji zcela podmanit alespoň fyzicky. Tento názor je ovlivněn uplatňováním psychoanalýzy na literární rozbor. Existuje však pro něj i lepší ukázka, explicitněji textově založená. Na straně 89 vypravěč vysvětluje: „Él tenía un fiero orgullo de sí mismo, reaccionaba tiranizando a Adelaida, [...] porque era superior a él y no podía dejar de amarla.“ (s. 89) „Měl divokou hrdost, reagoval tyranizováním Adelaidy, [...] protože byla lepší než on, a nemohl ji přestat milovat.“ Sám Hilario nepřímou přiznává Adelaidinu nadřazenost. Specifickou výchovu dcery zdůvodňuje následovně: „Para que a ella no le suceda lo que le sucedió a la madre, que se enamoró de quien no se la merecía.“ (s. 96) „Aby se jí nestalo to, co se stalo matce, že se zamilovala do toho, kdo si ji nezasloužil.“

Vzhled a prostředí

O vzhledu Hilaria víme pouze díky zvolání dona Jaimeho. „¿Sabes que te has hombreado mucho en estos tres años? Estás curtido y fuerte. ¡Qué músculos, hijo!“ (s. 26) „Víš, že jsi za ty poslední tři roky zmužněl? Jsi zocelený a silný. To jsou svaly!“ Síla a mužnost jsou vlastní jeho vzhledu i charakteru.

Prostředí vypovídající o Hilariově charakteru se v románu příliš neobjevuje. Obecně je popisům prostředí věnována malá pozornost. Případné krátké popisy se většinou vážou k postavě Victorie, výjimkou je počátek druhé části. Vypravěč detailně popisuje svatební hostinu a plebejské zařízení správcovského domku, ve kterém se Hilario rozhodl s Adelaidou bydlet. Toto prostředí je popisováno skrze fokalizaci Adelaidy, ukazuje však k Hilariovým zájmům. Jeho přátelé jsou prostí vesničané s neotesaným chováním, nespisovnou mluvou, se sklony k opilectví, kteří Adelaidu častují neomalenými narážkami. Prostředí domku je studené, rustikální, dle Adelaidy nevkusné. Takovéto prostředí akcentuje Hilariovo plebejství. Později Hilario svolí k přestěhování se do hlavního domu, jehož prostředí mu není vlastní, ale chce potěšit Adelaidu.

¹⁵² RAMOS CALLES, R. *Los personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*. Caracas, 1969, s. 119-125.

5.1.2 Vztah k ostatním složkám románu

5.1.2.1 Prostředí a čas

Hlavní příběh zabírá období asi 25 let, čas se vyvíjí relativně chronologicky, vypravěč zřídka přistupuje k analepsím, které obvykle nezabírají celou kapitolu. Pouze Hilariovi je věnována celá jedna retrospektivní kapitola zachycující historii jeho narození, příchod strýců Guanipů a pozdější mládí na Cantarraně. Ve vztahu k času má tak postava Hilaria výsadní postavení, které se promítá i do délky trvání času. Časová linie se o něj v první a druhé části značně opírá, poté přebírá iniciativu postava Victorie.

V díle se neobjevuje prostředí, které by analogií poukazovalo na Hilarioův charakter, které by mu bylo textuálně vlastní. Oproti románu *Doña Barbara* téměř chybí textové zrcadlení. Příroda je v *La trepadoře* jen velmi málo tematizována a slouží čistě k ilustraci pozadí. Pouze ve dvou případech je ustanoven slabý vztah mezi postavou Hilaria a přírodou. Nicolas del Casal vyjadřuje obdiv k Hilariově síle, která nepřímou odkazuje k živočišné síle přírody.

Hilario Guanipa se apoderó de Cantarrana, mediante una serie de estratagemas de pícaro, porque no hubo en la familia nadie que supiera o pudiera oponérsele. [...] En aquel momento Guanipa representaba la fuerza, era la fuerza efectiva, el empuje que venía de abajo, abriéndose paso formidable, brutal, pero al mismo tiempo hermosamente, como es hermoso el espectáculo de la fuerza dondequiera que se manifieste. (s. 173)

Hilario Guanipa získal Cantarranu nestydatým způsobem, protože v rodině nebyl nikdo, kdo by se mu postavil. [...] V tu chvíli představoval Guanipa sílu, účinnou sílu, tlak, který vycházel zespoda, děsivý, brutální, ale zároveň krásný, jako je krásná podívaná na sílu, ať se projeví kdekoliv.

Druhý případ se objevuje na poslední stránce románu. Hilario přirovnává vlastní rod k popínavé rostlině (la trepadora), která obepnula starý kmen vznešené rodiny del Casal a vzala si z nich to nejlepší.

5.1.2.2 Jiné postavy

Hilario je oblíbený, má mnoho přátel, jeho otec ho má velmi rád a je na něj hrdý, pro Adelaidu se stane středem světa, Victoria k němu vzhlíží, i když se mu dokáže i vzepřít. Jeho peóni mu jsou oddaní, získává i vlivné přátele z bankovní firmy Hanssen, se kterými ho navštíví i uruguayský velvyslanec. Mezi jeho protivníky patří nevlastní bratr Jaime del Casal a správce Cantarrany, později také bývalý přítel Rosendo a Jaimův syn, Nicolas del Casal. Postava Hilaria vstupuje tedy do vztahů s mnoha různými postavami, zásadní jsou především jeho otec, Adelaida a Victoria.

Textové zrcadlení není v tomto románu běžné, existuje však jistá paralela mezi Hilariem a Victorií. Sdílejí obdobný osud i mnoho podobných rysů. Oba jsou zavrženi svými „urozenými“ příbuznými, zraněná pýcha v nich vyvolává zášť, soutěživost a touhu po pomstě. Blíže se tomuto vztahu věnuji v analýze Victorie.

5.1.2.3 Vztah k ději

Celkově román působí trochu statickým dojmem, příběh je mnohdy artikulován stavy, vnitřními pocity či nepříliš pohyblivými scénami. Hilario je jednou z nejdůležitějších postav ve vztahu k ději. V první části představuje klasický subjekt děje, který dokazuje odvalu a překonává materiální překážky, aby získal objekt své touhy, Adelaidu. Druhá část je spíše statická, ve které stav osciluje mezi ušlechtilostí a plebejstvím, chybí klasický děj, Hilario a Adelaida jsou navzájem svými protivníky i objekty hledání. Třetí část pak vévodí Victoria.

Hilario poprvé překračuje hranici, když opustí svoji mladickou nevázanost a rozhodne se získat bohatství - a tím i Adelaidu. Od splnění tohoto cíle kolísá na hraně plebejství a ušlechtilosti. Výrazně posouvá děj kupředu, když překročí hranici zpět k plebejství ve svém rozhodnutí svést Florencii. Překročení do nového pole ušlechtilosti je spíše pasivní reakcí na Adelaidin pohyb přes hranici směrem k vůli. Důležitý je závěrečný akt nezabití, který potvrzuje Hilariovo splynutí s novým sémantickým polem.

5.1.3 Typologie

Dle Ewenovy typologie se u postav sleduje postavení na třech osách: složitosti, rozvoje a průniku do vnitřního života.

Hilario je nejsložitější postavou daného románu, je tvořen mnohými a často protichůdnými charakterovými rysy, jedná se o postavu do jisté míry vnitřně rozervanou, která prochází významným vývojem. Průnik do vnitřního života je celkem častý, i když v některých momentech (i ve chvílích vývoje) je fokalizován zvenku z pohledu Adelaidy.

5.2 Postava Adelaidy

¡Yo seré esa mujer!

Já budu tou ženou!

5.2.1 Charakterizace

5.2.1.1 Jméno

Adelaida má ze všech analyzovaných postav nejméně „mluvící“ jméno. Jediným momentem, kdy je v souvislosti s Adelaidou tematizováno jméno, je scéna, kdy se těsně po svatbě představuje a je nevyklá na příjmení Guanipa, které ji nejde přes rty. Guanipa podtrhuje její náležitost k Hilariovi, zatímco dívčí příjmení Salcedo není v textu důležité. Je zmíněno mnohem později, než se Adelaida poprvé objeví na scéně, na rozdíl od Hilaria, o kterém čtenář ví, že je Guanipa ještě předtím, než se dozví jeho křestní jméno.

5.2.1.2 Přímá definice

Tak jako většina postav je Adelaida uvedena nejdříve krátkou zmínkou a poté přímou charakterizací vypravěčem:

Adelaida [...] era una muchacha apacible y silenciosa, amiga de divertirse con el espectáculo de alegría de los demás, [...] sin tomar nunca una participación activa en la diversión. [...] Adelaida era una de esas criaturas en quienes toda voluntad extraña hace presa fácilmente. (s. 31)

Adelaida [...] byla klidná a tichá dívka, která ráda sledovala cizí veselí, [...] nikdy se jej však aktivně neúčastnila. [...] Adeladia byla jednou z těch bytostí, které se snadno stanou kořistí cizí vůle.

Ještě mnohokrát vypravěč přistoupí k přímé charakterizaci. Adelaida je prezentována jako nespělá, uzavřená, přemýšlivá dívka. Je citlivá a bázlivá a snadno podléhá cizí vůli. Zprvu se zcela podřizuje otci, později ji ovládne Hilario Guanipa. Od té chvíle je nejčastěji prezentována jako rezignovaná a pokorná. Na konci každé části ovšem projeví vlastní vůli. V první části je rozhodnuta vzít si Hilaria i přes odpor rodiny, tato rozhodnost je však zároveň fatalistickou rezignací před Hilariovou láskou a jeho vůlí. Na konci druhé části se manželovi postaví, když jde o bezpečí dcery, stane se z ní „nová žena“, „odhodlaná matka“. Ztrácí strach z manžela a získává sebedůvěru a víru, že se jí podaří Hilaria postupně změnit, což je zobrazeno na konci třetí části.

5.2.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Tento typ charakterizace není pro konstrukt Adelaidy zásadní, v textu se objeví pouze několikrát. Zprvu je prezentována skrze vnitřní fokalizaci Hilaria, který vzpomíná na její laskavost v dětství. Když pak Adelaidu slyší hrát na klavír, vnímá její vznešenost, kterou však v druhé části naopak nemůže vystát. Ve druhé části také matka vytýká Adelaidě její podřízenost a neschopnost o cokoliv žádat.

