

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ**

**Diplomová práce**

**Tereza Sojáková**

**Postava ženy ve španělském románu v období frankismu**

**Female characters in Spanish novels of the Franco era**

**Vedoucí práce: PhDr. Michal Fousek, PhD.**

**2008**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.

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

Děkuji za cenné připomínky PhDr. Michalu Fouskovi, PhD.

## Obsah

Předmluva.....	1
Postava ženy z hlediska historického: společenské postavení .....	3
Postavení žen ve Španělsku.....	6
Postavení ženy v období frankismu .....	8
Postava ženy z hlediska literárního: historie španělské literatury .....	12
Charakteristika postavy .....	12
Ženská hrdinka .....	13
Postava ženy v románě v době frankismu .....	18
Román a kultura v poválečných letech .....	18
Otázka pohlaví v literatuře .....	19
Carmen Laforetová: Nic.....	22
Camilo José Cela: Rodina Pascuala Duarta .....	30
Carmen Martín Gaitová: Za záclonkami .....	39
Jesús Fernández Santos: Drsní lidé .....	47
Miguel Delibes: Můj synáček Sisí .....	55
Ana María Matutová: První vzpomínky.....	64
Rozličnost ženských postav v pojednávaných románech .....	70
El personaje femenino en la novela española durante la época franquista .....	74
Postava ženy ve španělském románu v období frankismu.....	78
Female characters in Spanish novels of the Franco era.....	78
Bibliografie: .....	79
Primární literatura .....	79
Sekundární literatura .....	79

## Předmluva

Zabývat se poetikou literárních postav představuje jednu z možností, jak proniknout k podstatě románu, protože postavy jím cele prostupují. Jsou hlavním hybatelem děje a jejich prostřednictvím se čtenář obvykle nejlépe identifikuje s fikčním světem díla.

Zabývat se postavou ženy skrývá mnohá úskalí, jelikož se nám vedle čistě literárního pohledu na postavu nabízí i možnost interpretace z hlediska historického, psychoanalytického či sociologického, potažmo feministického, které se navíc od šedesátých let minulého století dostává do popředí ve formě feministické literární kritiky. Chceme se ve své práci pokusit zmínit všechny tyto aspekty, protože vnímáme literaturu jako nedílnou součást historie lidského společenství.

Ač bývá fikce někdy interpretována jako nově stvořený svět nezávislý na reálném životě, je zároveň zřejmé, že se skutečným světem nechává inspirovat a ten tak či onak prostupuje celým dílem. Nikdy však romány nemohou zachytit realitu v její celistvosti, i když se o to pokusí. Omezuje je prostor knihy a rozmanitost okolního světa obtížně zcela převoditelná do slov. Pokud se však odkážeme na teorii mimetické sémantiky, jsou zobrazené postavy – fikční jednotliviny – zobrazením skutečných obecnin<sup>1</sup>, resp. postavy mají svůj předobraz v reálném životě. Mohou se skutečnosti, především v realistických prózách, přiblížit, a my pak skrze ně poznáváme historicko-spoločenský kontext, obraz doby.

Náš pohled na postavu ženy v románech byl inspirován společenskou situací žen ve Španělsku, v letech 1939-75, v období diktatury generála Franciska Franka y Bahamonde. Jejich místo ve společnosti by se příliš nelišilo od předcházejících let, pokud by frankistický režim nebyl nastolen po éře druhé republiky (1931-36), která ženám „revolučně“ poskytla hlasovací právo, a tím i možnost podílet se na politickém životě země. Zanechme nyní stranou domněnky, na kolik byl tento republikánský přístup ovlivněný populistickou snahou získat nové hlasy žen a na kolik se opravdu zajímal o jejich situaci.

Pravdou je, že s nástupem Franka k moci a spojením tradicionalistických, církevních a fašistických sil bylo ženě toto právo opět odejmuto a její životní prostor byl vymezen převážně na dům a starost o manžela s dětmi.

---

<sup>1</sup> Doležel, Lubomír. *Heterocosmica*. Praha: Karolinum, 2003, s. 22

Vzhledem k tomu, že období frankismu zahrnuje téměř čtyři desítky let, není možné – i pro omezený rozsah práce – věnovat se pečlivě každému autorovi a knize z této éry. Vyhnuli jsme se autorům píšícím v exilu, tedy těm, kteří před nebo i po občanské válce odešli ze země, protože soudíme, že jejich vnímání situace ve Španělsku může být zkresleno a ovlivněno pobytem v cizině. Jako literární korpus vhodný k analýze ženské postavy v románě jsme vybrali díla předních autorů píšících literaturu převážně realistického typu, která se tradičně pojatým postavám věnuje nejobšírněji. Jsou to díla spadající svým vznikem do první fáze frankistické diktatury, do období dosud nepoznamenaném převratnými společenskými událostmi šedesátých let, nástupem konzumního života a uvolňováním režimu. Do období, které je někdy popisováno jako chvíle, kdy se zastavil čas. V následujících kapitolách se postupně podíváme na zásadní díla šesti autorů (tří žen a tří mužů), kteří začali publikovat po občanské válce a zažili atmosféru vítězného nástupu frankismu. Jedná se o velmi vážené autory, které v současnosti již můžeme považovat za „klasiky“ španělské literatury 20. století, což bylo jedno z hledisek, které jsme uplatňovali při jejich výběru. Carmen Laforetovou a Camila José Celu spojuje význam jejich prvotin, vydaných na počátku čtyřicátých let a kritikou vysoce ceněných. Carmen Martín Gaitová a Jesús Fernández Santos jsou oba představitelé neorealistického románu padesátých let. Anu Marií Matutovou a Miguela Delibese pak charakterizuje osobitost jejich literárního stylu.

Zkoumat postavu ženy v tomto období svádí k tomu, abychom se na ni dívali očima ženských spisovatelek, protože jim by měla být nejbližší. Literatura by však neměla být omezena pouze jedním genderovým pohledem, proto vybíráme rovnoměrně zástupce z obou skupin, což nám případně dovolí konfrontovat pohled na postavu ženy očima spisovatelek s úhlem pohledu mužských autorů.

Román jako literární žánr se nám jeví pro naši práci jako nejvhodnější už jen proto, že má ve Španělsku dlouhou tradici iniciovanou rytířským, posléze pikareskním románem. I neznámější španělské dílo, patřící do základního světového literárního kánonu, Cervantesův *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, je románem.

V 19. století se tento literární útvar stává nejoblíbenějším epickým žánrem a jeho oblíba přetrvává i do století následujícího, ačkoliv kompoziční výstavba i charakteristika postav se mění. Román je zajímavý i tím, že je to nejčastější literární žánr, kterému se věnují ženy. Snad proto, že to je žánr s přesně nedefinovanými hranicemi, jimiž se naopak vyznačovaly starší literární formy. Jeho podoba se neustále mění, zůstává snad jen základní charakteristika, že se jedná o epický literární útvar psaný převážně v próze.

V následujících kapitolách se tedy podíváme na mnohotvárnost podob a zobrazení, které žena jako součást společnosti i jako literární postava nabízí.

## **Postava ženy z hlediska historického: společenské postavení**

Diskuze o nerovnoprávnosti mužů a žen se stala oblíbeným tématem posledních let i u nás a pojem feminismus nabývá někdy až negativních konotací. Pravdou ovšem je, že jen díky aktivnímu a mnohdy urputnému feministickému hnutí (dříve byl pro něj používán spíše pojem „ženské hnutí“) se společenské postavení žen ve 20. století významně zlepšilo. Hlavním požadavkem feminismu, jinak velice různorodého hnutí, je vyvrátit předpoklad, že sociálně-kulturní postavení žen musí být nutně determinováno jejich biologickými predispozicemi, což je argument, na který se po staletí odvolávali zastánci „tradičních“ hodnot. Nechceme se v této kapitole zabývat feministickým přístupem a obhajovat jeho pohled na svět, pouze se pokusíme předložit dostupná fakta týkající se historického zařazení žen do společnosti, která se mnohdy odrážela v literárních dílech. V případě starších lidských dějin jsme dokonce nuceni postavení ženy odhadovat hlavně na základě literárního ztvárnění. Pak se sice stírají pomyslné hranice mezi fikcí a realitou, ale otázkou je, na kolik jsme oprávněni aplikovat tyto hranice na starší prameny, na jiný kontext a jiné literární cíle spisovatelů.

Pochopení historie společenského postavení ženy nám pomůže při následujících rozborech literárních děl, jelikož východisko spisovatelů (nejenom) realistického směru logicky vychází z archetypálního uspořádání společnosti. A situace ženy v období frankismu je vlastně důsledkem dlouhodobého formování lidské společnosti a jejího vnitřního uspořádání.

Podle R. Eislerové<sup>2</sup> ovlivňují konstantně historický vývoj feminní či maskulinní principy (ve smyslu kulturně-společenském), z nichž jeden vždy v určitém období převládá. Několik posledních staletí byl tím dominantním principem maskulinní pohled na svět, který se vyznačuje větší společenskou represí a uzavřeností. Naopak feminní dominance má podporovat větší tvořivost a společenské reformy. Je to pouze jeden z možných úhlů pohledu a jedno z možných rozdělení, která se objevují při zkoumání historického postavení ženy ve společnosti. Například Weininger<sup>3</sup> na druhou stranu soudí, že všechny pozitivní úspěchy

---

<sup>2</sup> Eisler, Riane Tennenhaus. *Číše a meč, agrese a láska aneb, Žena a muž v průběhu staletí*. Praha: NLN, 1995, s. 179

<sup>3</sup> Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Micka. Praha: Triton, 2007, s. 64

v dějinách jsou dány principem mužským, zatímco feminní vliv zodpovídá za destruktivní a nihilistické tendence.

Pohlédněme teď proto krátce do historie společenského postavení ženy v západním světě a posuďme sami.

Už v bibli nacházíme pasáž, která determinuje pohled na ženu. Je stvořena z Adamova žebra, není tedy obrazem Boha jako muž, ale pouze obrazem člověka. Poté, co se dopustí hříchu a ochutná jablko z rajske zahrady, je nad ní vyřknut determinující ortel („budeš dychtit po muži, ale on nad tebou bude vládnout“<sup>4</sup>).

Ženy to neměly jednoduché ani ve starověkých společenstvích ani v antice, ovšem s nástupem křesťanství jako oficiálního náboženství, které bude ovlivňovat vývoj západní civilizace (potažmo celého světa, který se s ním dostane do kontaktu), se negativní pohled na ženu na dlouhou dobu upevňuje. A není to důsledek samotné ideje křesťanství, protože je známo, že Ježíš hlásal lásku ke každé živé bytosti a ženami se obklopoval, ale spíše důsledek křesťanství jako instituce a jeho formování vlivem církevních otců a jiných autorů, jejichž přístup musel být nutně ovlivněn zásadami tehdejší společnosti, která se dlouhodobě projevovala patriarchálně.<sup>5</sup> Hypoteticky lze tedy předpokládat, že přístup k ženě jako k méněcenné bytosti by následoval, i kdyby křesťanství nezažilo takový rozmach a nestalo se vůdčím náboženstvím. To se nám ale nyní již nepodaří ověřit.

Vzhledem k poměrně striktnímu negativnímu názoru křesťanství na ženu je zajímavé zmínit fenomén, který se objevuje již počátkem 4. století po Kristu a kterým je mariánský kult neboli kult Panny Marie.

Jeho objevení může být vázáno na kult ženy jako bohyně, jenž je podle platných teorií na poli kulturní antropologie charakteristický pro starší etapu lidských dějin. Důkazy pro to můžeme najít v oblasti Malé Asie i v jihovýchodní Evropě ve formě sošek a symbolů, ale i ve starých legendách, kde je žena-matka nejvyšší silou, která dává život Vesmíru.<sup>6</sup>

Oceňována byla neposkvrněnost boží matky, přisouzeny jí byly i atributy skromnosti, poslušnosti a taky laskavosti, se kterou přijímá hříšníky obracející se na ni s modlitbou. Ale především byla zobrazována jako milující matka a ženský ideál. Její pojetí se během staletí

---

<sup>4</sup> Utrio, Kaari. *Dcery Eviny*. Havlíčkův Brod: Hejkal, 1994, s. 9

<sup>5</sup> Nový pohled na jiný možný vývoj tehdejší společnosti nabízejí gnostická evangelia, která jsou ranější než kanonická.

<sup>6</sup> Eisler, Riane Tennenhaus. *Číše a meč, agrese a láska aneb, Žena a muž v průběhu staletí*. Praha: NLN. 1995, s. 183

měnilo. Ekloze mariánského kultu nastává v době vrcholného středověku a odklon začíná s nástupem protestantských směrů v křesťanství.

Za zmínku jistě stojí, že tento kult dosahuje svého vrcholu v době rozmachu rytířské poetiky a dvornosti, které opět mění přístup k ženě. Archetypickým centrem rytířského dvoření se stal dvůr Eleonory Akvitánské v jižní Francii. Mladí básníci opěvovali ctnosti vznešených paní a svoji lásku k nim, z větší části nenaplněnou, jelikož se často jednalo o ženy vdané.

Je třeba si uvědomit, že ačkoliv se nám v současnosti dvorská lyrika jeví jako důležitá součást kultury tehdejší společnosti, její dopad a vliv tehdy takový být nemusel. Navíc rytířský přístup a opěvování úzce souviselo se zcela vymezenou vrstvou společnosti a netýkal se rolnických a prostých žen. Vysoce postavené ženy měly dostatek finančních prostředků, aby si trubadúry mohly na dvoře udržet. Tento projev kultury se nijak neodrážel v zákonodárství a v právech žen, která byla nadále omezená.

Jistou mocenskou a hospodářskou nezávislost můžeme pozorovat u žen/šlechtičen, jejichž muž odešel do války (připomeňme si, že v té době byla Evropa v dlouhém období křížáckých tažení) a ony se musely postarat o statek a dvůr, vyznat se aspoň částečně v zemědělských a hospodářských záležitostech. Po mužově návratu opět přebírají roli, která jim dříve náležela: starají se především o rodinu a plodí děti. Jejich ekonomická situace je zcela závislá na muži, který disponuje majetkem.

Při sociologickém zkoumání se nutně musíme omezovat na jistou generalizaci historie. Existovalo mnoho moudrých mužů, kteří k ženám přistupovali s úctou, všeobecné mínění a především oficiální přístup křesťanské církve se však vyznačovaly určitou formou misogynie. Důkazem jsou i pořádané hony na čarodějnice, které ve vlnách probíhaly od 14. do 18. století, kdy církevní a světská moc vzácně vystupovaly v naprostém souladu a týrání nevinných žen společně odsouhlasily.

18. století, které tyto praktiky definitivně odsoudilo, s sebou přineslo nový *ratiem* osvícený pohled na život a společnost. K tomu přispěla i postupná individualizace společnosti v předcházejících staletích, kdy se na místo nejdůležitější již nestaví kolektiv, ale jedinec, na jehož potřeby je upírána pozornost.

Do popředí se dostává otázka uspořádání společnosti a práv člověka, což najednou zahrnuje i otázku postavení ženy. Snahy o změnu, kterou se nepodařilo prosadit za renesance a humanismu, přicházejí nyní, ale vnímání tradiční role ženy je natolik zakořeněno i v myslí



osvícenců, že jim činí potíže vnímat ženu jako rozumnou a samostatnou bytost, ačkoliv nepopírají její důležitost pro rodinu.

Ženské pokusy o emancipaci můžeme pozorovat ještě dávno před zformováním feministického hnutí. Jednalo se o hlasy ojedinělé, které mohly pramálo změnit, ale jejich existence je významným signálem, který naznačuje změnu ve vyznačené cestě společnosti. Například Mary Astellová již v roce 1694 napsala, že nižší postavení žen ve společnosti není dáno přírodními zákony, ale jen silou zvyku a výchovou.<sup>7</sup> Mužský pohled na ženu obvykle ženy přijímaly za svůj, což ztěžovalo možnost něco změnit. Je třeba si uvědomit, že i když si mnozí spisovatelé a intelektuálové uvědomovali, že je žena rovnoprávnou lidskou bytostí jako muž, byla malá vůle tento fakt změnit, protože by to znamenalo jen zproblematizování zavedeného životního rytmu. Prvotní impuls tak musel přijít od žen, a navíc ve správnou historickou chvíli, kdy byla společnost ochotná uvažovat o zásadních změnách. Tedy ve chvíli, kdy se společnost stala díky průmyslové a zemědělské revoluci materiálně zajištěnou a svůj pohled mohla upřít na nové uspořádání sebe sama.

Hlasy žen sílily už od konce Francouzské revoluce a v 19. století se objevuje několik nejednotných ženských hnutí převážně na angloamerické půdě. Postupně se ženám otevírají nová, dosud pouze mužská, pracovní místa a usnadňuje se přístup ke vzdělání. Od sedmdesátých let 19. století získávají ženy v severoevropských a angloamerických zemích právo na svůj majetek, rovné dědické právo a na počátku 20. století přichází nejdůraznější změna: nabytí pravomoci zasahovat do politického dění a ovlivňovat nepřímo svět kolem sebe, tedy právo volební. To se stává určitým milníkem v historii feministického hnutí, který uzavírá první etapu nově vzniklé ideologie.

### **Postavení žen ve Španělsku**

Historická situace společenského postavení žen ve Španělsku se příliš nelišila od situace ve zbytku západní Evropy. Můžeme jen dodat, že od zakotvení křesťanství se pevnou součástí života zdejších obyvatel stala katolická víra, jejíž váha se nezmenšila ani poté, co jižní část poloostrova ovládli muslimové. Ba právě naopak, dá se říci, že znovudobývání ztracených území, které s přestávkami trvalo osm staletí, křesťanství utužilo, jelikož *reconquista* byla nejen bojem dvou rozdílných kultur, ale i dvou odlišných náboženství, a tak byla i prezentována.

---

<sup>7</sup> Utrio, Kaari. *Dcery Eviny*. Havlíčkův Brod: Hejkal, 1994, s. 97

Vliv katolické církve nebyl zmenšen ani náboženskými reformacemi, které nikdy do Španělska pořádně nepronikly a pokud ano, tak minoritně a nedostalo se jim vřelého přijetí. O názoru církve na ženu jsme se již několikrát zmínili v předešlých odstavcích a ten se nezměnil ani na území španělské monarchie.

Debata o rovnoprávnosti žen přichází s nástupem osvícenství ve Španělsku. K ní se připojil například Benito Jerónimo Feijóo (1676-1764), benediktýnský kněz a významný myslitel 18. století, který soudil, že není rozdíl ve schopnosti mužů a žen.<sup>8</sup> Žádná změna v tomto období v právním postavení žen nenastala, ale alespoň došlo k otevření diskuze. Ekonomické a společenské změny, které svou existencí přispěly k emancipaci žen, ve Španělsku probíhaly o dost pomaleji než v ostatních západoevropských zemích. Snad pro jistou zaostalost v hospodářské sféře nebo uzavřenost před okolním světem a pravděpodobně i pro silný vliv konzervativní katolické církve na běžný život.

Žena přeci jen postupně získává právo pracovat, tedy především právo pobírat za práci plat, ačkoliv ten bývá až o polovinu nižší než mužův. Možnosti se jí postupně otevřely v zemědělském sektoru, v domácí manufaktuře, ve službách v domácnostech a továrnách (hlavně na textilie), tedy především v dělnických oborech. Do terciárního sektoru proniká až v moderní době.

Problémem konce 19. století stále zůstává značný analfabetismus, který převládá hlavně na venkově. Převážně díky Institutu svobodného vzdělávání (*Instituto Libre de Enseñanza*) dochází na počátku nového století k rozšiřování vzdělanosti mezi ženami. Ty postupně získávají snadnější přístup ke vzdělání. Od roku 1910 například nepotřebují zvláštní potvrzení pro studium na univerzitě. K tomuto pokroku dopomohlo i rozšířené osvícené přesvědčení státních orgánů, že zlepšení kulturní vzdělanosti obyvatel pomůže vyřešit „problémy“ Španělska.

K přelomové události dochází po vzniku druhé republiky v roce 1931. Byly naplánovány důležité reformy (především reforma pozemková, kterou se ale nikdy nepovedlo plně realizovat), šlechta byla zbavena svých výsad a církev své moci a majetku.

---

<sup>8</sup> Jeho *Diskurs na obranu žen* (*Discurso en defensa de las mujeres*, 1726) můžeme najít v souhrnném díle *Kritické divadlo* (*Teatro crítico*, 1726-1739).

Pro nás je však důležitá informace, že po dlouhé diskuzi v parlamentu byl převahou hlasů 161 ku 120 schválen článek 36 republikánské ústavy (1931)<sup>9</sup>, který zaručoval rovnost mužů a žen v politickém životě, a následně došlo ke schválení ustanovení, které poskytovalo ženám hlasovací právo. Tím se započíná nová etapa ve společenském postavení ženy ve Španělsku, tentokrát ukotveného i v právnickém rámci mladé republiky. Nebyl to začátek jednoduchý, pro mnoho žen bylo tradiční postavení přeci jenom jistější, důvěrně známé a bezpečné. Jiné ženy, většinou aktivní již předtím, se však pokusily nových práv využít, a tak dochází k zakládání ženských spolků, často politicky orientovaných. Zmíňme například Claru Campoamor Rodríguezovou, která založila Ženský republikánský svaz (*Unión Republicana Femenina*) nebo Victorii Kentovou.

Druhá republika se však potýkala s řadou problémů týkajících se nejen reform, ale i ideologického směřování, a po vítězství Lidové Fronty ve volbách roku 1936 došlo k ozbrojenému povstání konzervativních kruhů armády v Maroku, které postupně přerostlo ve válečný konflikt trvající další tři roky a znamenající konec převratných změn a odchod mnoha liberálně smýšlejících lidí do exilu.

### **Postavení ženy v období frankismu**

Frankismus nebyl v pravém slova smyslu ideologií fašistickou, i když Franka fašistické režimy v době občanské války podporovaly. Protilevicového povstání v roce 1936 se totiž zúčastnily pravicové skupiny rozdílných ideologií reprezentované například falangisty a monarchisty, jež spojoval konzervativní přístup a odmítnutí republiky, která podle nich přinesla jen zmatek a narušila systém tradičních hodnot. Ke sjednocení těchto stran a hnutí došlo v roce 1937, kdy vznikla Tradicionalistická španělská falanga (FET) a Výbory pro nacionálně syndikalistickou ofenzívu (JONS), přičemž ostatní politické a jiné organizace byly zakázány. Rozdílné ideologie politicky sjednocoval vůdce v osobě Franciska Franka, i proto se dnes tento politický režim, silně nacionalistický, pojí s jeho jménem. Také to je jedním z důvodů, proč k jeho zániku došlo společně se smrtí hlavního představitele. Frankismus trval čtyřicet let a během této doby došlo ve vnitřní povaze režimu k posunu. Myšlenky, na kterých byl politický systém zpočátku založen, se střetávaly s nástrahami reality. Ve čtyřicátých letech se Španělsko ocitá ve špatné ekonomické situaci, která je důsledkem občanské války a izolovanosti. V té době je režim v nejsilnější fázi, k jeho ideologickému oslabení dochází koncem padesátých let. Tento posun ovlivnil i postavení ženy v období frankismu.

---

<sup>9</sup> *El voto de las mujeres 1877-1978 (de la exposición 4. 11. - 7. 12. 2003)*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, s. 33

S nástupem Franka k moci, někdy už v průběhu občanské války, byla zrušena většina zákonů druhé republiky, která poskytovala ženě řadu práv. Především byl zrušen rozvod, který tak existoval pouhé čtyři roky, dále zanikl civilní manželský obřad a byly zavedeny oddělené školy pro dívky a chlapce. Na malých městech, kde nebyl dostatečný počet škol, měly dívky chodit na vyučování dopoledne a chlapci odpoledne či vice versa.

Zajímavá situace nastala v oblasti pracovního trhu. V průběhu občanské války, kdy byla valná část práce schopných mužů vyslána na frontu, obsadily ženy (převážně v továrnách) jejich místa. Po válce jsou od práce postupně osvobozovány, týká se to hlavně vdaných žen nebo vdov. Jedním z důvodů, proč k tomu dochází, je i snaha státu snížit mužskou nezaměstnanost.

Práce se stává záležitostí hlavně svobodných dívek, těm jsou ale zapovězena prestižní povolání soudkyně, státní zástupkyně, práce v diplomatickém sboru, na burze a v mnoha dalších oblastech určených výhradně mužům, a jejich plat ani zdaleka nedosahuje výše mužských protějšků. Jsou vítány jako levná pracovní síla bez dostatečného vzdělání.

Platilo podvědomé mínění, že žena by měla být doma a pokud už pracovala a navíc byla vdaná, hledělo se na jejího manžela jako na neúspěšného živitele rodiny. Žena se stává finančně i právně závislou nejprve na svém otci a poté na manželovi. Do 25 let dívka ani nemohla opustit svůj rodný dům bez svolení rodičů, pokud to nebylo kvůli svatbě a následné společné domácnosti s manželem. Pokud tak učinila, měli rodiče právo požádat policii, aby ji přivedla zpět. Tato možnost byla důsledkem nerovnoprávnosti žen a mužů, resp. rozdílných práv, kterými obě skupiny disponovaly.

Po dívce se v té době především požadovalo, aby byla hezká, milá, nekomplikovaná a submisivní vůči muži: „V poválečném období nebylo dívce na vdávání dovoleno mít složitý názor na život. Její povinností bylo nastavovat světu roztomilou, vyváženou a usměvavou tvář.“<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994, s. 40:

„A la chica casadera de postguerra no se le permitía tener una visión complicada de la vida, tenía la obligación de ofrecer una imagen dulce, estable y sonriente.“

Pokud není v poznámce uvedeno i české vydání díla, jedná se o vlastní překlad ze španělštiny. Týká se to citátů jak z odborné, tak z beletristické literatury.

Frankův režim byl od počátku silně propojen s katolickou církví (proto se někdy hovoří o klerofašistickém státu), která se stává oficiálním náboženstvím státu, jak je závazně uvedeno v Kodexu španělů z roku 1946.

Španělské katolické církvi se dostalo za Franka významných privilegií, což je nepopíratelný fakt. Má značný vliv ve školství a v určování společenských norem. Jak už jsme zmínili v předcházející kapitole, pohled křesťanství na ženu byl spíše negativní až misogynní, přisuzoval jí především roli poslušné manželky a hlavně matky, s čímž souvisel i zákaz a odsouzení antikoncepčních přípravků a potratu. Mezi provinění uvedené v trestním zákoníku patřilo i cizoložství (v případě ženy) a homosexualita (která byla složitě přijímána i v profánních společnostech).

Rodit děti byl hlavní úkol žen tehdejší doby, což souviselo i s velkými ztrátami obyvatelstva v občanské válce a s emigrací. Podle sčítání obyvatelstva z let padesátých se v Madridě nacházelo o 200 000 žen více než mužů.<sup>11</sup> Porodnost proto byla podporována i zavedenými přídávky na děti.

Pokud hovoříme o ženě v době frankismu, není možné nezmínit Ženskou sekci (*Sección Femenina*), založenou již v době republiky. V jejím čele stála sestra zakladatele Falangy a dcera španělského diktátora stojícího v čele státu ve dvacátých letech, Pilar Primo de Rivera. Po válce se hnutí stává jedním z pilířů frankistického režimu. Stará se o šíření falangistických myšlenek mezi ženami, o propagandu, o vyučování domácích prací a přípravu na manželství, dohlíží nad tělesnou výchovou dívek, ale činí i prospěšnou osvětu v oblasti kojenecké úmrtnosti, hygieny atd. Jeho cíle jsou však značně vzdálené emancipaci, naopak prosazují tradiční model ženy jako matky, z čehož je patrné, že úsilí na změnu společenského postavení žen mělo odpůrce i ve vlastních řadách. Pilar Primo de Rivera zodpovědně šířila myšlenky svého bratra, Juana Antonia, který zemřel už na počátku občanské války: „Ženy nikdy nic neobjeví: chybí jim tvůrčí talent, od Boha vyhrazený mužskému rozumu.“<sup>12</sup>

Asi nejdůležitější pro život obyčejných žen (tedy záležitost, která měla přímý vliv na běžný život), bylo zavedení civilní služby (*Servicio Social*), jež byla povinná pro všechny svobodné dívky nebo vdovy bez dětí mezi 17 a 35 lety, které bez ní nemohly získat pas, řidičský průkaz,

---

<sup>11</sup> Apud. Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994, s. 46

<sup>12</sup> Apud. Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994, s. 68

„Las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles.“

zaměstnání ve státní správě či přístup k univerzitním studiím. Služba trvala šest měsíců a spočívala většinou v péči o nemohoucí.

Ženská sekce postupně obrušovala svůj radikální tón, jak se měnila i podoba frankistického režimu, a její činnost byla ukončena dva roky po Frankově smrti, v roce 1977.

Jisté uvolnění v poměrech nastává s nástupem šedesátých let. Změny, které přispěly k většímu zapojení žen do pracovního procesu, jsou nakonec podmíněny hlavně ekonomickými důvody spíše než kulturně-společenskými.

V této době můžeme sledovat několik zásadních jevů. V politické sféře to je (už od padesátých let) navazování bližších vztahů s USA a státy západní Evropy, které využívají výhodnou polohu Španělska a v polarizovaném světě přijímají dalšího spojence proti komunistickému východnímu bloku. Španělské království se tak dostává z mezinárodní izolace a v roce 1955 se stává členem OSN. Diplomatický tlak ostatních zemí je nutí k přehodnocení a zmírnění politické direktivy. Hledá se proto kompromis mezi ideologií, za kterou padlo v občanské válce tolik lidí, a hospodářskými i politickými tlaky ke změně, které na Španělsko doléhaly z vnějšího světa.