5.2.1.4 Nepřímá charakterizace

Vědomí

Zobrazení vnitřních pocitů a myšlenek je základním způsobem charakterizace Adelaidy. Časté vhledy do vědomí nás provázejí od její počáteční nejistoty a strachu, přes lásku, smutek a rezignaci, až po konečné najetí vůle, zbavení se strachu z Hilaria, nalezení sebedůvěry. Zobrazované myšlenky a pocity se nejčastěji věnují lásce, touze změnit Hilaria, strachu a smutku.

První zásadní zobrazení vědomí odhaluje v první části Adelaidin vnitřní boj mezi výchovou a pocity, které v ní Hilario probouzí, dokumentuje počátek její lásky; zprvu cítí odpor k jeho surové síle, poté strach a děs, postupně se v ní však začíná probouzet touha mu patřit.

Dále se v nitru věnuje především představám, jak změní Hilaria, postupně ovšem začne v druhé části převažovat rezignace a melancholie. Na bojácnost ukazuje její vědomí mnohokrát v průběhu první i druhé části. Na konci druhé části se ovšem Hilariovi postaví a poté myslí na znovu získanou víru v nový život a možnost změny Hilaria díky své nově nabyté rozhodnosti.

[...] Era ella misma: el ser nuevo que tenía por delante una nueva vida, todavía de luchas pero ya de triunfo seguro, porque para que se cumpliera el milagro había bastado que se decidiera a decir: esto quiero, y una vez dicho vio que era la cosa más fácil y sencilla del mundo. (141)

[...] Byla to ona sama, nový člověk, který měl před sebou nový život, stále ještě plný zápasů, ale již s jistým vítězstvím, protože, aby se stal zázrak, stačilo rozhoupat se říct: „tohle chci“. A když to řekla, viděla jak je to jednoduché.

Jednání

Adelaida je mnohem častěji zachycena skrze myšlenky než jednání, které povětšinou ukazuje na její bojácnost, submisivnost a tichý charakter. Její jednání je ze základu pasivní, několikrát je zobrazena v situacích, které prozrazují až neadekvátní ochromení strachem, jako je tomu v případě prvního setkání dospělé Adelaidy a Hilaria, kdy se bojí přejet na koni přes brod a Hilario ji přenese. Hilario je vyvažovací silou, která ovšem někdy nezná mezí. Když má Adelaida iracionální strach, že ji někdo chce otrávit, a odmítá jíst, Hilario ji nutí silou, z čehož se Adelaida psychicky zhroutí a potratí. Jedinou výraznější aktivitou Adelaidy je rozhodnutí místní děti umýt, vzdělávat je, věnovat jim něžné pohlázení, nese tak civilizační ideál, který je však krátkým zábleskem aktivity. Adelaidino vystupování je důstojné, povětšinou tiché a pokorné. Zlomové okamžiky nabytí vůle nebývají zachyceny skrze chování, nýbrž skrze vědomí a promluvu.

Řeč

Způsob řeči je u Adelaidy kultivovaný, ale ne afektovaný, její promluva je spíše nepříznaková. V první části a v druhé polovině druhé části je Adelaida charakterizována spíše absencí řeči. V první části skoro nemluví, pouze krátce odpovídá na otázky. Z počátku druhé části, která je vystavěna na interakcích mezi Adelaidou a Hilariem, je často při mluvě zachycena, většinou je však vůči Hilariovi submisivní i na tomto poli. V druhé polovině druhé části se jaksí ztrácí do pozadí, opět je prezentována v situacích zamlklosti, Victoria a Hilario udávají směr konverzacím. Přesto se v průběhu objeví několik výjimek. Zatímco Hilario nad Adelaidou uplatňuje převahu siláckým jednáním a úsečnou řečí, Adelaidina občasná síla je artikulována pouze skrze řeč. Poprvé dokáže manipulovat s manželem, když připomínkou jeho otce dokáže prosadit, aby se zachovalo původní vybavení haciendy. A zlomové okamžiky nabytí vůle jsou kromě vzhledů do jejího vědomí zachyceny především skrze řeč.

V první části větou „¡Yo seré esa mujer!“ „Já budu tou ženou!“ vyjádří rozhodnutí vzít si Hilaria a svým působením ho zachránit před sebou samým. Na konci druhé části se v rozhovoru postaví Hilariovi a prosadí svou vůli.

–Yo no iré [a Caracas] –respondió Adelaida con serena firmeza.

–¿Cómo que no? ¿Por qué no vas?

–Porque he decidido quedarme.

Y aquella palabra „decidido“, que jamás la oyera pronunciar Hilario, produjo en el ánimo de éste un efecto imprevisto también. No se atrevió a insistir.

[...]

–Pues si tú no vas no irá tampoco Victoria.

–Victoria sí irá, porque yo he resuelto así. Y no hablemos más de esto. (s. 141)

„Nepojedu [do Caracas],“ odpověděla Adelaida jasným a pevným hlasem.

„Jak to, že ne? „Proč nepojedeš?“

„Protože jsem se rozhodla zůstat.“

A to slovo „rozhodla“, které od ní nikdy neslyšel, na něj mělo nečekaný vliv. Netroufl si naléhat.

[...]

„Jestli nepojedeš tím nepojede ani Victoria.“

„Victoria pojede, protože jsem to tak vymyslela. A už o tom nebudeme mluvit.“

Ke konci třetí části, poté co se věnoval Victorii v Caracasu, obrací vypravěč pozornost opět na Cantarranu a zachycuje druhý rozhodující dialog.

–Pero ya no te temo y ahora te comprendo mejor.

[...]

–Bueno, mi Blanca, no me atormente más.

–Todo lo contrario: lo que pretendo es ayudarte a que encuentres al verdadero Hilario Guanipa que se te ha perdido, al Hilario Guanipa de quien yo me enamoré. (s. 206)

„Už se tě nebojím a teď ti rozumím lépe.“

[...]

„Dobrá, moje drahá, už mě více nemuč.“

„Naopak, chci ti pomoci najít pravého Hilaria Guanipa, který se ti někde ztratil, toho Hilaria Guanipu, do kterého jsem se zamilovala.“

Adelaidina převaha je vyjádřena způsobem, jakým s Hilariem mluví, i délkou promluvy, která zabírá celou jednu stránku. Dovolí si mu vyčíst jeho chování, řekne mu, že už se ho nebojí a že mu chce pomoci se změnit. Nastaví mu zrcadlo připomenutím jeho zahořklé změny, tato promluva zároveň zásadním způsobem napomáhá charakterizaci Hilaria prostřednictvím jiných postav.

Vzhled a prostředí

Součástí úvodní přímé definice Adelaidy je i zmínka o jejím vzhledu: „Era alta, delgada, de rostro fino y pálido, llenos de dulzura triste los ojos hermosos.“ (31). „Byla vysoká, štíhlá, měla jemný, bledý obličej a krásné oči plné smutné nežnosti.“ Poté je několikrát zobrazována skrze Hilariův pohled, který ještě více zdůrazňuje její dokonalé vzezření. Adelaidina krása je značně neindividuální, odpovídá literárním konvencím. Malé osobnostní rysy jsou nachýlená hlava, která se v popisech často opakuje, smutné oči a často zdůrazňovaná bledost, která odkazuje nejen k aristokratickým názorům na krásu v kontrastu k vesnické snědosti, ale především podtrhuje Adelaidinu slabost a bojácnost. Později je Adelaidin vzhled ještě dvakrát zmíněn vypravěčem, při těhotenství je doslova nehezka, a po patnácti letech už zbývá málo z její mladistvé krásy, jen něžný výraz, který již není zasněný, nýbrž rezignovaný. Vypravěč zcela vynechává popis oblečení či charakteristiky, které by postava mohla ovlivnit, její vzhled tedy příliš nepřispívá k charakterovému konstrukt, spíše odkazuje k jejímu literárnímu zařazení (klasicky krásná hlavní hrdinka) a jejímu duševnímu stavu. Obdobně prostředí, ve kterém je Adelaida zachycována, nepoukazuje na charakterový konstrukt.

5.2.2 Vztah k ostatním složkám románu

5.2.2.1 Prostředí a čas

Jak již bylo poukázáno, prostředí je na Adelaidě nezávislé, ta se nejdříve pohybuje tam, kde jsou její příbuzní, poté v prostředí, které jí určí Hilario. Vypravěč obecně věnuje málo pozornosti popisům, výjimkou je začátek druhé části, kdy je podrobně vyobrazeno prostředí svatební oslavy a plebejské zařízení správcovského domu, ve kterém se Hilario rozhodl žít. Adelaida vystupuje v kontrastu s takovýmto prostředím, které ji naplňuje hrůzou a nechutí. Postava Adelaidy jakoby neměla vlastní textuální prostředí.

Textové uspořádání románu je vzhledem k času příběhu převážně lineární. Ve vztahu k Adelaidě dochází jen ke krátké analepsi s funkcí představit Adelaidu za mlada, její podřízenost otci a nesmělé kamarádství s Hilariem.

5.2.2.2 Hudba

V románu *La Trepadora* není užito příliš textového zrcadlení, přesto se z tematického hlediska Adelaida v hudbě odráží. Způsob, jakým hraje na klavír, vyjadřuje její duševní rozpoložení: „Bajo sus dedos virtuosos, el piano dócil, tradujo sus sentimientos, llenando de amplias y tormentosas sonoridades la sala.“ (s. 53) „Pod jejími mistrovskými prsty přenášelo poddajné piano její city a naplňovalo sál bouřlivými tóny.“ Hilario přímo Adelaidu identifikuje s její hudbou: „Aquel ser casi inmaterial que ..., ¿cómo diría él? ..., ¡que se parecía a la música que tocaba! ...“ (s. 59) „Ta skoro nehmotná bytost, která ... jak to říci ..., která se podobala hudbě, kterou hrála!“

Adelaidina hudba Hilaria změní, zastaví ho od úmyslu ji unést a dá jeho drsné duši poznat první jemný cit. Stejně jako Adelaida sama má tedy hudba na něj dobrý vliv.