V sociální oblasti státu je patrná značná migrace z venkova do měst, která započala už v době hospodářské poválečné deprese, kdy chudí lidé z venkova odcházeli do průmyslových městských center. Také dochází k rozvoji turistického ruchu, jemuž padla za oběť příroda na pobřeží moře, kde s neuvěřitelnou rychlostí vyrůstaly hotely a zázemí pro zahraniční hosty.

Ke změně a jistému uvolnění dochází i v politické sféře země. Důležitým momentem je například zmírnění dosavadní cenzury s platností nového zákona z roku 1966.

Univerzity se stávají přístupnější i pro „slabší“ pohlaví. Neexistoval sice zákon, který by ženě přístup k vyššímu vzdělání zakazoval, na druhou stranu v tomto směru nebyla ani nijak podporována. Do té doby se prosazovala především teorie, že by žena měla být vzdělávána odlišným způsobem než muž a její výchova by se měla soustředit na ty předměty, které jí umožní být dobrou hospodyní, manželkou a matkou (což zahrnovaly, zjednodušeně, především předměty jako vaření, domácí práce, šití atd.) a splnit tak svou sociální roli. V šedesátých letech už ženy tvoří celých třicet procent studentů vysokých škol.

V roce 1961 vstupuje v platnost zákon o politických a pracovních právech ženy (předložený Ženskou sekcí), který reaguje na celkové změny ve společnosti. Především na stále větší zapojování žen do pracovního procesu, které se ukázalo jako nezbytné při

požadavku na zvýšení počtu práceschopného obyvatelstva, což byla nezbytná podmínka v případě, že se chtělo Španělsko aspoň částečně ekonomicky přiblížit vyspělým státům.

Ve chvíli Frankovy smrti je tedy společenské ovzduší hmatatelně odlišné od období nástupu diktatury. Nad idejemi převládá konzum, nad zásadami utilitářství. Změnu španělské společnosti v tomto období asi nejlépe reflektuje Delibesovo dílo *Cinco horas con Mario* (Pět hodin s Máriem, 1966), ve kterém hlavní hrdinka lamentuje nejen nad smrtí manžela, ale i nad nenávratným mizením zavedených společenských zvyklostí a jistot. Ta se týkají i pozice žen, které se v druhém období Frankovy vlády postupně nadechují a pomalu vstupují z vnitřních do vnějších prostor, jim dosud zapovězených.

## Postava ženy z hlediska literárního: historie španělské literatury

### Charakteristika postavy

Než se budeme zabývat ženou jako literární postavou, zmiňme několika slovy, jaký má obecně postava pro literaturu význam. Ač to nemusí být na první pohled patrné, literární postava je už od počátku pevně spjata se slovesným uměním: vzpomeňme Homérovy eposy či epos o Gilgamešovi. Je totiž důležitou součástí díla, nositelem děje, důležitých myšlenek či vlastností, které dílo někam posunují, přes která se autor vyjadřuje k okolnímu světu i ke světu fiktivnímu. „Postava je tedy souborem informací, dynamickou složkou textu.“<sup>13</sup>

Její význam a způsob zobrazení se v historii literatury mění. Například ve středověku autor vnímá skrze smysly i neviditelný, nám utajený, duchovní svět a zobrazené postavy v literatuře tak často vedle významu doslovného skrývají i význam alegorický.

V literatuře může postava zaujímat místo výsadní (postava hlavní), či jen okrajové, kdy bývá často jen načrtnuta (postava vedlejší). Představit se nám může z vlastního pohledu (ich-forma), nebo z vnějšího (převážně er-forma). Její pojetí a charakterizace se zpravidla liší podle použitého žánru a rukopisu autora.

V románě dostává literární postava širší pole ke svému plnému rozvinutí. Podle druhu proudů v literatuře či záměru autora se postava buď vyvíjí v průběhu událostí, nebo její charakter zůstává nezměněn. V prvním případě literární teoretikové mluví o postavě-hypotéze<sup>14</sup>, jejíž pojetí je nejednoznačné, implicitní a nedeterminované. V druhém se pak jedná o tzv. postavu-definici. Zůstává totožná po celou dobu, její pojetí je pevně dáno, převládá objektovost. Tato typizace slouží většinou jako výchozí bod pro rozvinutí příběhu.

---

<sup>13</sup> Hodrová, D. ...*Na okraji chaosu*...Praha: Torst. 2001, s 545

<sup>14</sup> Ibid, s. 547

Pojetí postavy se také mění napříč literární historií: klasicismus usiluje o koherentnost postav, naopak romantismus zavádí subjektivizaci, která násobí spoluprožívání čtenáře. Hlavní hrdina v životě tápe, trpí, hledá sám sebe, postava se vyvíjí. Novou introspekci zavádí i psychologické pojetí románu.

Statut postavy se mění i podle druhu literatury, okrajové žánry (např. detektivka) tíhnou k typizaci postav (postava-definice), aby se mohly soustředit na příběh. Pro moderní uměleckou literaturu je charakteristické zaměření se na vývoj literární postavy a její vnitřní svět. K určité typizaci dochází často u vedlejších postav, které do příběhu mnohdy zasahují jen okrajově a jejich detailní charakteristika by odváděla pozornost od uceleného příběhu.

## Ženská hrdinka

Od počátku písemnictví do dnešních dob zaujímal postava ženy v literatuře množství podob a přístup k ní měl v různých dobách odlišné pojetí. Postava ženy v sobě často obsahuje skrytou symboliku a bývá inspirací pro milostnou poezii básníků. Vzpomeňme například na trubadúrskou lyriku, kdy je žena ústřední postavou a motivem písně a uchvacuje svou krásou, oduševnělostí a půvabem. I z toho můžeme usuzovat, jak ošemetné je slučovat běžný život a fikční svět literatury. Jak trefně poznamenává Virginia Woolfová:

Kdyby žena žila pouze v literatuře psané muži, pak by si ji člověk vsutku představoval jako osobu nejvyšší důležitosti: velmi rozličnou, hrdinnou i podlou, skvostnou i bídnou, nekonečně krásnou i neskutečně odpornou a právě tak velkou jako muž, dokonce podle některých větší.<sup>15</sup>

Pojďme si proto teď krátce pro srovnání s realitou připomenout rozličná zobrazení ženy v literatuře a některé zajímavé ženské postavy, které se v průběhu staletí objevily ve španělském písemnictví. Vždyť postavy žen, které spatříme v hlavní části našeho rozboru, by nemohly existovat bez historického zázemí starších literatur, kulturního dědictví, které formuje společenské vědomí. Každý významný spisovatel, i neznámý autor, přispěl svým dílem k určitému obohacení literárního ztvárnění. My se pozastavíme pouze nad ženskými postavami, abychom si uvědomili, že jsou nedílnou součástí španělského literárního umění.

Ženský prvek objevujeme již v první dochované literární památce: ve starodávných španělských chardžas (*jarchas*) je žena lyrickým subjektem, který ve dvou až čtyřech

---

<sup>15</sup> Woolfová, Virginie. *Vlastní pokoj*. Praha: nakl. Marie Chřibková, 1998, s. 39



veršových slokách obvykle vyjadřuje žal nad nepřítomností milovaného člověka nebo bolest při ranním loučení. Muž je obvykle titulovaný jako „al-habib“ (miláček), „señor“ (pán) nebo „amigo“ (přítel). Žal však není adresován přímo jemu, ale obvykle matce, sestřám nebo i přírodě. Ve španělské literatuře se tomuto typu básní přibližují ještě galicijsko-portugalské *cantiga de amigo*.

V raném středověku se ženě nedostává v literatuře tolik pozornosti. Je třeba si uvědomit, že v počátcích literatury postavy sloužily především příběhu. Jejich vnitřní svět, pocity a vývoj, kterým v průběhu díla procházejí a který je charakteristický pro moderní epické žánry, nebyl důležitý. Jejich vlastnosti byly neměnné a symbolizovaly určité hodnoty a vzory.

Žena se v tomto období literárních dějin vyskytovala převážně v rolích manželky, matky, lehké ženy, služky či světice.

Podstatou její nejobvyklejší funkce je být něčí manželkou a doplňovat obraz mužské postavy, a obvykle tuto roli splňuje poslušně a řádně. Ve španělských hrdinských zpěvech (*cantar de gesta*), především v té nejznámější, *Poema de Mio Cid* (Píseň o Cidovi, 12. st.), se však věnuje relativně hodně prostoru zobrazení role ženy, rodiny a lásky v Cidově životě, což tento hrdinský zpěv dělá výjimečným mezi ostatními. Postava ženy je důležitou součástí zápletky i hybatelem děje. Cidovy dcery a jejich svatba s infanty Carrionskými představují možnost, jak rozšířit Cidův vliv a upevnit jeho mocenské postavení. Zároveň jsou ale nástrojem, kterým je možno hlavního hrdinu potupit, jsou i jeho nejzranitelnějším místem.

Několik prvků v tomto zpěvu odhaluje i postavení ženy v daném období. Je to například pokleknutí doňi Jimeny před svým mužem krátce před jeho odjezdem z Kastílie, které evokuje vazalskou roli ženy a její podřízenost vůči manželovi. Na druhou stranu je Jimena žena, která je schopna jednat sama za sebe a orodovat u krále za brzký Cidův návrat.

Na zobrazení ženy ve středověku má značný vliv církev, i proto se nám představují jako hlavní postavy legend o sveticích a mučednicích, jež mají být pro ostatní příkladem hodným k následování. Již jsme zmínili mariánský kult, který naplňoval podvědomou touhu po matce a ochraně. Její chvále se věnovali takové osobnosti jako sv. Augustýn či sv. Bernard z Clairvaux. Svůj spis s názvem *Milagros de nuestra señora* (Zázraky Panny Marie, 13. st.) jí věnoval i španělský duchovní Gonzalo de Berceo, významný představitel klerické poezie (*mester de clerecía*). Představuje Pannu Marii jako prostředníka mezi hříšníkem a Kristem, který oroduje za odpuštění našich hříchů. Zajímavé je, že poukazuje nejen na její

milosrdenství a dobrotu, ale i na sílu a krutost, se kterou je schopna ztrestat špatné lidi. Upozorňuje i na její silné mateřské city. Když někdo útočí na jejího syna, způsobuje jí to větší bolest, než kdyby potupil ji samotnou. Její moc a vliv na Krista je tak velký, že o pomoc u ní žádají i svatý Petr a Jakub.

Jako další dílo můžeme uvést *Las Cantigas de Santa María* (Chvalozpěvy na Pannu Marii, 12. st.) od pravděpodobného autora Alfonse X. Oblíbené byly také legendy o napravené hříšnici Máří Magdaléně. Její postava inspirovala například dílo *Vida de Santa María egipciaca* (Život svaté Marie Egyptské, 13. st.).

Od 11. do 12. století se z Francie šíří koncept dvorské lásky a lyriky, který ovlivnil i španělské básníky. Tento fenomén proklamující úctu k slabšímu pohlaví ostře kontrastuje s tradičním pohledem církve, jež ve volných chvílích bádá, zda mají ženy vůbec duši.

Do kastilštiny byl přijat pravděpodobně přes galicijsko-portugalské zprostředkování ve 13. století. Jeho systém, jakási hra, na kterou přistupují oba aktéři, je velice jednoduchý: dáma, kterou ctitel, většinou básník, obdivuje, je vdaná a je urozeného postavení, tudíž nedosažitelná. Její vlastnosti a krása jsou úchvatné a její postavení vůči básníkovi nadřazené. Mezi ctitelem neboli autorem milostné lyriky a dámou vzniká určitý vztah vazalství, což byl typický vztah pro feudální období, který se zde promítá i do konceptu dvorské lásky. Její kořeny nejsou úplně vysvětleny, existuje až sedm teorií o možném původu. Jednou z nich je i španělsko-arabská teorie, která za vznikem konceptu dvorské lásky vidí kulturní vliv jižní části Iberského poloostrova. V současnosti je to nejvíce podporovaná teorie společně s teorií vlivu sociálně feudálního systému středověku.

Španělská podoba dvorské lásky se odlišuje od francouzské: na ženě víc než krásu fyzickou obdivuje tu duchovní. Také se ztrácí prvek nevěry charakteristický pro provensálskou lyriku. Trubadúrské lyrice, která pojala daný koncept lásky za svůj, se věnoval například Juan de Mena, mnoho básní dvorské lyriky můžeme najít i ve středověkých *Cancioneros* (Zpěvnících). Zajímavé jsou i krátké lyrické básně typu *serranilla* od Markýze ze Santillana, které popisují setkání mezi urozeným mužem a venkovskou dívkou/horalkou (odtud i původ názvu *serranilla*). Žena, kterou je cestovatel uchvácen a někdy i odmítnut, je nižšího postavení, čímž se vymyká typickému konceptu dvorské lásky týkajícího se jen urozených vrstev společnosti.

Obdoba dvorské lásky se promítá i do rytířských románů a jim blízkých románů sentimentálních, ve kterých hlavní hrdinové vždy jednají na popud lásky ke krásné dámě

a kde je této nedosažitelné lásce vše podřízeno. V rytířských románech se ženy vyskytují na mnoha pozicích: jako manželky rytířů, jako královny matky nebo jako spolehlivé sestry; objevují se i ženy s magickou mocí. Jejich vlastnosti jsou převážně pozitivní: vyznačují se moudrostí, trpělivostí a (vnitřní) silou. Mohou se ovšem objevit i v negativních rolích, kdy rytíře rozptylují a oslabují.

Sentimentální romány se pak věnují i vnitřnímu světu postav a ženské psychologii. Nejvýznamnější z nich, *Cárcel de amor* (Vězení lásky, 1492) od Diega de San Pedra, se těšil ve své době velké oblíbenosti.

V obou typech románů je patrný renesanční vliv na pojetí lásky, „platonicky ideální a neochvějně věrné“.<sup>16</sup> Renesanční styl se na španělské území dostává především prostřednictvím básníků a umělců, kteří měli tu možnost pobýt nějaký čas v Itálii, v kolébce renesance. Jeho podoba se zde nepatrně liší od italského vzoru. Duch humanismu a celkové profanisace se střetává s rigorózně náboženskou říší. Přesto si Španělsko z renesance bere to nejlepší, což zúročí v nastávajícím období nazvaném příznačně „Zlatý věk“ (*Siglo de oro*).

Z něho se nám uchovalo dílo, které položilo základy modernímu románu, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha, 1605) od Miguela Cervantese Saavedry. Zamýšlená parodie na rytířské romány se nevyhne ani zobrazení ženského elementu neodmyslitelně patřícího k rytířskému žánru. Kouzelná Dulcinea je motorem quijotského jednání. Krásou vyniká mezi jinými, její originalita ovšem spočívá především v tom, že ve skutečnosti vůbec neexistuje. Je jen výtvořem hrdinovy choré myslí, vysněným ženským ideálem. Můžeme ji chápat jako parodii na tradiční renesanční zobrazení dokonalé ženy.<sup>17</sup>

Zajímavé zachycení ženské postavy se objevuje na konci 15. století v díle *La Celestina* (Celestina, 1499), v níž stejnojmenná hrdinka vykonává povolání kuplířky, což je oblíbená postava už v knize *Libro de buen amor* (Kniha pravé lásky, 1343) od Arcipreste de Hita. Další důležitou ženskou postavou je mladá Melibea, jejíž charakter je poněkud mdlý, avšak sama její postava slouží dobře k zobrazení kontrastu mezi ní a kuplířkou, mezi vyšší vrstvou společnosti a lidmi nízkého původu, mezi selským rozumem a urozenou výchovou, ale i mezi mládím a stářím.

---

<sup>16</sup> Bělič, Oldřich – Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984, s. 44

<sup>17</sup> Ihrie, Maureen – Pérez, Janet (ed.). *The feminist encyclopedia of Spanish literature*. Westport: Greenwood Press, 2002, s. 183

Celestina ukazuje jistý prototyp ženy, většinou staré, která představuje nebezpečí pro morálku společnosti, zároveň je však této společnosti nezbytnou součástí. Bez jejího přispění by se nápadník Melibey, Calisto, se svou vyvolenou dohromady patrně nedal a oni dva jistě nejsou jediní, kteří využívají jejích služeb. Celestina se tak stává i jakýmsi symbolem pokrytectví středověké, resp. renesanční společnosti.

Zajímavé je pojetí lásky mezi oběma milenci. Na počátku reflektuje dvorské pojetí, když Calisto vstupuje do zahrady a je uchvácen krásou Melibey. Ta je pro něj nedosažitelná, což ho uvádí v zoufalství. Tento koncept čisté lásky se po zásahu Celestiny následně mění v lásku tělesnou, v pojetí trubadúrů latentní a jemně indikovanou, zde však v plném rozvinutí.

Smrt Celestiny je nešťastným důsledkem akce, jejímž hybatelem se na začátku stala ona sama. Smrt Melibey je naopak jev velice důležitý a do té doby ve španělské literatuře nepoznaný. Jednak je to její vědomá volba smrti, sebevražda, která je proti všem zásadám křesťanské církve, dále pak odvaha a síla, se kterou bere osud do vlastních rukou. Ačkoliv na počátku příběhu působila jako loutka v rukou ostatních, poslušna výchovy svých rodičů, v druhé polovině knihy je to žena, která jde za svým cílem, za svou láskou.

Všimněme si, že postava ženy jako protagonistky díla vede k tragickému konci a narušuje přirozený řád společnosti.<sup>18</sup> Podobně se tak děje například i v díle *La pícaro Justina* (Píkara Justýna, 1605).

Postavení ženy na určitý piedestal se odehrává i v literatuře 19. století. Žena je vnímána jako křehký anděl, snadno zranitelný, ježž je třeba chránit. V reálném světě se po ní zase žádá, aby tyto téměř neposkvrněné vlastnosti umně spojila s rolí dobré matky a manželky.

Tuto vysněnou představu o ženě opouští ve svém díle *Doña Perfecta* (Doña Perfecta, 1876) Benito P. Galdóse, ježž titulní postavu obdařuje vlastnostmi, které svou povahou náleží spíše mužským hrdinům. Je to silná a nezávislá žena, jejíž životní prostor není omezen na vnitřní svět domácnosti, kde by vykonávala jí tradičně určenou roli.

19. století předznamenává rozkvet literatury psané ženami. Vedle mužů se čím dál tím častěji začínají objevovat i autorky, které prozatím upřednostňují mužské pseudonymy. Jejich přínos se odráží i na ženské postavě v literatuře, jíž bude od této chvíle věnována čím dál tím větší pozornost. O tom už ale více v následujících kapitolách.

---

<sup>18</sup> Ihrie, Maureen – Pérez, Janet (ed.). *The feminist encyclopedia of Spanish literature*. Westport: Greenwood Press, 2002, s. 655

## Postava ženy v románě v době frankismu

### Román a kultura v poválečných letech

Když mluví zbraně, mlčí múzy, kultura tedy v období občanské války a krátce po ní musela ustoupit do pozadí a byla nucena nabídnout své služby ideologickým pŕtkám. Umělecké ambice se podřídily úkolu vyzdvihnout ctnosti té či oné ideologie podle příslušnosti autora. Romány se psaly poskrovnu a mnohdy byly tímto stigmatem příslušnosti poznamenány. Na podobu španělské poválečné kultury měla vliv i skutečnost, že spousta významných umělců byla nucena odejít do exilu. Ti, co zůstali, se zase museli (pokud to neudělali dobrovolně) podvolit diktátu frankistického režimu, který jako každý autoritativní systém dohlížel na „správnost“ uměleckého vyjádření.

Definicí prvních poválečných let se stalo „dvojí Španělsko“: „...ve smyslu těch, kdo násilně zemřeli nebo odešli do exilu, a těch, kteří setrvali v domácím prostředí. A dále šlo o dvojí Španělsko na domácí půdě: o tábor poražených a o tábor jejich přemožitelů. Tyto okolnosti zvláště silně charakterizovaly kulturní atmosféru čtyřicátých let.“<sup>19</sup>

Překážkou pro tvorbu se stává i přísná cenzura, která poznamenává první období Frankovy vlády. Přísný zákon z roku 1938, který kontroloval hanobení národa nebo režimu, byl nahrazen mírnějším až v druhé polovině šedesátých letech. Škrtní v díle se nevyhnuli ani Jesús Fernández Santos, Ana María Matutová či Carmen Martín Gaitová. Zákaz postihl i dílo C. J. Cely, který sám jednu dobu působil jako cenzor.

Ve čtyřicátých letech převládá v literárních proudech realismus. Tradiční přístup, který sice k neuspokojení některých kritiků nepřináší nové umělecké zpracování látky, ale přesto v rukou nadaných autorů dokáže vykvést v kvalitní díla. K realismu se zpočátku uchylují i autoři jako Juan Goytisolo či Gonzalo Torrente Ballester, kteří svou pozdější tvorbou naopak tĕhnou k experimentu. Realismu se drží i ostatní autoři, někteří upřednostňují poetičtější formu vyjadřování (Pedro de Lorenzo, Pedro Álvarez Gómez), jiní využívají ve svých prózách humoru. Ten se stává úlevným prostředkem ke zmírnění tíže běžného života. V roce 1941 se na stáncích objevuje první číslo týdeníku *La codorniz*, na první pohled neškodného humoristického časopisu, který se stal kultovním pro mladou generaci již unavenou vítěznými hesly a proklamovanou genialitou frankismu: „Oknem časopisu *La Codorniz* pronikl

---

<sup>19</sup> Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999, s. 42

blahodárný a očišťující vánek, který postupně zbavoval mysl poválečné mládeže nánosů pavučin.“<sup>20</sup>

Autoři si zde ve svých povídkách inteligentně utahovali z věcí běžného života. Kritika společnosti se snažila být implicitní, přesto se časopis potýkal s problémy s oficiální cenzurou.

Literární kritikové mezitím objevují a popisují nový přístup autorů k zachycení světa kolem sebe, pro který se ustálí pojem tremendismus (*el tremendismo*). Někteří v něm vidí španělskou obdobu existencialismu. Nový styl má mnoho následovníků, kteří často bez většího uměleckého přínosu jen přispívají k jeho vyprázdňení. V padesátých letech pak nastává příklon k sociálnímu románu plnícímu svědecké společenské poslání. Obvykle se rozlišuje mezi romány, kde je patrný kritický a angažovaný přístup autora, a těmi, které se snaží o objektivní zachycení reality. Oba pak ukazují soudobé Španělsko v celé jeho rozmanitosti (města, vesnice, chudé i bohaté). Nepochybný vliv na kulturu mají severoameričtí autoři nebo myšlenky marxismu.

Za přelomové dílo se považuje román *Tiempo de silencio* (Doba Ticha, 1962) od Luise Martína Santose ukazující nové možnosti v literárním vyjádření. V šedesátých letech dochází k uvolňování poměrů, což jako by se odráželo i ve sklonech spisovatelů k experimentování a hledání zcela nových cest. Poválečná etapa Španělska se tak pomalu uzavírá.

### **Otázka pohlaví v literatuře**

Pozitivním fenoménem poválečného období je beze vší pochybnosti zvyšující se počet žen spisovatelek. Symbolické je, že významnou literární Nadalovu cenu (*Premio Nadal*) obdržela jako první žena, spisovatelka Carmen Laforetová, a následuje ji několik dalších žen v těsném závěsu. Mezi nejvýznamnější patří Elena Quirogová, Dolores Mediová, Carmen Martín Gaitová či Ana María Matutová, které všechny začínají publikovat v mladém věku.

Dlouhou dobu byla literatura obor, kde dominoval muž spisovatel a žena přijímala pasivní roli, tedy roli objektu, který je zobrazován, popisován a posuzován, ale sám nic nevytváří. Jsou uváděny různé důvody, proč tomu tak bylo. Spokojme se s vysvětlením, že to

---

<sup>20</sup> Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, s. 74:

„Por la ventana de *La Codorniz* entró el aire saludable y desmitificador que poco a poco fue limpiando de telarañas trascendentales la mente de los jóvenes de postguerra.“

nebylo způsobeno tím, že by ženy nevykazovaly žádné vlohy k umění, ale spíše uzavřeností mužské společnosti, která mezi sebe ženu málokdy pustila. To dosvědčuje i neustálé objevování dosud neznámých autorek 19. a počátku 20. století, které byly po dlouhou dobu oficiální kritikou přehlíženy.

Literatura psaná ženami v sobě skrývá mnoho problematických bodů, nikoli však pro čtenáře, ale spíše pro literární kritiku, která si klade otázku, jak k této látce přistupovat. Je literatura psaná ženami jiná než ta psaná muži? Pravdou je, že tak k ní velká část kritiků přistupovala a považovala ji za marginální výtvar na poli literatury.

Jako opozice ke klasické literární kritice, zastoupené většinou muži, vznikla feministická kritika (prosazující se od konce šedesátých let minulého století), která se snaží o přehodnocení tradičního literárního kánonu z pohledu ženy. Jako její odnož funguje gynokritika, jež se zabývá literaturou psanou ženami a jejím prosazováním ve společnosti. To ovšem svým způsobem, podle našeho názoru, degraduje ženské psaní na speciální obor, který musí být hodnocen z hlediska zvláštních kritérií, a sám se tak marginalizuje a odsuzuje jako specifický předmět zkoumání.

Pokud je autorem muž, vypravěč (i když může být ženského pohlaví) je svým způsobem determinován autorovým pohledem na svět. Proto se feministická kritika také soustřeďuje na očištění zabarvení textu od ideologického nánosu, od síly vypravěčského pohledu.

Takový princip by se však měl následně uplatňovat i na literaturu psanou ženami. Navíc jenom autorova příslušnost k určitému pohlaví automaticky neznamená, že přejímá tradiční pohled tohoto pohlaví na svět.

Zakončeme naši krátkou úvahu tezí, že kvalita literárního díla by měla existovat sama o sobě. I když ženy preferují (například) jiné literární formy a jinou estetiku vyjádření, jejich dílo by mělo být hodnoceno nezávisle na pohlaví.<sup>21</sup> Je to požadavek, ke kterému se mnohé spisovatelky také hlásí. My se nepatrně odkloníme od jejich požadavku nezávislosti na pohlaví a pokusíme se při svém rozboru zjistit, zda zde opravdu neexistuje určitý rozdíl. Nebudeme však porovnávat kvality díla, ale jen ženské postavy v nich zobrazené. Na základě první kapitoly jsme si mohli dostatečně ověřit, že ve společenském postavení mužů a žen panovala v době frankismu nerovnováha, která se postupně jen pomalu vyrovnávala. Ženy

---

<sup>21</sup> Když se podíváme do historie, zjistíme, že ženy upřednostňovaly určité literární žánry, a to dopisy, deníky, lyrickou poezii a především román. To mohlo být způsobeno jejich omezeným přístupem ke vzdělání, který jim ztížil poznání „vysokých“ literární útvarů. Vysvětlení můžeme hledat i v jiných literárních cílech žen. Papíru svěřovaly své soukromé pocity, pro něž se nejlépe hodila forma dopisů a deníků, které stejně nebyly zamýšleny k publikaci.

autorky tak byly konfrontovány s jinou výchovnou metodou, zcela jistě vnímaly pozici svého pohlaví intenzivněji. Mohly tedy do svých postav promítnout aspekty, které mužskému pozorovateli unikly. I k tomu v následujících kapitolách přihlédneme.



## Carmen Laforetová: *Nic*

Období frankistické diktatury trvalo bezmála čtyři desítky let. Během této doby se rozvinulo několik literárních směrů na poli narativního umění. Jedním z prvních zaznamenaníhodných děl se stává román *Nada* (Nic, 1945) autorky Carmen Laforetové (1921-2004) zobrazující poválečnou atmosféru Španělska, přesněji poválečnou Barcelonu. Válka má dopad na celou literární sféru, násilně přerušuje přirozený vývoj literární historie, proto romány vydané po jejím skončení nepojí jednotné umělecké vyjádření, ale spíš společné téma a zkušenost (jak na straně vítězů, tak poražených), prožité válečné drama. Válka sama o sobě je trýznivou zkušeností a občanská válka o to víc. Bylo těžké vyrovnat se s tím, že na sebe zaútočili obyvatelé jedné země, že se rozkmotřily rodiny a proti sobě se postavili i vlastní bratři. Proto se zdá adekvátní reakcí vytvoření stylu nazvaného tremendismus, se kterým poprvé (nepřímo) přichází Camilo José Cela a který jen svým názvem sděluje vše, co se o španělské společnosti dotčené válkou dalo vypovědět.

Román *Nic* je někdy právě pro svůj pochmurný popis předmětů, lidí i všedních skutečností k tomuto směru řazen: „...vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales [...]. Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía.“<sup>22</sup> („V hale se mezitím objevily nějaké strašidelné ženské postavy [...] všechno na té ženě vypadalo děsivě a neblaze, i zašlé zuby, které na mě vycenila v úsměvu.“)<sup>23</sup>

Když mladičká Carmen dokončovala svůj první román a přátelé ji přesvědčovali, ať jej pošle do nově vzniklé literární soutěže nakladatelství Destino, jistě netušila, jaký rozruch v řadách literární kritiky tím vyvolá. A přitom její prvotní impuls k napsání této knihy vycházel pouze z potřeby „vypsat se“ ze setkání s poválečnou Barcelonou a s nastalou šedou, chudobnou a trpkou realitou, která byla dopadem občanské války. O to trpčí pro mladou generaci, která se musela srovnat s bratrovražedným bojem svých rodičů a přitom chtěla začít žít svůj vlastní život.

Autorčina vlastní zkušenost s pobytem v Barceloně, kam se dostala na vysokoškolská studia po skončení války, se úročí v tvorbě fiktivního světa románu *Nic* a dodává mu na věrohodnosti.