5.2.2.3 Jiné postavy

Postava Adelaidy je značně osamocená, jedinou přítelkyni ztratí v momentu, kdy se provdá za Hilaria, musí opustit matku, která smí přijet na návštěvu pouze v dobách porodu, ocitá se pak v prostředí, vůči kterému je kontrastní. Touží po bližším vztahu s Hilariem, jejich světy jsou však velmi rozdílné. Obklopují ji postavy z Hilariova světa, ona však nechce být pouhou další vesničanku a kontaktům s nimi se vyhýbá. Upíná se tedy na vztah k dceři, která však vytváří vlastní svět, v mnohém podobnější Hilariově světu než tomu své matky. Victoria se zračí v obou svých rodičích, při narození se podobá pouze Adelaidě, postupně ovšem její rysy ztrácí a Adelaida to cítí jako vlastní mizení. Naději tedy vkládá do jejího vzdělání a doufá, že dcera vyrostle po jejím vzoru. Záhy se však Hilario rozhodne výchovy zhostit sám, aby z Victorie nevyrostla Adelaidina spojenkyně proti němu.

5.2.2.4 Vztah k ději

Z obecného pohledu je Adelaida ve vztahu k ději, jako souslednosti akcí a reakcí jednání, pasivní. Nejedná, nevytváří akce, ale skrze svůj vliv na Hilaria se částečně podílí na jeho utváření děje. A z Lotmanova pohledu je spíše postavou dynamickou, neboť neslouží k pouhému dokreslení koloritu prostředí. Zprvu splývá se svým prostředím vyšší společnosti, ale tím, že se stává Hilariovým objektem touhy a dá přednost citům před výchovou a rozumem, ze svého sémantického pole vystupuje a překračuje hranici rozhodnutím: „Já budu tou ženou,“. Tím se ovšem ocitá v druhém sémantickém poli, do kterého nepatří, a z toho vyplývá dramatický konflikt hodnotových systémů. Z osobnostního hlediska však zůstává stejně submisivní, až náhlý vývoj k rozhodnosti ji přibližuje k nové hranici, za kterou je příslib nového sémantického pole, podobnějšího tomu prvnímu, které by mohlo být vlastní jí i Hilariovi, v tomto příslibu se artikuluje šťastný konec a tím i vyčerpání dějového potenciálu.

5.2.3 Typologie

Na ose složitosti se Adelaida částečně blíží jednoduchým postavám. Rozhodně není vystavěna okolo jedné vlastnosti, je tvořena mnohými povahovými rysy, které si ovšem příliš neodporují. Postava není statická, prochází vývojem, který je založen na změně rysu „absence vůle“ na „přítomnost vůle“. Na ose průniku do vnitřního života je postavou s nejvíce odhaleným nitrem.

5.3 Postava Victorie

*¡Jipa! ¡Me siento dichosa, feliz, contenta!
Jupí! Cítím se šťastná, blažená, spokojená!*

5.3.1 Charakterizace

5.3.1.1 Jméno

Křestní jméno této postavy je jasně „mluvící“, Victoria svým jménem symbolizuje vítězství. K osobnímu vítězství je potřeba vůle, kterou si Victoria dokáže prosadit na otci, matce i jiných postavách. V kontextu celého díla symbolizuje Victoria vítězství nové rasy, která spojuje to nejlepší z aristokracie i plebejské vrstvy.

V souvislosti s Victorií se tematizuje i její příjmení. Victoria Guanipa je v mnohém obrazem svého otce, náhle však pocítí touhu po společenském uznání vyšší třídou a příjmení Guanipa se jí znelíbí.

Po příjezdu do Caracasu se začne představovat jako Victoria del Casal. Až Nicolas del Casal ji přesvědčí, že by měla být hrdá na jméno Guanipa, které je vlastní jejich zemi a zní divoce i sladce zároveň. Skrze jméno je také zachyceno jejich vyznání lásky. Nicolas nejdříve na Victoriině vizitce přeškrtne jméno del Casal a napíše Guanipa, pak se ale ptá, jestli jich má více a dodá, aby se jich nezbavovala. „–Pues no las rompas. Puede que algún día las necesites.“ (s. 205) „Tak je nevyhazuj. Je možné, že je jednoho dne budeš potřebovat.“

5.3.1.2 Přímá definice

Z hlediska přímé definice je Victoria pro tento román netradiční postavou, neboť zcela chybí vypravěčovo uvedení začínající „byla to dívka...“ To může být dáno tím, že ji sleduje od narození. Toto úvodní představení nepřichází ani po časovém skoku, kdy je najednou Victorií patnáct let. Místo něj je představena skrze pohled mladého Felipe Osuny, který se obdivuje její kráse, veselosti a rozhodnosti. Tato hodnocení jsou pronášena vypravěčem, ale s jasnou vnitřní fokalizací postavy Osuny.

Samotný vypravěč přistupuje k čistě přímé definici jen velmi zřídka, zmiňuje její otevřenost, sdílnost a rošťáctví. Později mluví o odvážné, sebevědomé duši, která je uvyklá jít za svým cílem. Několikrát také poukazuje na její bezelstnost a naivitu.

5.3.1.3 Charakterizace prostřednictvím jiných postav

Zatímco přímá definice není pro charakterový konstrukt Victorie příliš důležitá, charakterizace prostřednictvím jiných postav je relativně zásadní. Mnoho rysů se čtenář dovídá skrze postřehy Adelaidy. Adelaida se děsí dceřiny rozhodnosti vyvěrající z divoké krve, shledává podobnost s Hilariem.

Adelaida vio que [Victoria] sólo iba sacando el carácter del padre: la misma impetuosidad, la vehemencia en el propósito, la obstinación en lograrlo y un temperamento ardiente. (s. 96)

Adelaida viděla, že [Victoria] začínala být celá po otci: stejný zápal, stejné zanícení pro cíl, zatvrzelost k jeho dosažení, vášnivý temperament.

Poté je Victoria charakterizována především postřehy své babičky, u které bydlí v Caracasu. Ta mnohokrát upozorňuje na její sebedůvěru, rozhodnost, spontánnost a sympatickou povahu. Některé babiččiny přítelkyně se o Victorii vyjadřují pozitivně, jiné ji však považují za domýšlivou.

Na konci druhé části jsou pak zásadní Nicolasovy myšlenky, ve kterých přemítá o Victorii. Nejdříve ji považuje za frivolní, ale brzy si opravuje názor. „La muchacha es bonita, interesante, tiene cierta originalidad muy seductora, gracia junto a la mezcla muy equilibrada de lo montaraz y de lo espiritual, es sana y alegre.“ (s. 202) „Ta dívka je hezká, zajímavá, má určitou svůdnou jedinečnost, půvab a zároveň vyváženou směsici divokého a duchovního založení, je zdravá a veselá.“

Obdivuje se její bystrosti i odvaze, zároveň si je vědom její komplikované povahy spojující Hilariovu ambicióznost a schopnost nenávidět s Adelaidinou čistotou a bezelstností.

5.3.1.4 Nepřímá charakterizace

Vědomí

Vědomí je důležitým typem charakterizace Victorie, zprvu odhaluje její šťastné nitro, odkazuje na její veselou, bezstarostnou a otevřenou povahu, později ukazuje zápas mezi šlechetnými city a hořkou nenávistí, na konec pak očištění díky lásce. Victoria zbožňuje své rodiče, užívá si divoké přírody a je ve svém životě zcela spokojená. Když však na návštěvě uslyší zmínku o vzdálených příbuzných las Alcoy, které patří k nejvyšší caracaské smetánce, zatouží po zcela novém životě, po společenském uznání. Zprvu neví, zda k nim cítí závist či obdiv, brzy v ní však uzraje rozhodnutí zazářit v Caracasu. Její snění o tom, jak se spřátelí s las Alcoy, prozrazuje značnou sebedůvěru i naivitu a neposkrvněnost sociálními předsudky, zároveň však její vědomí ukazuje soutěživost s příbuznými. V citech přechází od čistého obdivu k hořké zášti, když se jí nepodaří las Alcoy oslovit. Při druhém setkání jsou její pocity opět přátelské, vzhlíží k nim s čistou sympatií. Ovšem jejich ponižující odmítnutí ji navrací k temné nenávisti, zraněná pýcha Guanipů vyvěrá v pomstychtivost. „Sintió que saltaba dentro de su pecho la marejada del rencor amargo y negro. (s. 169) Ya no era anhelo de su vanidad, sino desquite de su orgullo.“(s. 176) „Cítla, jak se její duše zmocnil příliv hořké a temné nenávisti. [...] Již to nebylo přání marnivosti, nýbrž pomsta hrdosti.“ Poprvé se Victorii nepodaří dosáhnout vytyčeného cíle. Její vědomí je zmatené, neví, kam se nasměřovat, ztrácí vůli. Když však poprvé z dálky spatří Nicolase del Casal, na první pohled se zamiluje a opět nalezne sama sebe.

Después de la taciturnidad y de la inquietud del espíritu de los pasados días había recuperado su natural risueño, [...] Sentía, con absoluta confianza de sí misma, que ahora todo iba a resultar a la medida de sus deseos, o mejor dicho de sus sentimientos, porque ya no se trataba de [...] plan ambicioso o determinación sugerida por el despecho, sino de entregarse sin propósitos ulteriores a un movimiento espontáneo de su corazón: al amor. (s. 190)

Po zasmušilosti a neklidu duše posledních dní znovu získala na své obvyklé veselosti, [...] S naprostou sebedůvěrou cítila, že teď již vše vyjde podle jejích plánů, či lépe řečeno dle jejích citů. Už se totiž nejednalo [...] o ambiciózní plán nebo rozhodnutí na základě zlosti, nýbrž o touhu odevzdat se bez postranních úmyslů spontánnímu hnutí srdce: odevzdat se lásce.

Řeč

Způsob řeči je i u této postavy spisovný, Victoria je upovídáná a energická, což se odráží ve frekvenci i délce promluv, často používá zvolacích vět. Z její řeči vyplývá sebevědomí, roztomilost, spontánnost, rozvernost, nebojácnost, odhodlanost a schopnost prosadit si vlastní vůli. Dovoluje si být prostořeká na Hilaria, dokáže ostatními manipulovat, aby si prosadila svou.