---

<sup>22</sup> Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1997, s. 12

<sup>23</sup> Laforet, Carmen. *Nic*. přeložila B. Stárková. Praha: Odeon, 1984, s. 14

Vyprávěný příběh má jednoduchou kompozici a zprostředkovává nám zážitky mladé dívky Andrey, která přijíždí do Barcelony kvůli vysněnému studiu na vysoké škole a ubytovává se v domě u svých příbuzných: u babičky, tety Angustias, strýce Romána a Juana s manželkou Glorií. Svým způsobem můžeme hovořit o jakémsi druhu *Bildungsromanu*. Andrea přijíždí do velkého města ještě v mladém věku s naivními představami o životě a nadšenými plány. Tato cesta má znamenat významnou změnu v jejím životě v dobrém slova smyslu: „Aquel iluminado palpitar de las estrellas me trajó en un tropel toda mi ilusión a través de Barcelona.“ (*Nada*, 16) („To světelné chvění hvězd mi napřeskáčku připomnělo všechny představy a naděje, které jsem s Barcelonou spojovala...“) (*Nic*, 18).

Tvrký střet s poválečnou realitou začíná už při jejím příjezdu. Vlak se zpozdí, přijede do města unavená, ale stále plná očekávání a nadšení. Pak ovšem vstoupí do domu v Aribauově ulici, setká se s příbuznými a se zchátralostí domu a život v Barceloně se začne vyvíjet odlišně od jejích představ. Kontrast je o to větší, že Andrea si na město uchovává světlé vzpomínky z dětství, z předválečné éry, kdy byly v Barceloně vlhké pokropené chodníky a kavárna plná lidí, popíjejících limonádu.<sup>24</sup> V románě se představuje ještě několik dalších opozic. Například Andreina bída versus blahobyt jejích spolužáků a přátel. Kulisy města, které dívce poskytuje pocit svobody, a uzavřený byt v Auribaově ulici s psychicky narušenou rodinou, který ji tíží a svazuje.

Dívčiny zážitky spojené s velkoměstem a dospíváním jsou nám vyprávěny ich-formou, zprostředkování pocitů a atmosféry je proto díky subjektivitě velice působivé. Předností vyprávění je i Andreino mládí, citlivé období, v němž člověk vnímá všechny události mnohem emotivněji. Romantické představy o světě se střetávají s tvrdou realitou. Ačkoliv je z občasných poznámek možno postřehnout, že autorka/vypravěčka své zážitky sepisuje s časovým odstupem („to jsem ještě tenkrát netušila“ apod.), několikaletý rozdíl mezi vypravěčem a protagonistkou a hodnotící odstup je, i podle H. Vydrové<sup>25</sup>, téměř nepostřehnutelný.

Celým dílem prostupuje navíc motiv hladu, který umocňuje prožívané pocity. Hlad je bohužel smutnou skutečností, která poznamenala období po občanské válce vzhledem k ekonomické a politické situaci, v níž se Frankovo Španělsko ocitlo. Období hladu trvalo až do začátku padesátých let, než se podařilo navázat lepší politické a ekonomické vztahy se Spojenými státy.

---

<sup>24</sup> Ibid, s. 19

<sup>25</sup> Ibid, s. 274

V knize není ukázáno na konkrétního viníka, který je příčinou hladu, tento prvek je jednoduše přítomen a provází chudé lidi, tak jako tomu bylo ve skutečnosti. Andrein pohled na svět je o to melancholičtější, čím delší je období s malým přísunem jídla. Na konci knihy, po Románově sebevraždě, valnou část dní vysílená prospí. A když se jí ozve Ena, přítelkyně, že může bydlet s její rodinou v Madridu, a pošle pro ni svého otce, jeho první slova uvítání, téměř symbolická, jsou: „Comeremos en Zaragoza, pero antes tendremos un buen desayuno. Le gustará el viaje, Andrea. Ya verá usted.“ (*Nada*, 267) („Obědvat budeme v Zaragoze, ale předtím se někde pořádně nasnídáme. Cesta se vám bude líbit, uvidíte, Andreo.“) (*Nic*, 271) Jsou to slova, která zahání hlad a slibují světlejší budoucnost.

Vedle protagonistky, která prochází vývojem z dítěte v mladou dámu, se v knize objevují další ženské postavy. Jejich zobrazení a charakterizace je často pitoreskní, což je dáno úhlem pohledu vypravěče, tedy Andrey. Ta je měřítkem pro okolní svět, ona soudí lidi kolem sebe a určuje, kdo je normální a které postavy nebudeme mít rádi spolu s ní. Příkladem je teta Angustias. Z jejích zaznamenaných proslovů se nám nepředstavuje jako sympatická příbuzná a z ostatních komentářů Andrey vyplývá, že jí teta připadá zaostalá a panovačná. Určitý prostor, aby si čtenář mohl udělat svůj názor, nám dává dívka sama k dispozici: „He hecho tantos juicios equivocados en mi vida, que aún no sé si éste [de ella] era verdadero.“ (*Nada*, 23) („V životě jsem se tolikrát zmýlila v úsudku, že dodnes nevím, zda byl můj tehdejší dojem [o ní] správný.“) (*Nic*, 26)

Jako svobodomyšlný člověk Andrea chřadne pod tetinou nadvládou, která ji svazuje společenským diktátem. Teta Angustias je zatrpklá neprovdaná žena, která se snaží najít útěchu v náboženství, moralizování a výchově ostatních. Je ohniskem konfliktů a hádek, které probíhají v domě v Auribaově ulici. Především nenávidí Glorii, ženu jednoho z jejích bratrů, Juana. Možná pro její mládí, ale nejspíš proto, že pochází z nižší společenské vrstvy. Ironií je, že chudé jsou obě úplně stejně. Charakteristika Angustias z úst ostatních postav se liší podle situace. V hádkách je to „čarodějnice, zmije jedna, nána pitomá“. V chladnějších chvílích pak o ni další bratr, Román, mluví jako o „té nešťastnici Angustias“.<sup>26</sup>

Na konci první části knihy pochopíme, že za jejím nešťastným osudem stála poslušnost k otci, která jí v mládí zabránila vzít si muže, kterého milovala, protože byl jen hokynářův syn. Poslušnost, co ji donutila změnit svůj osud, se snaží vynutit i na Andree:

---

<sup>26</sup> Ibid, s. 38

„Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada, acaso?...A tu edad, a mí no me dejaban salir ni a la puerta de la calle.“ (*Nada*, 52) („Ale ráda chodíš sama, holčičko, jako nějaký otrapa. Vystavuješ se drzým mužským řečem. Copak jsi snad nějaká služka?... Když mně bylo tolik co tobě, nesměla jsem sama ani k domovním dveřím.“) (*Nic*, 54)

Dodržování konvencí vynucuje i na sobě, čímž se nejvíc trestá. Vyčítá si setkávání s mužem svého mládí, který má psychicky nemocnou manželku a Angustias stále vyhledává. Její příklon k náboženství a následný odchod do kláštera je především únikem ze složité situace a snahou vysvobodit se od svých vnitřních bojů a zároveň vyhovět společenskému tlaku: „Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos... Yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi familia debía hacer.“ (*Nada*, 90) („Po pravdě však pro ženu existují jenom dvě cesty. Pouze dvě počestné cesty... Já jsem si tu svou zvolila a jsem na to hrdá. Jednala jsem tak, jak se má zachovat dcera z mé rodiny.“) (*Nic*, 92)

Na konci první části knihy tak odjíždí vlakem z dosahu domu a ostatních a už se s ní na dalších stránkách nesetkáme. Jejím odjezdem z Andrey spadne tíha, okovy, které ji spoutávaly. Je to další krok směrem k dospělosti, protože začíná rozhodovat sama za sebe.

Je na místě zmínit důležitou skutečnost, kterou je absence matky. Andrea je už několik let sirotek, ačkoliv je od matčiny smrti obkopena příbuznými. Není tedy sama, ale postrádá základní symbol bezpečí a ochrany, který matka bezesporu představuje. Její přítomnost či nepřítomnost má vliv při hledání vlastní identity jedince a je nenahraditelná. Teta Angustias do chvíle svého odjezdu roli matky svým způsobem nahrazuje, ačkoliv pouze ve výchovném nikoliv emočním slova smyslu. Její vystupování a přístup k Andree můžeme hodnotit spíše jako prototypické pro „strašnou matku“ nebo macechu. Symbol, který provází literární historii a je negativně vnímán. Už v pohádkách nacházíme negativní aspekt matky právě v podobě macechy nebo v absenci matky vlastní.

C. G. Jung se obšírně zaobírá archetypem matky, v širším smyslu „to, co je mateřské“ spatřuje i v církvi, půdě, městu, zemi, moři, ale i univerzitě (alma mater). Tedy v místech, do jejichž lůna se může člověk uchýlit, které představují zázemí, dobrotivost, péči, ale poskytují i růst. Můžeme si povšimnout, že město hraje důležitou roli při Andreině pobytu u příbuzných. Z počátku je jím zklamaná, když konfrontuje své vzpomínky se současným stavem. Následně se však do náruče města uchyluje, když se cítí svazována domem: „Una hora buena para pasarla al sol en un parque o en la Plaza de Cataluña. A veces se me ocurría

pensar, con delicia, en lo que sucedería en casa. Los oídos se me llenaban con los chillidos del loro y las palabrotas de Juan. Prefería mi vagabundeo libre.” (*Nada*, 112) (Hodina vhodná k tomu, aby ji člověk strávil na sluníčku někde v parku nebo na Katalánském náměstí. Někdy jsem si ráda představovala, co se asi děje doma. V uších mi znělo vrískání papouška a Juanovy nadávky. Toulat se svobodně po městě mi připadalo neskonale lepší.) (*Nic*, 115) Nebo když je naopak okouzlena krásou a město v ní tyto pocity jen umocňuje.:

No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas silenciosas de algún barrio adormecido, respirando el viento negro del mar o de sentir las oleadas de luces de los anuncios de colores que teñían con sus focos el ambiente del centro de la ciudad. Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado escuchar a al madre de Ena. (*Nada*, 102)

(Těžko říci, zda se mi chtělo vydat se na toulku mezi ztichlými domy některé usínající čtvrti a vdechovat temný vítr od moře, anebo spíš vnímat světelný příboj různobarevných reklam, který zbarvoval ulice a domy ve středu města. Váhavě jsem uvažovala, co by nejlépe utišilo tu téměř bolestnou potřebu krásy, kterou ve mně probudil hlas Eniny matky.) (*Nic*, 106)

Na druhou stranu na náboženství, které se stává útěchou pro Angustias i babičku, neklade Andrea žádný důraz. Katedrála ji prozatím uchvacuje pouze ve smyslu estetickém a ukojuje její touhu po kráse.

Andreina možnost najít osobu, která by jí matku nahrazovala, je vzhledem k bizarním charakterům ženských osob v románu složitá. Babička jí sice může poskytnout emoční zázemí, ale na ostatní věci už nemá dostatek síly. Služka Antonia je spíš přízrak než lidská bytost. Gloria dosud sama rozumu nepobrala. Pokud se podíváme na ženské postavy vně domu v Aribauově ulici, jistou naději skýtá Enina matka, která Andreu okouzljuje svým zpěvem a svou dobromyslností. Při jejich dlouhém rozhovoru na konci knihy se však ukáže, že Andrea za dobu pobytu v Barceloně vospěla mnohem víc, než se dalo čekat. Vidí slabosti Eniny matky, která jí prosí o záchranu Eny před Ramónem. Role se tu jakoby vymění a kdo nyní potřebuje pomoc a podporu, je Enina matka, a ne Andrea.

V knize se rýsuje opozice mezi světem dospělých a světem Andreiných vrstevníků z univerzity, u nichž ona sama nakonec nachází podporu:

La verdad es que me llevaba a ellos un afán indefinible que ahora puedo concretar como un instinto de defensa: sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las

personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo.  
(*Nada*, 53)

(Po pravdě mě k nim táhlo těžko definovatelné nadšení, které teď mohu přesněji určit jako obranný instinkt: jenom moji vrstevníci, jen lidé se stejnými zálibami a zájmy jako já mi mohli poskytnout oporu a ochranu před tím poněkud přízračným světem dospělých. A opravdu si myslím, že jsem tenkrát měla té podpory zapotřebí.) (*Nic*, 55)

Andrea, vedle Angustias, sdílí domácnost ještě se svojí starou babičkou, Glorií, jejím dítětem, služkou a dvěma bratry. Každý z rodiny v sobě nese určité psychické postižení. Román s Juanem jsou symbolem Kaina a Ábela, dva bratři, kteří se milují, a zároveň jeden druhého týrá a nenávidí, oba dva navíc poznamenání válkou. Román je ten relativně úspěšnější, nadaný muzikant, okouzující muž se zkaženou duší, kterého těší ovládat ostatní a týrat je. Vysvětluje to Andree, která mu je svým vzhledem nejvíce podobná, jak je v knize několikrát zmíněno: „Tú sabes muy bien hasta qué punto Juan me pertenece, hasta qué punto se arrastra tras de mí, hasta qué punto le maltrato [...]. Y no quiero hacerle feliz. Y le dejo, así, que se hunda solo... Y a los demás...“ (*Nada*, 81) („Ty přece dobře víš, jak mi Juan patří, jak za mnou leze, jak ho dokážu týrat [...] a nechci ho udělat šťastným. Nechám ho v tom, ať se utopí...a všechny ostatní.“) (*Nic*, 85)

Stará babička představuje koncentrované dobro celé rodiny. Podle Angustias, svatá žena, kterou o rozum připravilo všechno utrpení války. I tak se dá odůvodnit její pochopení pro jednotlivé členy rodiny, u kterých vidí jen dobré stránky povahy. Jak upozorňuje Andreu, věci nejsou vždycky takové, jak vypadají. Na konci knihy ji její další dcery viní z postupného rozpadu rodiny a ze smrti Ramóna i lability Juana. Měla to způsobit svou přílišnou láskou k synům, které upřednostňovala před dcerami a ve všem je tolerovala.

Domem i příběhem jako tajemný přízrak proplouvá služka Antonia. Nikdy se o ní nic pořádně nedozvíme, kromě toho, že oddaně miluje Romána. Objeví se vždy jen, aby se nad něčím ušklíbla nebo něco posměšně komentovala. Svým způsobem je to velice pitoreskní postava, která se ke všem (kromě Romána) chová přezíravě, ačkoliv je služka, čímž jen dokresluje bizarnost celé domácnosti.

Prostoduchá a roztomile marnivá Gloria je věkem Andree nejbližší. Je (symbolickým) zobrazením tělesnosti a smyslnosti. Pablo Veiga Córdoba v tom vidí prapůvod její moci, která

tkví ve schopnosti dohánět k šílenství oba bratry. Zároveň usuzuje, že je v románu hned dvojím vyvrhelem: na základě své třídní příslušnosti a tím, že je žena.<sup>27</sup>

Sama o sobě upřímně prohlašuje, že je mladá a hezká. Její schopnost soudit vše z lepší stránky, jí dovoluje přežít ve vztahu s Juanem, který k ní chová stejně patologickou lásku jako ke svému bratrovi. Ta se projevuje bitím a týráním vystřídaným chvílemi slabosti a něhy. Inmaculada de la Fuente spatřuje modernost románu *Nic* právě nepřibarveným zobrazením vztahů uvnitř rodiny:

...V době, ve které bylo ženě přisouzeno podřízené postavení, bylo špatné zacházení jedním z dalších projevů manželova vlastnictví. Román *Nic* tuto domácí patologii nepřímým způsobem odráží....<sup>28</sup>

Gloria tedy představuje syndrom týrané ženy, která Juana miluje i nenávidí zároveň a není schopná od něho odejít. Pohled vypravěčky na Gloriiinu situaci je až nereálně nestranný. O každém z rodiny řekne, co se jí na něm líbí i co ji děsí, vztahy mezi jednotlivci však dále nekomentuje. Nechává je promlouvat jejich ústy, zaznamenává jejich dialogy a chování, ale na ničí stranu se při cizích konfliktech nepřidá. Tato netečnost zcela nekoresponduje s jinak emotivním Andreiným vnímáním okolního světa. Možná proto, že se jí přímo netýkají, vystupuje při konfliktech ostatních osob v domě najednou jako pouhý vypravěč, který informuje o dění bez osobní citové angažovanosti. Bylo by ovšem krátkozraké hned ji odsoudit pro nedostatek empatie. Tento přístup totiž může být také jen jednou z možností, jak si kruté věci, které si obyvatelé domu říkají, nepřipouštět k tělu a duši.

Významnou ženskou postavou vně rodiny je Ena. Okouzující originální dívka, které sama autorka přiřkla zkušenost ze svého života. Ena se ve městě narodila, ale poznává ho doopravdy až po válce, v této chvíli. Lidmi je oblíbená, její rodina má dostatek peněz, pro muže je okouzující a Andreu má upřímně ráda. Všeobecně je vnímána jako pozitivní postava, která přináší světlo do Andreina života a nabízí jí cestu k lepšímu životu. Zároveň však – ve jménu dobra – manipuluje s Andreiným strýcem Románem. Není tedy tím úplně čistým andělem, jakým se zpočátku zdá být.

---

<sup>27</sup> Veiga Córdoba, Pablo. Aprendizaje, mito y modelos de mujer en *Nada* de C. Laforet. In *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, s. 144

<sup>28</sup> Fuente, Inmaculada de la. Escribir la propia historia. In *Historia de las mujeres en España y América Latina IV (del siglo XX a los umbrales del XXI)*. Madrid: Cátedra, 2006, s. 304:

“...en una época en la que dentro de la subordinación a la que se veía abocada la mujer, los malos tratos eran una manifestación más del sentido de propiedad marital. *Nada* se hace eco de esta patología doméstica de un modo oblicuo.”

Podle Andrey byla Ena nějakým předurčením spojena s životem v Aribauově ulici, který se jinak vyhýbal cizím prvkům. Zatímco v první části knihy byla hlavní dominantní ženskou postavou teta Angustias, kolem Eny se točí další dvě části. Díky Eně se dozvídáme i o dalších stránkách Andreiny osobnosti. Sama Andrea se nám svěřívá, jak touží po kráse, svobodě, nalezení svého místa na světě, víme od ní o jejím hladu a melancholii. Od Eny a ostatních přátel ze školy se pak i dozvíme, jak sama na své okolí působí. Je zvláštní a tajemná, čímž se podobá svým příbuzným. Liší se od nich neschopností cíleně zraňovat ostatní a dobrotou, kterou nemůže přebít ani krutost mládí. Zároveň je navenek velice statečná, když nikdy nedá najevo, jak šíleným hladem trpí.

Ena je ohniskem Andreina života v Barceloně. Vnímáme citlivě i její nepřítomnost v druhé půlce knihy, kdy se hlavní hrdince vzdálí, aby mohla navázat zvláštní vztah s Ramónem. Andrea se mezitím sblíží se spolužákem Ponsem a pozná barcelonské bohaté mladé intelektuály, kteří ji přijmou mezi sebe. (A vymezí jí prostor hned při prvním setkání, když ji pošlou připravit kávu a občerstvení.) Nutno přiznat, že pasáže s nimi patří mezi nejvtipnější části knihy.

Ena znamená pro Andreu nakonec i vysvobození z monotónního života v chudých poměrech. Dům v Aribauově ulici se chmurně vyliďňuje: odešla Angustias, Román se zabil, kvůli jeho smrti dům opouští služka. Postupně mizí nábytek, aby bylo na jídlo. I Andrea jako by pomalu umírala společně se svým okolím: „Como un deseo de morirme allí [...]. Y me dolió el pecho de hambre y de deseos inconfesables al respirar. Era como si estuviese oliendo un aroma de muerte y me pareciera bueno por primera vez, después de haberme causado terror...“ (*Nada*, 260) („Chtělo se mi najednou umřít [...]. Při každém nadechnutí mě v prsou zabolelo hladem a nevýslovnou touhou. Jako bych vdechovala vůni smrti a její aroma ve mně poprvé nebudilo hrůzu, nýbrž klid...“) (*Nic*, 264)

A v té nejtěžší chvíli jako zázrakem přichází dopis od Eny, ve kterém ji zve do Madridu, aby bydlela s její rodinou. Uzavírá se tím barcelonská etapa Andreina života, ze které si na první pohled – podle svého přesvědčení – nic neodnáší, ale který ji přitom do života vybavuje tím nejzásadnějším způsobem.

Hlavní přínos románu *Nic*, který se stal třetí nejprekládanější španělskou knihou do cizích jazyků, tkví v zajímavém zobrazení postav, jejichž chování je však někdy těžké pochopit, a především ve vykreslení hlavní hrdinky, jejíž pocity z objevování života, navíc v nelehkých podmínkách, dokázala autorka velmi přesně zachytit.



## Camilo José Cela: Rodina Pascuala Duarte

Vydání Celova díla tři roky po skončení občanské války (1942) patří mezi přelomové okamžiky španělské literatury. Kromě neotřelého a překvapivého příběhu se kniha vyznačuje hledáním nových jazykových a stylistických forem vyjádření, které přispívají k obrození románu v poválečné dekádě. C. J. Cela (1916-2002) byl svou životní dráhou poněkud kontroverzní osobnost: vzpomeňme na jeho účast v občanské válce na straně frankistických vojsk nebo na jeho žádost o místo cenzora. Zároveň bychom neměli zapomínat na to, že sám byl za vydání románu *La Colmena* (Úl, 1951) perzekuován. Přes všechny výkyvy v jeho životě se mu však nedá upřít velký kreativní talent. Vždy se snažil být v literárním vývoji o něco napřed a *La familia de Pascual Duarte* (Rodina Pascuala Duarte, 1942) je toho nejlepším důkazem.

Román nelze vnímat pouze v rovině doslovné, jako zajímavou historii ze života chudého člověka. Při hlubším pohledu se nám totiž nabízí i stránka symbolická, která se skrývá za jednotlivými událostmi.

Struktura díla nám zpočátku nápadně připomene pikareskní román. Hlavní postava, Pascual Duarte, vypráví v první osobě některé momenty ze svého života. Jsou to zápisky, které sepsal při čekání v cele smrti a zaslal je donu Joaquínovi, příteli jedné z jeho obětí. Vydány jsou až po několika letech zásluhou jistého editora. Jedná se o autobiografickou výpověď, ve které má postava vypovídajícího hrdiny tendenci splývat se samotným autorem. Snad proto Cela příběh předkládá v této formě: jako nalezené zápisky, se kterými jako by neměl nic společného. O to autentičtěji pak celé svědectví může vyznít.

V úvodu své výpovědi, v průvodním listě pro dona Joaquína, Pascual poznamenává, že na následujících stránkách vyličí jen něco z toho, co si ze svého života pamatuje. A to prý má navíc paměť docela slabou. Vzpomínky zároveň sepisuje z odstupu svých pětapadesáti let. V poznámce od editora se zase dočítáme, že byl nucen některé příliš „drsné“ pasáže vystříhnout. Do našich rukou se tedy dostává dílo „ochuzené“, které nepředkládá celistvý život Pascualův, ale jen jednu z jeho možných verzí. Na druhou stranu se má jednat o zpověď, která je pro Pascuala formou pokání. Jeho úmysl vypovědět vše podstatné se proto dá považovat za upřímný a dílo za důvěryhodné, i když velice subjektivní. Zabývat se postavou v tomto románě je příhodné už jen proto, že sám Pascual vede své vyprávění nikoli podle časově lineární osy, nýbrž podle osob („sleduji osobu, a nikoli čas“<sup>29</sup>)

---

<sup>29</sup> Cela, Camilo José. *Rodina Pascuala Duarte*. přel. Jarmila Kvapilová. Praha: KLUH, 1960, s. 38

Jedním z výchozích přístupů, které Cela využil při svém psaní, je důraz na determinaci prostředím a společností. Pascual uvádí, že člověk není od přírody zlý, ale stezky osudu ho utvářejí a poznamenávají nánosy, které se pak už nedají odstranit. On jako níže společensky postavený člověk začal dobře, ale život mu do cesty kladl nástrahy a on na ně nemohl reagovat jinak, než tak, jak to učinil. Tím, že se dílo dotýká otázek osudu a determinace lidského bytí, je někdy řazeno mezi existenciální romány. Předjímá tak do jisté míry nástup existencialismu v ostatních evropských zemích. Se zobrazením Pascualova osudu kritikové pojí i termín *tremendismus*. Pro autora to není úhel pohledu, se kterým by přistupoval k zobrazení skutečnosti, ale spíš důsledek vyplývající z toho, že život sám o sobě je strašný (*tremendo*) a spisovatel má ten vznešený úkol nezavírat oči před temnými stránkami reality.<sup>30</sup>

Pascual je kritikou všeobecně považován za nejúplněji zpracovanou postavu z celé Celovy tvorby.<sup>31</sup> Tato výsada se nedostala ženským postavám z knihy, jejichž charaktery jsou načrtnuty poněkud ploše, resp. bez pohledu do jejich nitra. Je to pochopitelné, protože román má být autobiografickou výpovědí Pascuala, který svět kolem sebe popisuje tak, jak ho vidí a vnímá. Jsou to záznamy prostého člověka, který nepátrá po pocitech druhých lidí, ale zaznamenává jejich projevy, chování a vzhled. Protože on je ohniskem pohledu, je vhodné si o jeho postavě říci několik vět.

Jak už bylo řečeno, Pascual svoje nešťastné životní etapy dává za vinu osudu. Zbavuje se tím vlastní odpovědnosti za své skutky a rezignuje na možnost člověka vzít si ponaučení z vlastních chyb. (I když psaní těchto vzpomínek naznačuje, že se k závěru svého života nad svými chybami alespoň částečně zamýšlí.) Pravdou je, že osud mu předurčil povahu poněkud prchlivou a podezíravou a chování nepředvídatelné. To zjistíme už po několika stránkách, když zastřelí svou ženu kvůli jejímu „pátravému pohledu“.

Literární kritika často hovoří ve spojení s Pascualem o určitém typu antihrdiny, „který se stal obětí nejen své vlastní rodiny, ale také nevzdělané a primitivní společnosti, která ničí i mnoho dalších jemu podobných.“<sup>32</sup> Objevujeme zde podobný prvek jako v jiném poválečném díle,

---

<sup>30</sup> Pedraza Jiménez, F. B. – Rodríguez Cáceres, M. *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona: Cénlit, 2000, s. 174

<sup>31</sup> Pérez, Janet. Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después. In *Breve historia feminista de la literatura española* (ed. Iris M. Zavala). Vol. 3, 1996, s. 278

<sup>32</sup> Pedraza Jiménez, F. B. – Rodríguez Cáceres, M. *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona: Cénlit, 2000, s. 183

“...es víctima no sólo de su familia, sino también de una sociedad inculta y primitiva, que inmola a otros muchos como él.”

románu *Nic*. Tedy zobrazení dysfunkční rodiny, která přestala splňovat svou funkci, poskytovat zázemí, bezpečí a výchovu. Rozvrácené vztahy uvnitř rodiny, vzájemná příkoří jsou charakteristickým prvkem pro tyto dva významné romány, které se ve čtyřicátých letech objevily. A které osvětlují, jak mohlo dojít k občanskému boji ve španělském státě: selhal totiž základní stavební kámen společnosti – rodina.

Mezi hlavní ženské postavy, které procházejí hrdinovým životem, patří matka, obě manželky a sestra.

Žena se v románu mihne i v jiných úlohách. Pascual pochází z Extremadury, z malé vesnice, kde se čas zastavil a kde mají vnější události a věda pramalý vliv. (I když hlavní hrdina chová ke vzdělaným a inteligentním lidem obdiv, což vyplývá i z faktu, že své paměti posílá právě jednomu z nich.)

Víc než vědě lidé na vesnici důvěřují mýtům a pověrám, i proto má vesnice svou léčitelku, doňu Engracii. Jejími atributy jsou tajemno a schopnost léčit, a ačkoliv ji Pascual nazývá poloviční čarodějnici (která představuje ztělesnění negativních stránek ženskosti spojených zároveň s představou nadpřirozených a démonických sil), skálopevně důvěřuje jejím léčitelským silám a bylinným odvarům. V knize se Engracia objevuje vždy při narození či smrti dítěte. Je spojena se zrozením, ale zároveň i se zánikem, smrtí, tedy dvěma magickými momenty lidského života. Téměř by se dalo říci, že je v knize určitým znamením, které předpovídá jednu z již výše zmíněných situací.

Další ženskou postavou, se kterou se Pascual seznámí, je Concepción, žena jeho přítele Estéveze z Madridu. Ta je naopak závanem modernosti. Se šelmovskou tváří, domýšlivá a vtípná, jak umějí být ženy z Madridu. Sám pisatel tedy pozoruje a komentuje rozdíl mezi ženami na venkově a ve velkých městech: „Era guapa y agradable como pocas, a pesar de lo distinta que me parecía de las mujeres de mi tierra“<sup>33</sup> („Byla hezká a příjemná jako málokterá, třebaže se mi zdála zcela jiná než ženy z mého kraje.“)<sup>34</sup>

*Rodina Pascuala Duarte* je výjimečná i tím, jaký důraz zde autor klade na postavu matky. Její implicitní provázanost s hlavním hrdinou se v celé své obnaženosti projeví až v závěrečné pasáži knihy při matkovraždě. Matkovražda je děsivé téma knihy, v literatuře se však neobjevuje poprvé. Můžeme se s ním setkat už ve starém řeckém dramatu *Oresteia* od Aischyla, ve kterém ovšem dojde ke zproštění viny syna.

<sup>33</sup> Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1995, s. 132

<sup>34</sup> Cela, Camilo José. *Rodina Pascuala Duarte*. přel. Jarmila Kvapilová. Praha: KLHU, 1960, s.110

Pascualův charakter popisu tíhne ke klasickému schématu, to znamená, že se autor paměť pokouší v několika větách v úvodu vystihnout podobu a základní charakterové rysy postavy. To, že popis působí odpudivě, je vina autorova vidění nikoli schématu. V Pascualových očích je matka vysoká, přepadlá, s popelavou pletí, propadlými tvářemi a šedivým knírkem v koutcích úst. Nosí stále černé šaty, nerada se myje, naopak ráda popíjí. Povahu má zlostnou a prudkou, až čertovskou.