Je pro ni charakteristické zvolání: „¡Jipa! ¡Me siento dichosa, feliz, contenta!“ „¡Jupí! Cítím se šťastná, blažená, spokojená!“ To se v textu objeví mnohokrát a odkazuje na její šťastnou povahu. „¡Jipa!“ je charakteristickým řečovým prvkem Guanipů. Je zajímavé, že v části, kdy se Victoria vydá do Caracasu, se toto zvolání ani jednou neobjeví. Zprvu vypravěč raději opíše, že zvolala typický výkřik Guanipů, jako by chtěl formálně podtrhnout Victoriino odtržení od kořenů. Poté se zvolání z textu na dlouho zcela vytrácí. Po celou dobu bezcílného tápání v Caracasu, kdy se Victoria dostane mezi jinou vrstvu, než v které chtěla zazářit, prozrazuje charakterizace prostřednictvím řeči, že se cítí nesvá. Je zamlklá, odpovídá jednoduchými větami. Až po zamilování se do Nicolase opět nalezne sama sebe, získá zpět svoji upovídánost a opět začne používat zvolání ¡Jipa!

Prostřednictvím řeči také sama sebe charakterizuje, nejčastěji se vyslovuje ke své rozhodnosti. „Cuando yo me propongo una cosa la logro.“ (s. 176) „Když si něco usmyslím, tak toho dosáhnu.“

Jednání

Victoriino chování prozrazuje bezprostřednost a rozhodnost. Ráda jezdí na koni, miluje lov, provádí rošťárny, je neposedná, nebojácná a jedná podle své vůle, nikomu se nepodřizuje. Opakovaně se svým jednáním postaví otcí. Zároveň svým spontánním chováním a láskyplným objímáním matky a babičky prozrazuje bezelstnou duši. Období nejistoty v Caracasu se promítne i do jejího chování. Snaží se napodobovat zvláštní chůzi dívek, přestože ji prve přišla směšná, je málomluvná, postrádá svoji vitalitu a především vůli. Například nechce nastoupit do auta k částečně cizím mužům, ale nechá se přemluvit kamarádkou. Poté, co se zamiluje do Nicolase, opět získává rozhodnost. Přinutí babičku, aby jely do stejného přístavního městečka, kde tráví čas Nicolas, a aktivně se s ním seznámí. Opět se chová energicky, spontánně a sebevědomě.

Vzhled a prostředí

Vypravěč věnuje velmi málo pozornosti Victoriině vzhledu, poprvé nám ji představuje skrze Osunovu fokalizaci:

[U]na joven de poco más de quince años, floridos de belleza, de ojos garzos, velados por largas y sedosas pestañas, verdaderamente linda. La risa contenida le daba un aire de infantil travesura que aumentaba las seducciones de su rostro, teñido del cálido y saludable color de la vida al aire libre y al sol de los campos. (s. 100)

[D]ívka, které bylo něco málo přes patnáct let, rozkvetlá do krásy, modré oči orámované dlouhými, hedvábnými řasami, opravdu hezká. Zadržovaný smích jí dodával vzezření dětského šibalství, které zdůrazňovalo přitažlivost tváře s hřejivým nádechem zdravé pleti získaným pohybem na čerstvém vzduchu a slunci.

Vypravěč sám odkazuje k její kráse pouze jednou, Victoria se jde koupat s Nicolasem a v textu je konstatováno, že všechny pohledy se otočily k jejím dokonalým křivkám. Zmínka o zdravé barvě pleti odkazuje k její vitalitě a způsobu života v přírodě. Victoria je jediná postava, u které je zachycena vlastní vůle vůči vzhledu, po příjezdu do Caracasu se potajmu vydá ke kadeřníkovi, nechá si ostříhat vlasy na krátko a namalovat se podle vzoru moderních caracaských dívek.

Vztah k prostředí odráží Victoriin psychický vývoj. Zprvu miluje přírodu, celé dny tráví venku, kde se cítí šťastná. Ale ve chvíli, kdy se rozhodne dobýt Caracas, ztrácí najednou o přírodu zájem a život na venkově jí začne připadat nudný. Naopak Caracas ji nadchne, obdivuje se přepychu a modernitě aut. Rozpláče se při představě, že by se měla vrátit na Cantarranu. Láska k Nicolasovi však změní i její vztah k prostředí. Již při cestě do přístavního letoviska, ještě než se s Nicolasem osobně seznámí, radostně obdivuje jistý statek. S Nicolasem pak mluví o přírodě, okouzleně spolu pozorují moře a na konec se Victoria sama dobrovolně vrací na Cantarranu.

5.3.2 Vztah k ostatním složkám románu

5.3.2.1 Prostředí a čas

Jak bylo řečeno, vztah k prostředí odráží Victoriin vývoj od pozitivního vztahu k přírodě, přes její zavrnutí a očarování městem, po opětovný návrat ke kořenům a přírodě. V této postavě se tak zračí dostředivý charakter románu. Zároveň se na Victorii váže vypravěčův popis prostředí. Obecně je v románu prostředí jen velmi málo popisováno. Tyto krátké zmínky se především vztahují ke scénám, ve kterých vystupuje Victoria. Jedinou výjimkou je již zmíněný popis svatební hostiny a plebejského domu, ve kterém kontrastivně vystupuje Adelaida.

Čas je ve vztahu k Victorii lineární, neobjevují se analepse ani prolepse. Významný je však vztah postavy a časového trvání. Ve chvíli, kdy potenciál neustálých střetů mezi Adelaidou a Hilariem začíná být z dějového hlediska vyčerpaný, následuje mnohaletý skok do doby, kdy je Victorii patnáct let a může se začít aktivně účastnit děje. Poté se čas naopak velmi zpomalí. Zatímco hlavní dějová linie v prvních dvou částech zabírá období asi dvaceti let, třetí část, věnovaná převážně Victorii, se odehrává během několika dní.

5.3.2.2 Jiné postavy

Victoria se podobá oběma rodičům, nejdříve Adelaidě, postupně začnou převažovat rysy Hilaria. Chůva ale Adelaidu upozorní, že stále se v dceři odrážejí oba dva.: „Esta criatura tiene dos caras: una cuando está despierta, que es la cara de su pae; otra cuando está dormida, que es mismamente la de usté.“ (s. 95) „Tohle děťátko má dvě tváře, jednu, když je vzhůru, to je tvář jejího votce; druhou, když spí, ta je ouplně stejná co ta vaše.“

Victoria je jistým prodloužením svých rodičů, spojuje ušlechtilé city z Adelaidiny strany s rozhodností a zahořklostí Hilaria. Zatímco rozhodnost je ponechána stranou jako pozitivní vlastnost, v díle se tematizuje především boj mezi čistotou duše a záští, která nakonec ustupuje do pozadí. Z textového hlediska se však Victoria mnohem více podobá svému otci. Adelaida i babička ji několikrát přirovnávají k Hilariovi. I sama Victoria se hlásí k odkazu otce. „Para algo soy hija de mi padre.(s. 176). „Jednou jsem taky dcera svého otce.“ Hilario cítí zášť vůči svému nevlastnímu bratrovi, Victoria vůči dívkám las Alcoy, proto, že jimi byli poníženi. Oba jsou zprvu vedeni mlhavou myšlenkou, která se poté promění v konkrétní cíl pomstít se příbuzným.

Na Cantarraně je Victoria zvyklá být středem pozornosti svých rodičů, zaměstnanců i mládeže z blízké vesnice. Po příjezdu do Caracasu je k ní obdobným vztahem poutána babička, pro ostatní je však jen další dívka a ztrácí tak výsadní postavení v síti vztahů mezi postavami, na které byla zvyklá. Až u Nicolase se opět stává středem pozornosti a myšlenek.

5.3.2.3 Vztah k ději

V druhé části dá Victoria důležitý podnět k rozběhnutí nové zápletky, když se postaví otci a vyčte mu tanec s Rosandovou dcerou. Rozpad ideálu, kterým se snažil být pro svou dceru, vede ke snaze svést Florencii a boji s Rosendou.

Děj třetí části se primárně opírá o Victorii. Po neúspěšném pokusu o prosazení se mezi smetánkou však Victoria ztrácí iniciativu a pasivně se podřizuje okolnímu dění. Po zamilování se do Nicolase opět bere osud do vlastních rukou a stává se činitelkou děje. Celá část však postrádá výraznou dějovou linii, je spíše tvořena vnitřním zápasem Victorie.

Napětí je vyvoláno přítomností Victorie v sémantickém poli, do kterého nepatří, a její snahou o překročení hranice do pole smetánky, kam patří ještě méně. Když se jí nepodaří tuto hranici překonat, začíná se přizpůsobovat sémantickému poli caracaské střední vrstvy, sama však cítí, že k němu nepřísluší. Zamilováním překračuje novou hranici, ocitá se v sémantickém poli, které je jí vlastní a navíc jej sdílí se svým objektem touhy, čímž se syžet uzavírá.

5.3.3 Typologie

Na ose složitosti se Victoria blíží spíše složitým postavám, neboť její charakterový konstrukt je tvořen různými i protichůdnými rysy. Tato rozporuplnost však není tak zásadní, jako je tomu v případě Hilaria. Protikladné rysy jsou prezentovány jako dočasné zakolísání v období hledání vlastní identity. Vývoj je u Victorie svým způsobem cyklický, od pozitivních vlastností prochází stádiem vývoje, vnitřního boje se záštiplnými myšlenkami, na konci se však vrací ke své čistotě duše. Průnik do vnitřního života je obdobný jako u zbylých dvou analyzovaných postav. Pro vypravěče v románu *La trepadora* je typické používat relativně často zobrazení vědomí pro charakterizaci hlavních postav.

6 LA TREPADORA – ČTENÁŘŮV KONSTRUKT POSTAV

6.1 Postava Hilaria Guanipy

Postava Hilaria spojuje mnoho charakterových rysů, z nichž některé jsou navzájem protichůdné. Hilario je především hrdý, rozhodný, sebevědomý, milující i záštiplný. Mezi další rysy patří oddanost otci, veselost, pracovitost, štedrost, odvaha, impulzivnost, bezstarostnost. Poté, co si usmyslí získat Cantarranu, projevuje cílevědomost, vychytralost, lstivost. V druhé části je milující i nenávistný, despotický, egoistický, hrubý, neotesaný, ješitný a majetnický. Zvýrazňuje se jeho pijanství a záletnictví. Poté se stává ohleduplnější a smířlivější, přestože stále ještě příliš pyšný.

Hilario prochází vývojem, ve vnitřním boji kolísá mezi ušlechtilostí a plebejstvím. Příklon k jedné či druhé straně se odráží ve zdůraznění či objevení určitých rysů. Změny, kterými prochází, jsou však často velmi markantní a pro čtenáře nepochopitelné. Z kladného hrdiny, veselého hochy, který Adelaidě prokazuje úctu, se najednou stane nenávistný tyran. A poté se nenadále podrobí manželčině vůli a přiklání se k ušlechtilosti. Tento skokovitý vývoj lze částečně vysvětlit pomocí působení sil. Na Hilaria působí dvě pozitivní síly: jeho oddanost otci a láska k Adelaidě, naopak negativní silou je nenávist k rodině del Casal a vyšší společnosti obecně, ta ho žene k ostentativnímu zdůrazňování plebejství. Ve chvíli, kdy zemře don Jaime, je působení pozitivních sil oslabeno a Hilariovo nitro obsadí nenávist. Adelaidino nečekané ukázání vůle jí z podřízeného objektu promění na rovnocenného partnera, který dokáže využít svého pozitivního vlivu na Hilaria.

Hilario je komplikovaná postava, u které mnohdy nelze předvídat její jednání, je schopna překvapit. Zároveň však Hilariovy povahové změny působí, i přes vysvětlení pomocí sil, jaksi nevěrohodně, jako by byly podřízeny vypravěčovým záměrům. Vypravěč v různých částech akcentuje různé povahové rysy a záměrně ukazuje Hilaria v odlišných situacích. Čtenář je tak samotným textem veden k utvoření konstruktů, který musí posléze upravit.

Při prvním čtení románu jsem měla tendenci Hilaria zprvu velmi idealizovat, změna mezi první a druhou částí pak pro mě byla šokující. Z textové analýzy však vyplynulo, že tento kontrast není pouze dán Hilariovou charakterovou změnou, nýbrž především vypravěčovou technikou.

Již v první části se objevují textové indikátory Hilariova pijanství, sukničkářství a nenávisti vůči vyšší společnosti, čtenář má však tendenci je přehlížet. To je dle mého názoru dáno několika faktory. Zprvu je charakterový konstrukt utvářen především na základě promluv jiných postav a skrze pohled, který je fokalizován Adelaidou. Vesničtí přátelé oslavují Hilariovu příchod, akcentují jeho štedrost, bodrost a pracovitost. Protože s Hilariem sdílí stejný hodnotový systém, zmínky o jeho záletech a pitkách jaksi zapadají, neboť jim není věnována kontrastivní pozornost. Většina první části je fokalizována z pohledu Adelaidy, která tíhne k Hilariově idealizaci, stejný pohled přebírá i čtenářovo fikční ego.

To je umocněno vypravěčovým výběrem scén, které Hilaria většinou zachycují ve vztahu k Adelaidě, kdy projevuje svoji sílu, hrdinství či odhodlaný zájem o ni. Stejně jako se Adelaida neseťkává s Hilariovou opilostí či milostnými pletkami, nevidí je ani čtenář. Teprve v druhé části jsou zobrazeny zblízka, kdy ostře kontrastují s Adelaidiným hodnotovým systémem. Vypravěč v první části říká, že Hilario zanechal flámování a vrhnul se cílevědomě do práce, aby získal majetek. Díky tomu si čtenář vytváří hypotézu, že zanechal i sukničkářství. Sdílí tedy Adelaidin šok, když se v druhé části dozví, že po celou dobu měl milenky.

Dalším důvodem k idealizaci Hilaria je dle mého názoru jeho funkce čtenářova hrdiny v první části. Čtenář Hilariovi přeje úspěch, sdílí jeho vidění Jaimita del Casal jako protivníka. Jaimito je slaboch, který nemá vztah k venkovským držávám a není schopen se o ně řádně postarat, proto čtenář přeje pracovitému Hilariovi, aby Cantarranu získal. Toto vysvětlení však nestačí. V románu *Reinaldo Solar* se odehrává stejná situace z opačného pohledu. Reinaldo je neschopný snílek, který žije v Caracasu a o zemědělské pozemky se nestará. Správce toho využije a začne převádět půdu do svého vlastnictví. Přestože objektivně se jedná o zcela stejnou situaci, čtenář to cítí jako újmu a přeje Reinaldovi, aby pozemky získal zpět. Tato ukázka dokazuje, jak důležitá je funkce hrdiny pro čtenářovo vytváření hypotéz a přání. Zatímco správce z románu *Reinaldo Solar* považuje za zcela zápornou postavu, Hilariovi přeje úspěch a hledá pro jeho přístup oprávnění. Proto mnohem více vnímá Hilariovu motivaci získat majetek kvůli zasloužení si Adelaidy a přehlíží indikátory napovídající, že Hilario tak činí i z čisté nenávisti k rodině del Casal.

V druhé části se čtenářovým hrdinou stává Adelaida a čtenářovo fikční ego přebírá její hodnotový systém. Pro Adelaidu je Hilario zároveň protivníkem i vytouženým objektem. Na jednu stranu Adelaida zcela nesouhlasí s Hilariovým chováním, proto je odsuzuje i čtenář a vnímá především Hilariovo chování, kterým ubližuje Adelaidě. Na druhou stranu Adelaida Hilario neztrácuje, věří v možnost jeho polepšení, proto ani čtenář nehodnotí Hilario jako zápornou postavu. Samozřejmě lze namítnout, že zde hraje roli především čtenářova aktuální encyklopedie, která ovlivňuje, co čtenář považuje za morální a nemorální. Tento zápas mezi Adelaidiným a Hilariovým hodnotovým systémem může být vnímán zcela rozdílně v závislosti na tom, zda román bude číst dívka podobná Adelaidě, nebo muž podobných sklonů, jako jsou ty Hilariovy. Přestože je mi bližší Adelaidin hodnotový systém, dokáži si představit, že by příběh mohl být prezentován takovým způsobem, abych dávala za pravdu Hilariovi. Z toho usuzuji, že fikční encyklopedie zde hraje důležitější roli a že čtenář je samotným textem veden sdílet Adelaidin pohled.

6.2 Postava Adelaidy

Charakterový konstrukt Adelaidy čítá mnoho rysů, z nichž ty nejdůležitější by se daly shrnout do tří skupin: submisivní, bojácná a klidná. V přímé definici jsou zmiňovány vlastnosti jako sympatická, laskavá, jemná, citlivá, slabá, nesmělá, uzavřená, bojácná, ustrašená, ovlivnitelná, později především melancholická a rezignovaná. Její řeč až na výjimky podporuje rysy uzavřenosti a poddajnosti, její vědomí častými pocity úzkosti, znepokojení a strachu odkazuje k její bojácnosti, obdobně tak její jednání. Vědomí také často zobrazuje pokornost, melancholičnost, ale zároveň duševní vyrovnanost a bezpodmínečnou lásku k Hilariovi. Její povaha je především charakterizována absencí vůle, což vyzdvihuje i název druhé části: „Žena bez vůle“.

Charakterový konstrukt jako paradigma rysů tíhne ke státnosti, postava Adelaidy však také prochází vývojem. Od romantické a naivní dívky, přes rezignovanou ženu, dochází k nalezení vůle a sebevědomí. Zásadní změny jsou artikulovány právě prosazením vůle, působí však jako nečekané záblesky. Především výjev na konci druhé části, kdy se zlomená žena náhle postaví manželovi, působí jako typizovaná scéna z červené knihovny či telenovel, přestože vypravěč nabízí vysvětlení, že tato odhodlanost plyne ze strachu o dceru. Přesto náhlá změna Adelaidy a na ni navázaná náhlá změna Hilaria působí nevěrohodně a prvoplánově.

Při první četbě knihy jsem s postavou Adelaidy měla spojen především rys ušlechtilosti, přestože při pozdější analýze jsem našla jen málo textových indikátorů. Mnohem častěji se objevují indikátory submisivnosti a bojácnosti, právě ustrašenost jsem v prvotním konstrukt skoro přehlédla.

Vyzdvižení rysu ušlechtilosti lze přisoudit mj. Adelaidině funkci civilizační síly působící na Hilaria. Hilariův boj je doslova artikulován mezi plebejstvím a ušlechtilostí a Adelaida je tou silou, která ho vede k ušlechtilosti. Naopak upozadění bojácnosti přisuzuji následujícím faktorům. V první části je její bojácnost dávana do kontrastu s Hilariovou odvahou, právě její strach umožňuje hrdinovi ukázat jeho neohroženost, tato komplementárnost je pro děj zásadní a tudíž jsem Adelaidinu ustrašenost nevnímala negativně. V druhé části zcela převažuje vnitřní fokalizace Adelaidy, fikční svět je postaven na jejích hodnotách, které přejímá i čtenářovo fikční ego, a proto její bojácnost nevynikala tak očividně jako při nezúčastněné textové analýze.

Právě postava Adelaidy v druhé části románu představuje případ, kdy čtenářovým hlavním hrdinou není subjekt děje. Adelaida je svým jednáním pasivní, ale většina druhé části je fokalizována skrze její pohled a zároveň je postavou nejčastěji fokalizovanou zevnitř, čtenář je proto veden k tomu identifikovat se s jejím hodnotovým systémem, který je v dramatickém napětí vůči okolí, ona je tím hrdinou, který nezapadá do daného sémantického pole. V neposlední řadě poslouží čtenáři jako indicie název celé části, který jasně odkazuje k Adelaidě.

6.3 Postava Victorie

Hlavními charakterovými rysy Victorie jsou otevřenost, vitalita, sebevědomí a rozhodnost. K nim se přidávají mnohé přívlastky: upovídaná, energická, spontánní, bezelstná, roztomilá, rozverná, láskyplná, soucitná, nebojácná, odhodlaná vždy prosadit svoji vůli, což někdy hraničí až s manipulativností. Většina pozitivních rysů je v konstruktu ustanovena ještě předtím, než začne Victoriin vnitřní boj mezi ušlechtilými city a ambicí poznamenanou hořkou záští, závistí a nenávistí. Také přílišná rozmařilost a dokonce možná i domýšlivost se projevují až v Caracasu.