Když si uvědomíme, jakým způsobem se matka chová k Máriovi, postiženému synovi, můžeme si odvodit, jakým způsobem byl asi vychováván sám Pascual. Od mládí ho (a zároveň i matku) otec bil, přesto Pascual otci neupírá city, které projevoval alespoň ke své jediné dceři Rosarii. To matka se v Pascualových vzpomínkách projevuje téměř výhradně animálním způsobem. Ať už je to popis křiku a kvílení při porodu, který podle autora paměť negativně poznamená narození dítěte, nebo smích při pohledu na mrtvolu otce a pohozeného Mária, či když chová Maria na klíně a „líže mu jizvu celou noc jako fena“.<sup>35</sup>

Všimněme si, že matka tu neoplývá atributy dobrotivosti a ochrany, ale představuje primitivní sílu, noční mûru, probouzí strach. Zároveň je to jediná postava z knihy, která na rozdíl od všech ostatních nemá žádné jméno. Otec, sestra, bratr i manželky mají kromě uvedeného příbuzenského vztahu k Pascualovi i svoje jméno, vlastní identitu, zatímco matka v díle figuruje jen ve vztahu k Pascualovi, jako prapůvodní přírodní síla, zastrašující ve svém zobrazení. Pascual na začátku vyprávění zdůrazňuje pudovost jejího i otcova chování spojenou s nevzdělaností.

Alespoň do jisté míry ambivalentní vztah Pascuala k matce se změnil v nenávisť ve chvíli, kdy ona nezapláče nad smrtí svého dítěte. To je pro něj poslední kapka, která se stává pomyslným přechodem mezi dětstvím a dospělostí („náhle jsem se cítil dospělý“<sup>36</sup>) a počátkem uvědomělého, jasně definovaného vztahu k matce, jež v Pascualových očích ztratila poslední atribut ženskosti: pláč, projev citů, který vybízí k ochraně. Svým způsobem ji viní ze svých krachů v ostatních vztazích:

Mucho me dio que pensar...el motivo de que a mi madre llegase a perderle la respeto, primero, y el cariño y las formas al andar de los años [...] quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejó de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo. En un enemigo rabioso [...] porque a nada se odia con más intensos bríos que a aquello a que uno se parece.  
(*La familia de P. D.*, 62)

<sup>35</sup> Ibid, s. 44

<sup>36</sup> Ibid, s. 45

(Mnoho času jsem se napřemýšlel [...] o příčině toho, že jsem ztratil úctu k matce a potom během let i lásku a jakékoli vztahy. [...] chci si ujasnit, kdy vlastně přestala být matkou v mém srdci a kdy se potom změnila v nepřítele. V nepřítele zvilého...člověk nenávidí tak silně jen to, čemu se podobá.) (*Rodina P. D.*, 46)

Jeho nenaplnění vztahu s matkou ho pronásleduje během následujících let. Podle psychoanalytického hlediska je pravděpodobné, že trvalý hněv na matku se přenáší z dětství do dospělosti nejen kvůli její předoidipovské mocné pozici, ale také kvůli jejímu pokračujícímu silnému vlivu.<sup>37</sup> U Pascuala je toto nevyřešené pouto bezesporu jedním z důležitých činitelů jeho problematického chování a potvrzuje tak jeho mínění o determinaci prostředím.

Sestru Rosario popisuje zestárlý hrdina už od jejího narození. Pozorujeme vztah, který si k ní postupně buduje. Od odporu nad malým červeným novorozencem přechází v cosi jako lásku nebo spíš obdiv nad jejím důvtipem. Pascual však nemá iluze o sestřině dobrotivosti ani o špatném osudu, který jí Bůh - stejně jako jemu - předurčil:

Si el bien hubiera sido su natural instinto, grandes cosas hubiera podido hacer, pero como Dios se conoce que no quiso que ninguno de nosotros nos distinguiésemos por las buenas inclinaciones, encarriló su discurrir hacia otros menesteres [...] servía para todo y para nada bueno.“ (*La familia de P. D.*, 46)

(Kdyby byla měla přirozenou náklonnost k dobrému, byla by dokázala velké věci, ale protože pánbůh nechtěl, aby někdo z nás vynikl příznivými sklony, zaměřil její rozum k jiným věcem [...] byla schopná všeho, a ničeho dobrého.) (*Rodina P. D.*, 31)

Na rozdíl od matky je Rosario empatická. Například, když jako jediná zdvihne ze země Mária a uloží ho do necek. Projeví se její sklon k mateřství, jemnost a péče, vlastnosti, které Pascual u vlastní matky postrádá a u Rosarie obdivuje. Tím se jen prohloubí jeho vztah k sestře: „Aquel día me pareció más hermosa que nunca, con su traje de color azul como el del cielo, y sus aires de madre montaraz ella, que ni lo fuera, ni lo había de ser...“ (*La familia de P. D.*, s. 60) („Tehdy se mi sestra zdála krásnější než jindy v blankytně modrých šatech a s výrazem divošské matky, ona, která jí nebyla a nikdy se jí neměla stát...“) (*Rodina P. D.*, s. 44) Všimněme si především kontrastních slovních spojení „nebesky modré šaty“ a „divošská matka“, tedy něco vznešeného versus pudového, přízemního, co Pascual v Rosárii spatřuje.

---

<sup>37</sup> Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Micka. Praha: Triton, 2007, s. 47

V. Woolfová uvádí, že žena často v minulosti sloužila jako zrcadlo, které má tu kouzelnou schopnost odrážet postavu muže ve dvojnásobné velikosti.<sup>38</sup> Pascual u své první ženy Loly zdůrazňuje její neposkvrněnost a cudnost, kterými se mohla před setkáním s ním chlubit (čemuž čtenář těžko věří po scéně na hřbitově). Vidí v ní čisto, které je ho hodno a přispívá k lepšímu obrazu o něm samém. Panenství, které Pascual Lole přisuzuje, bylo žádané u neprovdané ženy. Jako takové má hlubokou tradici v lidských dějinách: o mnoha bozích, hrdinech a vládciích se tvrdilo, že byli počati z panny. Té totiž byly přisuzovány zvláštní nadpozemské vlastnosti. V našem případě ocenění neposkvrněnosti vychází z kultu Panny Marie, z vlivu křesťanství na společnost, především pak na vesnicích. Panna Marie je symbolem toho dobrého, co se v ženě skrývá. Vrcholu uctívání dosáhla ve středověku, pak byl však její kult utlumen, přesto si udržel oblibu u prostých lidí. Pascual svou budoucí ženu dokonce v jedné pasáži k matce Krista připodobňuje, a to ve chvíli, kdy ji vidí s dítětem. Představuje dokonalý obraz mateřství, který u vlastní matky nikdy nemohl zažít.

Pascual na Lole obdivuje její postavu, vlasy, hrdost a čistotu. Neodvažuje se však udělat z ostýchavosti první krok, takže první intimní setkání na hřbitově je ve své podstatě iniciováno dívkou, která správně zvolenými slovy pokoří Pascuala a donutí ho „bránit si čest“. Zároveň je to první moment, kdy Pascual nějak fyzicky reaguje, když ho někdo slovně napadá či uráží. Jen v tomto případě však fyzický projev nekončí něčí smrtí či zraněním.

Lola je v očích protagonisty krásná, dokonce ji přirovnává ke královně. Svatba ho učiní šťastným a zároveň odvážnějším. Obdaří Pascuala pocity a vlastnostmi, kterými do té chvíle neoplýval, je pravým naplněním jeho života.

Autor výstižně zachycuje komunikační propast mezi manželi, jejichž vztah je založen převážně na fyzické přitažlivosti. Sám Pascual přiznává, že hovor mezi nimi nikdy nebyl plynulý, a také je pravda, že kvůli konverzaci si dívku nebral. Výměny názorů se skládají z jednoduchých vět, ze kterých se dá těžko proniknout do povahy a pocitů ženské hrdinky. Teprve ztráta dítěte dodává Lole na emoci v projevu.

Po smrti Pascualita, ročního syna, se v hrdinově nejbližším okolí vyskytují pouze ženy: jeho manželka, matka a sestra. Do nich vkládá určité naděje na útěchu, které se mu nedostane, a jeho pohled na ně proto zoškliví: „Las mujeres son como los grajos, de ingratas y malignas...[...] Allí estaban, enlutadas como cuervos, las tres mujeres, calladas como muertos, hurafias, serias como carabineros.“ (*La familia de P. D.*, 109-110)

---

<sup>38</sup> Woolfová, Virginie. *Vlastní pokoj*. Praha: nakl. Marie Chřibková, 1998, s. 33

(„Ženy jsou jak krkavci, nevděčné a podlé... [...] Tři ženy tu byly, v černém jako krkavci, mrtvoly, odmítavé a vážné jako karabiníci.“) (*Rodina P. D.*, 89-90)

Téměř esperpentovský popis může být důsledkem protagonistova pocitu, že ženy – především jeho matka a manželka – nesplnily základní požadavek dobré matky, který na ně kladl. Paul Ilie<sup>39</sup> tvrdí, že v knize neexistuje důkaz, že by měl Pascual Lolu a matku rád. Vysvětlení vidí v jednoduchosti protagonistových emocí. Láska u něj není spontánní emocií, ale jen automatickou reakcí na něčí zájem nebo péči. Proto má rád Rosarii, která se o něj příležitostně stará, a naopak nemiluje matku ani Lolu, které vůči němu neprojevíly žádné city.

Svojí druhou ženu Esperanzu Pascual pozná díky sestře Rosarii. Opět je to krásná žena, která je navíc velice čistotná. Této vlastnosti si protagonista všímá především kvůli špinavosti vlastní matky. Je patrné, že Pascual si vybírá ženy opačného typu, než je jeho matka. Nezavrhuje tedy druhé pohlaví jako celek.

Esperanza (podobně jako Lola) musí iniciovat sblížení mezi oběma. Pascual je obzvláště stydlivý při navazování kontaktů se ženami, což jen zapadá do mozaiky jeho osobnosti: emocionální nevyzrálosti s násilnickými sklony.

Je ovšem úsměvné, že nová dívka v hrdinově životě se stydí za projevenou „drzost“, za iniciativní roli, kterou hrála při navazování vztahu: tedy, že rozhlásila, že se jí Pascual líbí. Hlavní iniciativa se totiž očekávala od muže, on by měl být ten, kdo si vybere. Za našeho hrdinu to ovšem musejí dělat ženy.

Impulsem ke zkoumání postavy ženy v románech byla i politická a společenská situace za Franka. Celova románová prvotina je umístěna do období, které předchází frankistickému režimu, odehrává se z větší části ještě před obdobím druhé republiky. Emancipace žen se proto v *Rodině Pascuala Duarte* nijak neprojevuje, protože se časově pohybujeme před jejím politickým uskutečněním. Je pravdou, že na společenské úrovni v tehdejší době již probíhala, to se však týkalo především velkých měst.

Cela zde zobrazuje ženu v její tradiční roli, což může být způsobeno jednak jeho tradicionalistickým přístupem k ženě jako objektu, anebo snahou zachytit v díle obraz vesnice co nejvěrněji (nikoli ve smyslu kostumbristickém). Jak je známo, na malých městech plyne čas jiným tempem a život se odehrává v odlišných mantinelech.

---

<sup>39</sup> Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos, 1971, s. 41

Pokud se podíváme na zobrazení ženských postav v Celově díle z hlediska feministické kritiky, bylo by jednoduché obvinít ho z misogynie. Často v jeho díle ženy slouží jako doplňující obraz hlavního hrdiny, jako pouhý erotický objekt. Jsou to postavy se jménem, bez hlubšího psychologického zpracování.

U první ženy Loly je jako její hlavní atribut vyzdvižen fyzický vzhled a konstituce a následně skutečnost, že mohla být dobrou matkou. Ona sama si uvědomuje méněcennost vůči Pascualovi vštěpovanou jí církví („Jsem kostí z tvého těla“<sup>40</sup>) a vyčítá mu, že jí nedokáže pomoci naplnit ani základní funkci mateřství, kterou od ní tehdejší společnost očekává. U druhé ženy už takový důraz na vzhled kladen není. Je poslušná a čistotná, neodmlouvá, je téměř dokonalým prototypem ideální vesnické manželky. „Mnohem více se přibližuje modelu ženy proklamovanému režimem. Je rezignovaná a fatalistická: vše přijímá s vědomím, že je nemožné změnit ‚to, co je psáno‘.“<sup>41</sup>

Obraz matky pak patří mezi nejodpudivější ztvárnění ženy v Celových románech, bez špetky dobré vlastnosti. Jak však poznamenává Janet Pérezová: „Je obtížné odsoudit Celu za misogynství kvůli jeho negativnímu ztvárnění ženských postav, když první dojem, který čtenář získá, je, že všechny postavy jsou buď špatné, nebo hloupé“.<sup>42</sup>

Při druhém pohledu na ženské postavy zjišťujeme, že jsou dominantním prvkem v hrdinově životě. Navenek jsou mu podřízeny, v soukromém v životě však nad ním mají navrch a řídí jeho život: „Desde aquel día siempre que veía a don Manuel lo saludaba y le besaba la mano, pero cuando me casé hubo de decirme mi mujer que parecía marica haciendo tales cosas y claro es, ya no pude saludarlo más.“ (*La familia de P. D.*, 56)

(„Od té doby jsem dona Manuela zdravil, kde jsem ho uviděl, a líbal jsem mu ruku, ale když jsem se pak oženil, řekla mi moje žena, že jsem jako svíčková bába, když dělám takové věci, a tak už jsem ho ovšem zdravit nemohl.“) (*Rodina P. D.*, 40)

Ačkoli Pascual usiluje o to, aby si zachoval svoji mužskou čest, nedokáže se bránit slovním pokořením od vlastní matky. To je jedním z důvodů, proč musí dojít na konci knihy

---

<sup>40</sup> Cela, Camilo José. *Rodina Pascuala Duarte*. Praha: KLHU, 1960, s.93

<sup>41</sup> Pérez, Janet. *Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después*, s. 278

„Se acerca mucho más al modelo femenino promulgado por el régimen, y es resignada y fatalista: todo lo acepta con la actitud de que es imposible cambiar ‚lo que está escrito‘.“

<sup>42</sup> Pérez, Janet. *Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después*, s. 278

„Esto dificulta el juzgar a Cela de misógino por sus representaciones negativas de personajes femeninos, cuando la impresión inmediata que recibe el lector es que todos sus personajes o son malos o son tontos.“



k matkovraždě. Díky matčiným pichlavým řečem, na které neumí reagovat, v něm vzrůstá vztek, který povolí teprve při její smrti. Musí reagovat fyzickou silou, jelikož nevyniká v té duševní. Zabití je Pascualovou odpovědí na všechny výčitky.

Podobnou reakci vidíme i při scéně na hřbitově, kdy nad ním má žena slovně také navrch a on si ji musí podrobit násilím. Popřípadě při slovních útocích ze strany žen uvažuje o útěku, který opravdu uskuteční po smrti vlastního dítěte, když není schopen snášet obviňování matky a Loly. Před vraždou matky se také nejprve rozhoduje pro útěk, nakonec však k němu nemá dostatek vůle.