Celkově jsem Victorii vnímala trochu pozitivněji, než vychází z její textuality, rozdíl však nebyl příliš velký. Na čtenáře působí pravidlo prvního, má tendenci přikládat větší důležitost faktům, které se dozví na začátku. Ty jsou u Victorie vesměs všechny kladné, navíc mají charakter trvalejších povahových vlastností. Výjimkou může být případ manipulativnosti s otcem, který jsem však vnímala jako pozitivní odvahu nepodřizovat se panovačnému otci. Negativní stránky jsou ukázány v období hledání vlastní identity, vnitřního boje, v období vývoje, mají tedy pro čtenáře menší platnost. Navíc zášť je prezentována jako dědictví po otci, za které Victoria nemůže a proti kterému bojuje její přirozená čistota duše. Zásadní je pak hlavně „pravidlo nejbližšího“, čtenář asimiluje celkový konstrukt s posledními informacemi, které získá. Na konci Victoria přestává být ambiciózní a zahořklá, vrací se ke své veselosti, bezelstnosti a čistotě, což posiluje čtenářovo kladné hodnocení postavy.

7 ANALÝZA PŮSOBÍCÍCH SIL

*La lucha entre lo plebeyo y lo noble que,
en dramático mestizaje espiritual, alentaban en él.*

Zápas plebejství a ušlechtilosti, které v dramatickém smíšení přežívali v jeho duši.

López-Casanova mimo jiné navrhuje zajímavý způsob analýzy na základě schematizace působících sil.¹⁵³ Takové schéma vyjadřuje zjednodušení a zobecnění, pomáhá ovšem podchytit hloubkové struktury vývoje postav. Právě při aplikaci této analýzy na postavy z *Doni Barbary* a *La Trepadora* vyvstávají zajímavé paralely mezi danými romány na úrovni tvůrčích principů postav. Diagram ke konci kapitoly shrnuje výsledky této analýzy.

Doña Barbara

Doña Barbara v hlavním časovém pásmu prožívá oscilující vývoj od barbarství směrem k civilizaci. K barbarství ji přivedla nenávisť k mužům poté, co byla v mládí znásilněna. Druhou negativní silou je její lakota a hamižnost, které ji vedou ke snaze neustále rozšiřovat svoji moc a bohatství. Potence dobra je v koutku Barbařiny duše zakořeněna díky vzpomínce na Asdrúbala, která ožije s příchodem Santose Luzarda. Láska je hlavní pozitivní silou působící na doňu Barbaru, která ji přibližuje k civilizaci. Snaží se vzdát násilí, dodržovat zákony, stát se lepší, aby si zasloužila Santosovu lásku. Její vývoj není přímočarý, naopak silně osciluje mezi dvěma hodnotovými principy. Neúspěchy ji navrací blíže k barbarství, láska k civilizaci. Na závěr se její touha přetvoří v mateřskou lásku a svůj vytoužený osud přenechává dceři.

Santos Luzardo

Také Santos Luzardo osciluje mezi civilizací a barbarstvím. Na Altamiru se vrací jako civilizovaný muž, který se ve jménu ideálu snaží změnit okolní barbarské prostředí, zároveň však musí bojovat s barbarstvím uvnitř sebe. Přírodní i biologický determinismus jej směřují k barbarství, příroda Llana v Santosovi probouzí touhu zapomenout na

¹⁵³ LÓPEZ-CASANOVA, A. Přednáškový cyklus *Historia de la literatura española del siglo XX*. Universitat de València, Valencia. 2010.

civilizovanou sebekázeň a podlehnout její divoké nezměrnosti, nechat promluvit Luzardovskou krev pravých llanerů a kasiků. Proti tomu působí síla ideálu, zůstat civilizovaný a zcivilizovat llanuru. Jeho civilizační projekt však stíhají neúspěchy. Zavádění nových technologických postupů se nedaří a především ztroskotává snaha prosadit dodržování psaného zákona. Nemožnost dosáhnout práv zákonnou cestou nakonec obrací Santose k barbarství. Jeho vývoj je však cyklický, k hranici barbarství se pouze přibližuje (či ji krátkodobě překračuje), díky ideálu, který zasel v duši Marisely, a její lásce se však opět navrácí k civilizaci.

Marisela

Marisela představuje postavu vystavenou na přímočarém vývoji od „nevinného barbarství“ k civilizaci. Její původní barbarství spočívá v přírodní divokosti, je však čisté a neposkvrněné. K civilizaci ji vedou síly ideálu a lásky. Santosův ideál zcivilizovat spočívá ve vzdělání. Marisela zprvu cítí lásku pouze k Santosovi, později v sobě objevuje i dceřinnou lásku. Přímočarost její vývoje je dána absencí jakékoliv negativní síly.

Hilario Guanipa

Hilario Guanipa se v mnohém podobá postavě doni Barbary, svádí vnitřní boj mezi dvěma hodnotovými systémy, které do jisté míry odpovídají antinomii civilizace a barbarství, jsou však artikulovány jako ušlechtilost a plebejství. Také na Hilaria působí negativní síla nenávisti vyvěrající z újmy, které se mu dostalo v mládí. Příbuzní se na něj, nemanželského míšeneckého syna, povyšovali, zraněná pýcha jej vede k zášti, touze po pomstě a akcentování svého plebejství. Naopak láska k Adelaidě a oddanost otci jsou dvě základní pozitivní síly, udávající směr jeho vývoje směrem k ušlechtilosti. Tento vývoj je podobně jako u doni Barbary velmi kolísavý a definitivní nasměrování k „dobru“ je potvrzeno v aktu nezabití. Smrtí otce je pozitivní působení na Hilaria oslabeno, křehké vyvážení lásky a nenávisti je pak porušeno jeho prvním neúspěchem. Narozením dcery namísto vytouženého a se samozřejmostí očekávaného syna Hilario poprvé nedosahuje svého; negativní síla převáží a navrácí ho plebejství. Láska k Adelaidě jej však opakovaně přibližuje k ušlechtilosti.

Victoria

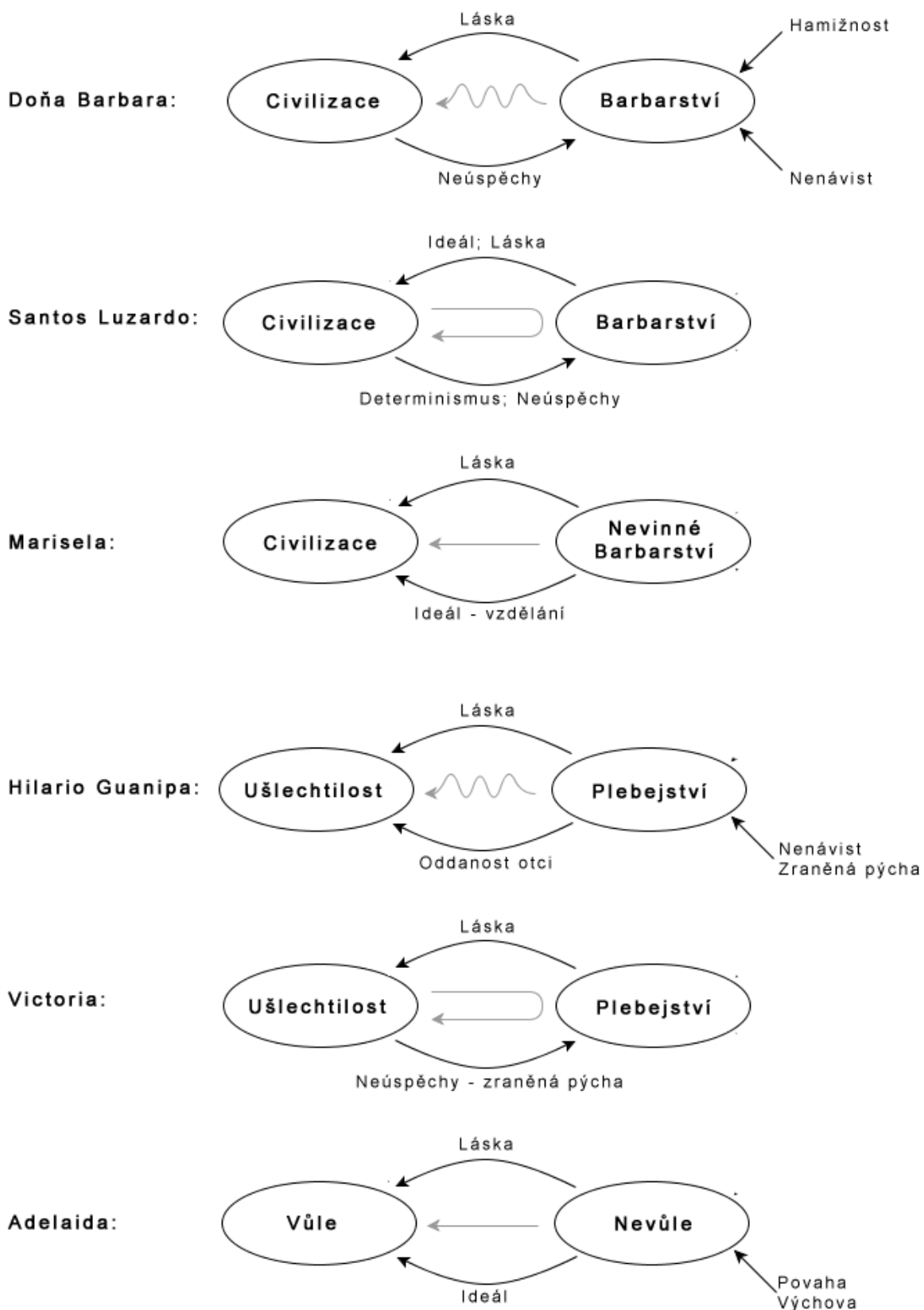
Hilariova dcera, Victoria, také svádí boj mezi ušlechtilostí a plebejstvím, které v jejím případě znamená spíše boj mezi čistotou duše a temnými pocity nenávisti a zášti. Její vývoj je zčásti podobný Santosovi, vychází z pole ušlechtilosti, neúspěchy ji přibližují k plebejství, láska ji však opětovně navrací k původnímu poli. I zde se projevuje téma biologického determinismu. Victoriin vnitřní boj je prezentován jako souboj dobroty, získané z matčiny strany, a nenávisti, zděděné po otci. Stranou tohoto zápasu je ponechána její vůle a rozhodnost, vlastnosti Guanipovské, vnímané však pozitivně. Stejně jako její otec, Victoria prochází újmou, neúspěch jejích snah vstoupit do vyšší společnosti, pýcha zraněná odmítavým a posměšným chováním příbuzných, v ní vyvolávají nenávist. Láska k Nicolasovi del Casal ji však navrací do pole ušlechtilosti.

Adelaida

Na rozdíl od Hilariova oscilujícího vývoje a Victoriina cyklického vývoje prochází Adelaida vývojem relativně přímočarým. Tento vývoj se odehrává uvnitř pole ušlechtilosti, ze kterého nikdy nevystupuje. Je tvořen změnou od nevůle k vůli. Adelaida vychází z nevůle, která je dána její povahou i výchovou. Díky silám lásky a ideálu se vydává směrem k vůli. Tento vývoj je postupný, často zbrzděný okolnostmi, nemá však výrazně regresivní tendence. Neodvratitelná láska k Hilariovi vede Adelaidu k vzepření se rodině, toto rozhodnutí je posíleno ideálem zachránit Hilaria před ním samým. Mateřská láska v okamžiku ohrožení dcery vede k prvnímu výraznému prosazení vlastní vůle na Hilariovi. Od té chvíle ji láska i ideál vedou k neustálému, byť neostentativnímu prosazování vlastní vůle s cílem pomoci Hilariovi v jeho vývoji k ušlechtilosti.

Zmíněné rozbory sil působících na postavy lze ukázat na dígramu, po kterém bude následovat srovnání.

Diagram sestavený na základě analýzy působících sil:



Romány *Doña Barbara* i *La trepadora* tvoří jedinečné celky vytvářející specifické fikční světy i příběhy. Přesto jsou si v mnohém podobné. Hlavním spojujícím prvkem je antinomie dvou hodnotových systémů a životních principů, v *Doně Barbaře* pojmenovaných jako civilizace a barbarství, v *La Trepadoře* jako ušlechtilost a plebejství. Postavy doni Barbary a Hilaria Guanipy, v nichž je vnitřní boj mezi těmito dvěma poli nejvýraznější, jsou si do značné míry podobné. V minulosti způsobená újma se přetváří v nenávist, hlavní negativní sílu, proti které stojí láska, jako hlavní pozitivní síla. Obě procházejí oscilujícím vývojem, jehož definitivní nasměrování je potvrzeno aktem nezabití. Jisté podobnosti pak vykazuje také vývoj Santose Luzarda a Victorie, který je cyklický, zachraňuje je láska. Marisela i Adelaida procházejí relativně přímočarým vývojem z neutrálního pole k pozitivnímu poli, je pro ně charakteristická absence negativní síly. Ideál, jako základní síla určující nasměrování jednání postavy, propojuje Adelaidu a Santose Luzarda, kteří vystupují v roli civilizátora. U Adelaidy je však tato role mnohem slabší a implicitnější.

Základní negativní silou je tedy v obou románech nenávist. Neúspěchy představují společnou regresivní sílu. Ideál pomáhá směřovat jednání některých postav. Základní pozitivní silou, společnou všem postavám, je však láska. Pérez de Monti upozorňuje, že doña Barbara nebyla poražena civilizací, nýbrž láskou; láskou, která představuje možnost spasení.¹⁵⁴ Analýza působících sil jeho názor potvrzuje. Láska zachraňuje Santose i Victorii a navrácí je do jejich původního pozitivního pole, přibližuje doňu Barbaru i Hilaria Guanipu k poli civilizace a ušlechtilosti, řídí Mariselin a Adelaidin vývoj k pozitivním hodnotám.

Je potřeba zdůraznit, že tato analýza je zjednodušující a to především v definování pouze dvou polí pro každou postavu, která neodrážejí důležité nuance. Pole civilizace Santose Luzarda na začátku vývoje a na jeho konci je odlišné, ještě před nasměrováním k barbarství ztrácí městskou jemnost, na konci vývoje ztrácí předsudky. Důležité je především upřesnění u postavy doni Barbary. Svým vývojem se přibližuje civilizaci, závěrečným odchodem však splývá s polem tajemství, které je vlastní také jejímu počátku. V hlavním časovém pásmu je tedy sice vývoj doni Barbary oscilačně lineární, v kontextu celého díla je však cyklický.

¹⁵⁴ PÉREZ DE MONTI, L. M. 1980, s. 267-280.

ZÁVĚR

*Tierra abierta y tendida, buena para el esfuerzo y para la hazaña, toda horizontes,
como la esperanza, toda caminos, como la voluntad.*

*Země otevřená a rozprostřená, dobrá pro práci a hrdinství, země nesmírných obzorů
jako naděje, země nespočetných cest jako vůle.¹⁵⁵*

Cílem práce bylo provést podrobnou analýzu hlavních postav románů *Doña Barbara* a *La Trepadora*. Všechny otázky položené v úvodu byly v průběhu práce zodpovězeny.

Na základě různých teoretických přístupů byla vytvořena vlastní metodologie analýzy, která byla poté aplikována na šest Gallegosových literárních postav. V rámci textové analýzy byly sledovány charakterové indikátory, vztah postav k dalším složkám románu a typologické zařazení. Povahový konstrukt sestrojený na základě textových indikátorů byl porovnán s individuální četbou autorky. Vzniklé rozdíly daly podnět k zamyšlení nad úlohou recepce při rekonstrukci postav a její ovlivnění strukturou díla. Dále následovala srovnávací analýza na základě „působících sil“, která odhalila zajímavé paralely v obou románech.

U všech analyzovaných postav probíhá vývoj mezi dvěma poli, nejdůležitější je antinomie pojmenovaná v *Doně Barbaře* jako civilizace a barbarství, v *La Trepadoře* jako ušlechtilost a plebejství. Střet těchto dvou hodnotových vidění světa je tematizován na úrovni vzájemných vztahů postav i v jejich vnitřním vývoji. V závěru je u obou románů zabudováno překonání determinismu, Santos Luzardo zlomí divoké dědictví Luzardovské krve a ztrácí předsudky vůči Mariselině původu; Victoria překonává nenávislné prvky povahy zděděné po otci a vdává se za Nicolase del Casal, příslušníka šlechty, který ovšem na rozdíl od svých příbuzných necítí žádné předsudky vůči Victoriině nižšímu původu. Všech šest analyzovaných postav prochází v průběhu románu procesem zlepšení. Obdobné je i vyústění románů, které jsou v kontextu Gallegosových děl zábleskem optimismu. Závěrečné seskupení postav vždy prozrazuje víru v budoucnost na základě spojení síly a akceschopnosti přírodního bytí s ideálem ušlechtilosti či civilizace.

¹⁵⁵ GALLEGOS, R.. *Doña Bárbara*, s. 96

Z formálního hlediska se však romány značně liší. Zachycení postav v *La Trepadoře* je zcela klasické s velkou rolí přímé definice včetně úvodního bloku sloužícího k představení postav. Výjimkou je postava Victorie, která je sledována od dětství po mládí, její charakter se teprve utváří. Zajímavým prvkem je důležitost charakterizace prostřednictvím jiných postav u Hilaria Guanipy. Tato vypravěčova technika podporuje pocit trhanosti Hilariova vývoje, neboť je v první části charakterizován skrze postavy stejného hodnotového vidění, proto je jeho chování v druhé části pro čtenáře tak překvapivé. A následné náhlé podvolení se manželčině vůli podporuje pocit nevěrohodnosti, který postava, přes složitost a rozporuplnost rysů, vzbuzuje. Obdobně nevěrohodně působí Adelaidina náhlá změna k vůli. Pro všechny tři postavy je také typická malá důležitost vztahů k jiným složkám románu, kompozice je mnohem jednodušší, „jednovrstevná“. Není uplatňován princip „textového zrcadlení“, který hraje značnou roli v *Doně Barbaře*. Celkově je román *La Trepadora* také mnohem více statický, což lze vysvětlit skrze funkční nahlížení na postavy. V průběhu příběhu povětšinou chybí postava plnící klasickou funkci aktivního protivníka, čímž je oslabena akčnost dějové zápletky.

Pro román *Doña Barbara* je naopak příznačná relativně silná dynamika. Při sledování typů charakterizace zaujme velmi řídká přítomnost přímá definice. Zajímavým prvkem je opět důležitost charakterizace prostřednictvím jiných postav u doni Barbary, ovšem s jiným efektem než u Hilaria. Vypravěč několikrát ukazuje, že domněnky jiných postav o doně Barbaře jsou mylné, čímž podtrhuje její záhadnost a neproniknutelnost pro ostatní postavy. V jiných případech je naopak jednání doni Barbary zachyceno pouze skrze řeč jiných postav, doña Barbara tak pohybuje dějem, přestože stojí mimo zorné pole vypravěče, tím je prohlouben dojem tajemnosti i pro čtenáře.

Přestože z objektivního hlediska můžeme charakterové vlastnosti a vývoj postav románu *Doña Barbara* považovat za obdobně nevěrohodné, jako je tomu v *La Trepadoře*, postavy působí mnohem kompaktnějším a přirozenějším dojmem. Jsou jednoduše uchopitelné, zároveň ale neztrácejí individuální hloubku.

Důležitým prvkem románu je „textové zrcadlení“, díky němuž dílo získává mnohvrstevnatou kompozici. Právě zdařilé propojení realismu a symbolismu, doplněné nádechem mýtu, činí román *Doña Barbara* i jeho postavy tak zajímavé. Srovnáním obou děl tak docházíme k mnohým společným prvkům na poli obsahovém, ale značně rozdílnému formálnímu zpracování.

BIBLIOGRAFIE**Primární prameny:**

GALLEGOS, R.. *Doña Bárbara*. Ciudad de la Habana : Arte y literatura, 1973. 406 s. Colección Huracán.

GALLEGOS, R.. *Doña Barbara*. Překlad V. Čep. Praha : Odeon, 1971. 292 s.

GALLEGOS, R.. *La trepadora*. Buenos Aires : Espasa – Calpe Argentina , 1965. 210 s. Colección Austral.

Sekundární literatura:

AÍNSA, F. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid : Gredos, 1986. 590 s.

ANGEL RIVAS, R. D. Rómulo Gallegos en publicaciones periódicas del exterior: Una hemerografía. In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 89-130.

BARTHES, R. Úvod do strukturální analýzy vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno : Host. 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 9-43

DELPRAT, F. *Doña Bárbara*, vigencia de una leyenda. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 203-210

DESSAU, A. Realidad social, dimensión histórica y método artístico en *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 57-65

DÍAZ RUIZ, I. "La trepadora" de Rómulo Gallegos, novela de tesis. In: *Latinoamérica: Anuario estudios latinoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, s. 145-152. N. 21.

DÍAZ SEIJAS, P. *Relectura de la novelística de Rómulo Gallegos*. Caracas: Fondo Editorial Ipasme, 1998. 201 s.

DOLEŽEL, L. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003, 311 s.

DOLEŽEL, L. Objev fikčních světů. PAVEL, T. G. *Fikční světy*. Praha : Academia, 2012, s. 9-13.

DUNHAM, L. *Rómulo Gallegos, vida y obra*. México: Ed. de Andrea, 1957. 327 s.

ECO, U. *Lector in fabula: role čtenáře, aneb, Interpretační kooperace v narativních textech*. Praha : Academia, 2010, 290 s.

FAUQUIÉ BESCÓS, R. *Rómulo Gallegos: la realidad, la ficción, el símbolo: (un estudio del momento primero de la escritura galleguiana)*. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1985. 219 s.

FORSTER, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid : Editorial Debate, 1983.

FOŘT, B. Ruth Ronenová a její hledání reality (doslov). RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*. Brno : Host. 2006. s. 270-280 Teoretická knihovna; sv. 14.

FOŘT, B. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008. 111 s. Theoretica & historica; sv. 2

FOŘT, B. Doslov – Fikční světy Thomase Pavela. PAVEL, T. G. *Román: morálka a svoboda*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009. s. 85-101 Theoretica & historica; sv. 4.

GALLO, M. Transformaciones textuales y contextuales: “espejismo” y espejismo en *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 121-134

GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. De Sarmiento a Rangel: nueva lectura de *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 491-498

GONZÁLEZ BOIXO. Prólogo. GALLEGOS, R. *Doña Bárbara*. Madrid: Espasa Calpe, 1995. Colección Austral

HODROVÁ, D., et al. ... *na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s.

HOUSKOVÁ, A. *Imaginace Hispánské Ameriky: (hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech)*. Praha : Torst, 1998. 205 s. Malá řada kritického myšlení.

CHATMAN, S. B. *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno : Host, 2008. 328 s. Teoretická knihovna; 21.

JORGE BECCO, H. *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: Bibliografía en su cincuentenario (1929-1979). In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 49-88.

JOZEF, B. Lectura de *Doña Bárbara*: una nueva dimensión de lo regional. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 391-404

KARSEN, S. *Doña Bárbara*: cincuenta años de crítica. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 499-508

LAZO, R. Retrovisión de Doña Bárbara. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971. s. 440-456

LEO, U. *Rómulo Gallegos : estudio sobre el arte de novelar*. Caracas: Dep. de Literatura del Inst. Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967. 317 s.

LEO, U. Doña Bárbara, obra de arte. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971. s. 339-371

LEVY, K. L. *Doña Bárbara: la dimensión humana*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s.383-390

LISCANO, J. Otra *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 171-178

LÓPEZ-CASANOVA, A.; ALONSO, E. *Poesía y novela, Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia : Editorial Bello, 1982.

LÓPEZ PACHECO, J. Prólogo. GALLEGOS, R. *Obras completas. Tomo 1, Reinaldo Solar, La trepadora, Doña Bárbara, Cantaclaro, Cuentos*. 2. ed. Madrid: Aguliar, 1959. 1364 s. Biblioteca de autores modernos.

LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava, 1990. Problém sujetu, Postava a charakter.

MARTÍNEZ, M. A. El tiempo en *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 87-96.

MUKAŘOVSKÝ, J. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966. 482 s.

OMIL, A. La referencialidad tropológica de *Doña Bárbara*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 97-108

OVIEDO, J. M. *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo 3. Madrid: Alianza, 2001.

PAVEL, T. G. *Román: morálka a svoboda*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009. 104 s. Theoretica & historica; sv. 4.

PAVEL, T. G. *Fikční světy*. Praha: Academia, 2012, 226 s.

PAZ CASTILLLO, G. *Doña Bárbara y su sombra*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas : Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s.141-150

PÉREZ, T. Prólogo. In *Recopilación de textos sobre tres novelas ejemplares*. La Habana: Casa de las Américas, 1971. s. 7-33

PÉREZ DE MONTI, L. M. La mujer y la tierra en la narrativa hispanoamericana. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 267-280

PROPP, V. J. *Morfologie pohádky: se studií Clauda Lévi-Strausse*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, 1970, 203 s.

Romulo Gallegos: El hombre y su obra. Caracas: Concejo Municipal del Distrito Federal, 1974. 36 s.

RAMOS CALLES, R. *Los personajes de Gallegos a través del psicoanálisis*. Caracas: Monte Avila Ed., 1969. 219 s.

RONEN, R. *Možné světy v teorii literatury*. Brno: Host, 2006. 296 s. Teoretická knihovna; sv. 14.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Narradores de esta América: ensayos*. Montevideo: Alfa, 1961. 195 s.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Doña Bárbara: texto y contextos*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 211-220

RIMMON-KENAN, S. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001. 174 s. Strukturalistická knihovna; sv. 7.

SHAW, D. La revisión de *Doña Bárbara* por Gallegos, 1929-1930. In *Rómulo Gallegos – 50 años de Doña Bárbara*. Número monográfico de *Actualidades*, 1979, n° 5. Caracas, 1979. s. 17-30

SAMBRANO URDANETA, O. *Romulo Gallegos*. Ediciones La Casa de Bello, 1985, 136 s.

SUBERO, E. ; PIRELA, C. *Doña Bárbara, estudios de variantes*. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 231-249

TODOROV, T. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. 333 s. Paprsek; sv. 3.

TODOROV, T. Kategorie literárního vyprávění. In *Znak, struktura, vyprávění: výběr z prací francouzského strukturalismu*. Brno: Host, 2002. 324 s. Strukturalistická knihovna; 10. s. 142-179

URIBE FERRER, R. El Modernismo en la obra de Rómulo Gallegos. In *Relectura de Rómulo Gallegos*. Caracas: Ediciones del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1980. s. 195-202

VILA SELMA, J. *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos*. Sevilla, 1954. Publicaciones de la Escuela de estudios hispano-americanos de Sevilla.

VODIČKA, F. *Počátky krásné prózy novočeské: příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*. Praha : Melantrich, 1948. 366 s.

Internetové zdroje:

ABZ slovník cizích slov [online]. 2005 [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/barbarsky>

BORGES, J. L. Nathaniel Hawthorne. In: *Inmaculada decepción* [online]. 2007 [cit. 2013-04-29]. Dostupné z: <http://inmaculadadecepcion.blogspot.cz/2007/12/jorge-luis-borges-nathaniel-hawthorne.html> Esej oficiálně publikovaná v díle *Otras Inquisiciones*, 1952.

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es hacer una profunda análisis de los protagonistas de las novelas *Doña Bárbara* y *La Trepadora*, escritas por el célebre autor venezolano, Rómulo Gallegos.

El trabajo está compuesto por tres partes. En la primera parte se elabora, con la ayuda de diferentes teorías literarias, un esquema de análisis de personajes propio. En la segunda parte se presenta el contexto literario de las novelas. Se tematiza el „regionalismo“ y sus huellas en las obras. Las novelas están también clasificadas según las tipologías de Housková y de Fernando Aínsa. Después se presenta un breve resumen sobre la publicación, sobre la recepción de la crítica y sobre el tema, el trama y la estructura de las novelas.

El núcleo del trabajo consiste en la aplicación del esquema de análisis a seis personajes: doña Bárbara, Sanots Luzardo, Marisela, Hilario Guanipa, Adelaida y Victoria. El análisis se basa en los siguientes puntos:

- Análisis Textual:
 - Caracterización mediante los indicadores textuales
 - El nombre
 - La definición directa
 - Caracterización mediante otros personajes
 - Caracterización indirecta (el interior, la acción, el habla, el aspecto y el ambiente)
 - Relación con otros componentes de la novela (la relación con el ambiente, con otros personajes, con el tiempo y con el trama)
 - Clasificación tipológica
- Reconstrucción de los personajes mediante la recepción del lector
- Análisis de las fuerzas ejecutantes

Desde los análisis se pueden ver las analogías y las diferencias entre los personajes y entre las dos novelas. Las mayores diferencias se presentan en el campo formal de la elaboración de los textos. La caracterización de los personajes en *La Trepadora* es mucho más clásica y directa sin relaciones especiales con otros componentes de la novela. Al contrario, los personajes de *Doña Bárbara* presentan una estructura más profunda dado el simbolismo y complejas relaciones con otros componentes de la novela incluyendo el „espejismo textual“.

La mayor semejanza consiste en la existencia de dos campos semánticos representando dos visiones del mundo. Esos campos se oponen mediante una confrontación de los personajes entre sí y también dentro de las almas de los personajes. La antinomía lleva el nombre de civilización y barbarie en el caso de *Doña Bárbara*; y la lucha entre lo plebeyo y lo noble en *La Trepadora*. En ambas novelas hay presente una fuerza del ideal que rige la acción. Pero la fuerza positiva más importante, que actúa sobre todos los personajes, es el amor. El amor como la fuerza salvadora, con capacidad de purificación. Todos los protagonistas viven un desarrollo positivo. Uno de los temas más importantes en el plano individual es el anhelo de mejoramiento espiritual. Otra paralela entre las dos novelas es el desenlace optimista basado en la fusión de la fuerza y vitalidad de lo primitivo con la gentileza e ideal de la civilización.