Samotný akt vraždy pak probíhá jako lýtý zvířecí boj, žena se mění v původní *mater tenebrarum*, v chaos, plní prapůvodní mýtus své spojitosti se smrtí. („Žena-Matka má podobu temnot: Je chaos, z něhož všechno vyšlo a kam se všechno jednoho dne musí vrátit. Je to Nicota.“<sup>43</sup>) Popis násilí zároveň připomíná milostný pokus o podrobení, který končí ve chvíli, kdy matka Pascualovi urve levou prsní bradavku a on jí zabodne nůž do hrdla.

Poslední scénou v knize se tak uzavírá vztah matka – syn, dochází k protagonistově osvobození se z matčiných pout, k jakémusi znovuzrození. Mužský princip poráží ženský.

Zároveň tato kniha symbolizuje i znovuzrození španělské literatury. Kritický pohled na postavy, jejichž předobraz Cela spatřuje v reálném životě, se odráží v bizarnosti jednotlivých figurek, žen nevyjímaje, které před nás předstupují a skrze něž poznáváme pokřivenost tehdejší doby. Postavy se tak opět jednou stávají nejdůležitější složkou díla.

---

<sup>43</sup> Beauvoirová, Simone. Druhé pohlaví. Přel. J. Kostohryz, H. Uhlířová. Praha: Orbis, 1966, s. 76

## Carmen Martín Gaitová: Za záclonkami

V padesátých letech už můžeme hovořit o literární generaci. V té době se hlavní tendencí v literatuře stává realistické zobrazení skutečnosti inspirované italským literárním a filmovým neorealismem a kinematografií, které se snaží podat svědectví o době. Soustředí se na každodenní prožívanou zkušenost, literární jazyk se zjednodušuje; oblíbeným, často používaným a důležitým prostředkem k vyjádření se stává dialog, který věrohodně reflektuje realitu. Jako okem kamery sledujeme všední události a často triviální rozhovory, na jejichž základě se před námi modeluje plastický obraz tehdejšího Španělska, a nebývá to často obraz lichotivý. Patrná je snaha o objektivismus, autor minimalizuje vlastní reflexe a nechává za sebe hovořit dílo. Hlavní jádro generace poloviny století, které se svým stylem odlišuje od angažované sociální literatury některých kolegů, se utváří kolem skupiny přátel a spolužáků z univerzity scházejících se v Café Gijón. Patří mezi ně mj. Ignacio Aldecoa, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio i jeho budoucí žena Carmen Martín Gaitová, dívka z dobře situované rodiny s univerzitním vzděláním.

Když C. Martín Gaitová (1925-2000) vydává své dílo, je už Carmen Laforetová považována za „klasiku“ španělské poválečné literatury. Krátce po vydání své prvotiny se však i Martín Gaitová stává jednou z nejváženějších spisovatelek nejen poválečného období. Pokud nepočítáme kratší povídku *El balneario* (1955), je román *Entre visillos* (Za záclonkami, 1957) prvním výrazným počinem této autorky, který se řadí k proudu neorealismu. Poprvé se také v našem pojednání setkáváme s knihou, v níž se spisovatelka nevrací ve svém příběhu do minulosti, do období definovaného občanskou válkou. Ta sice poznamenala život Španělů na několik desítek let dopředu, život však pokračuje dál a nabízí další témata, nejspíš ne tolik emotivní, zato o to aktuálnější.

Metoda upřednostňovaná novou literární generací mnohdy nevěnuje dostatek prostoru pečlivému vyobrazení jednotlivých postav. Snažit se, například, o jejich rozbor v díle *El Jarama* (Řeka Jarama, 1956) by bylo zdlouhavým úkolem s nejistým výsledkem. Sánchez Ferlosio se totiž soustředí spíš na interakci mezi osobami než na jejich portrét. Martín Gaitová sice také věnuje hodně prostoru pozorování situací v malém nejmenovaném městečku<sup>44</sup>, zároveň ale vykresluje plastické portréty jednotlivých postav. Její dílo nám tak podává

---

<sup>44</sup> Jak můžeme vyvodit i z autorčina životopisu, jedná se o Salamanku. Stejně tak by to však mohlo být kterékoliv jiné provinční město ve Španělsku.

ucelený obecný pohled na každodenní život zdejších lidí a současně umožňuje vcítit se do pocitů jednotlivců.

Autor má několik možností, jak vstupovat do příběhu; ty se promítají do použité vypravěčské techniky. V našem případě Martín Gaitová využívá pohledu z několika stran. Poznáváme události jednak z pohledu Natálie, šestnáctileté dívky z provinčního městečka, a také Pabla Kleina, třicetiletého profesora němčiny, který do města přijíždí na návštěvu svého starého přítele. Třetí pohled je podán v er-formě, kdy vypravěč vystupuje jako pozorovatel, ale zároveň místy proniká do nitra postav a má přehled o jejich prožitcích. Tyto přístupy se po kapitolách střídají, v ich-formě ovšem převládá pohled mladého učitele. Střídání vypravěčské perspektivy, podle našeho mínění, napomáhá objektivnějšímu sdělení skutečnosti, které bylo jedním z cílů neorealistickej metody. Vypravěčovo hodnocení je implicitní, charakteristika postav má vyplynout z jejich jednání a projevu, proto jsou dominantním prvkem díla dialogy. Jsou to rozhovory o všedních věcech, o vaření, počasí, nových záclonkách, o snoubencích, často triviální a nepodnětné, které děj neposouvají, ale přispívají k co nejširšímu zobrazení skutečnosti.

Děj v daném případě opravdu není nejpodstatnější. Kniha nám představuje skupinu mladých lidí z jednoho španělského města, soustředí se na jednotlivé postavy a jejich interakci. Rámec příběhu je, podobně jako v knize Laforetové, tvořen příjezdem mladého člověka na nové místo a končí jeho odjezdem po získání životní zkušenosti. Tímto mladým člověkem je v románu *Za záclonkami* Pablo Klein, který přijíždí na konci letních prázdnin a odjíždí s příchodem zimních.

Poměr dívek a chlapců ve sledované skupince lidí je rovnoměrný, větší stopu v nás ale zanechají ženské (resp. dívčí) postavy. Především Julia a Mercedes, dvě starší sestry Natálie; dále Elvíra, která se snaží najít cestu z rutiny života na maloměstě; Gertru, která se chystá již v mladém věku vdávat; Goyita, již ovšem v druhé části ztratíme z dohledu. Zaujmu nás i okrajové postavy Alicie, Natáliiny spolužačky, či Isabel.

Po několika stránkách četby se před námi vynořuje sociologická studie maloměstského života z pohledu mladých lidí. Je ošemetné slučovat fiktivní svět díla s realitou, nelze však popřít, že se romány nechávají skutečným světem inspirovat. Postavy mají často svůj předobraz v reálném životě, můžou se skutečnosti přiblížit a my pak skrze ně poznáváme obraz doby. Odraz všední reality se vynořuje právě v referovaném románu. Sama spisovatelka nepopírá, že se nechala inspirovat vlastním životem a dospíváním v Salamance, dobou, kdy byly

dívčím i chlapcům vymezeny vlastní světy, které se příležitostně protínaly. Prostor ženy se i v knize omezuje na dům, kde probíhají dívčí hovory. Popřípadě na náměstí, kde dívky ruku v ruce korzují a pozorují chlapce. K bližšímu kontaktu s nimi pak dochází v prostorách Casina či v bytě mladého intelektuála Yoniho. Při slavnostních příležitostech a oficiálních návštěvách jsou pak oba světy opět odděleny. Ženy nacházíme v kruhu přítelkyň, muži se baví pouze mezi sebou. Pomyslnou hranici nelze překročit bez hrozby porušení společenských konvencí a pomluv.

Vedle omezených podmínek maloměsta vystupuje do popředí i pozice ženy v období frankismu. Jsou to například oddělené školy pro dívky a chlapce a celková restrikce ohledně dívčího studia. Žena nemusela být vzdělaná, jejím hlavním posláním bylo najít si perspektivního manžela a stát se dobrou manželkou a matkou. Tak je tomu třeba v případě Gertru, která odejde předčasně ze školy, protože její nastávající, Ángel, je proti přílišnému vzdělání žen.:

[Natalia]:...Es una pena, total un curso que me falta. Estoy a tiempo de matricularme todavía. [...]

[Ángel]: Pues porque no. Está dicho. Para casarte conmigo, no necesitas saber latín ni geometría; conque sepas ser una mujer de tu casa, basta y sobra.<sup>45</sup>

([Natalia]:...Je to škoda, chybí mi už jen jeden ročník. Ještě mám čas se zapsat. [...])

[Ángel]: Prostě ne. A hotovo. Aby sis mě vzala, nepotřebuješ umět latinu ani geometrii; stačí být dobrou paní domu, to je vše.)

Ani chytrá Natálie nepočítá zprvu s pokračováním ve svých studiích, dokud ji v tom nepodpoří učitel Pablo Klein. Ten představuje vnějšího pozorovatele dění v městečku a zároveň nový moderní pohled na zavedený životní rytmus ve městě. Je osvobozen od předsudků a pokrytectví. Představuje střet uzavřeného frankistického Španělska s vnějším světem. Nenechá se zahnat do spleťtých vztahů a chová se tak, jak uzná za správné. Touto neotřelostí, přímým vystupováním a inteligencí si získá na místě spoustu příznivců, kteří však nemají sami dostatek odhodlání, aby se chovali podobně jako on a oprostili se od zažitých společenských zvyklostí. Na druhou stranu Pablo nevyniká citovou vřelostí a často nemá pochopení pro slabosti ostatních. Jeho hlavním povahovým rysem je racionalita, možná osvícená, ale ledová. Na lidské hlouposti a pobláznění lze hledět s jistou dávkou shovívavosti,

---

<sup>45</sup> Martín Gaité, Carmen. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1972, s. 174

proto nám nakonec ženské postavy, i přes svoji občasnou omezenost ve vnímání, přirostou k srdci víc.

Pokud se podíváme blíže na jednotlivé postavy žen, zaujme nás mezi nimi mladá vypravěčka. Natálie se nám představuje svým pohledem i z pozorování ostatních. Nezapadá do tradičního vzorce chování, nesplňuje očekávání, která se vyžadují od dívky jejího věku: tedy účastnit se tanečních zábav, hovorů o chlapcích, o módě a nejnovějších filmových hitech. Natálie dospívá a není spokojená se světem, který ji obklopuje, a se ztrátou přítelkyň, jejichž obzor se zúžil především na „lovení“ budoucích manželů. Takové dívky, které vybočovaly z řady, byly považovány za divné („chicas raras“ nebo „de un carácter raro“). Nechystaly se ani vstoupit do kláštera ani vdát, jednoduše byly pro společnost zvláštní. Natálie působí ještě jako dítě, které se dokáže radovat z malebných uliček a věží katedrály. Na konci nás však překvapí střízlivým ohodnocením situace, když se svěří se svým trápením otci:

...la tía Concha nos quiere convertir en unas estúpidas, que sólo nos educa para tener un novio rico, y que seamos lo más retrasadas posible en todo, que no sepamos nada ni nos alegremos de nada, encerradas como un buen paño [...]. Sólo quería que alguien me consolara y me entendiera [...]. Le he dicho que si tengo que ser una mujer resignada y razonable, prefiero no vivir... (*Entre visillos*, 233)

(...teta Concha z nás chce udělat hlupačky, jenom nás vychovává, abychom si našly bohaté snoubence a abychom byly ve všem co nejvíc opožděné, abychom nic neznaly a z ničeho se neradovaly, zavřené doma jak okrasná látka [...]. Jen jsem chtěla, aby mě někdo utěšil a pochopil [...]. Řekla jsem mu, že než být rezignovanou a rozumnou ženou, to radši nechci žít...)

Podobně se od předurčené společenské role odchyluje Elvíra. Je o několik let starší, ale s Natálií ji spojuje podobná přemýšlivost i láska k Pablovi a vnitřní pochybnosti, které si zapisuje do deníku. U nich dvou se setkáváme s prototypem rebelující hrdinky. Tak jako Andrea jsou i Natálie a Elvíra dívky, které úplně nezapadají do tradiční představy o ženském chování ani do určené role, diktované patriarchálními zásadami tehdejší společnosti. Mezi Elvírou a Natálií však můžeme pozorovat určitý rozdíl. Natálie vzhledem ke svému věku teprve vstupuje do dospělé společnosti ovládané jistými pravidly, které na ni dosud nebyly uplatňovány, zatímco Elvíra už nějakou dobu v této úzkoprsé společnosti žije a snaží se omezujícím konvencím čelit: „Me complico la vida, me hago preguntas y me meto en líos. Digo lo que pienso y lo que siento; no tengo miedo de lo que piensen de mí. Y estoy contenta,

a pesar de todo, siendo como soy.“ (*Entre visillos*, 139) („Komplikuju si život, kladu si otázky a dostávám se do potíží. Říkám, co si myslím a co cítím; nedělám si hlavu z názorů ostatních. A přese všechno jsem spokojená taková, jaká jsem.“) To, že je výjimečná a utvrzuje se v tom, jí pomáhá překonat pomluvy okolí. Snaží se ostentativně vymezovat vůči ostatním dívkám, bouřit se vůči zažitým zvykům, například vůči dlouhému povinnému smutku kvůli smrti otce. Vyčítá to svému příteli, který ji z terasy zahání zpět do vnitřních prostor domu, kde by správně měla nad smrtí blízkého člověka truchlit.: „¿Y qué pasa, di qué pasa? A ver si por estar de luto ni siquiera voy a poder hablar contigo en el balcón, ¿es que estamos haciendo algo malo? Pareces mi madre.“ (*Entre visillos*, 125) (“Co se stane? Řekni, co se tak stane? To kvůli držení smutku s tebou ani nemůžu mluvit na balkóně? Děláme snad něco špatného? Připomínáš mi moji matku.“)

Navzdory tomu, že se snaží být originální a volnomyšlenkářská, je nakonec stejně ovlivněna společenskou výchovou. Projevuje se to především v jejích rozhovorech s Pablem, kdy upadá do zajetých konverzačních schémat založených na flirtování. Naopak Natálie se necítí být ničím svazována, protože se společenským setkáním zatím vyhýbá. Z jejích promluv je cítit závan svěžesti, upřímnost a absence vypočítavosti.

Do role protikladné dívky staví autorka postavu Julie. Ta se trápí kvůli svému snoubenci, který je z Madridu, kam ji otec není ochoten pustit, i když je jí už dvacet sedm let. Tento věk navíc limituje její možnosti ohledně výběru partnera. Její o dva roky starší sestra Mercedes už promeškala správný věk na vdávání, což ji v očích ostatních staví do nelichotivého světla. Jak píše Martín Gaitová ve své studii *Usos amorosos de la postguerra española* (Milostné zvyky v poválečném Španělsku, 1987), na tyto dívky, které promeškaly správný věk na vdávání, se hledělo zčásti s obdivem, zčásti s despektem. Často byly v očích jiných odsouzeny k roli staré panny už s předstihem, jako by snad od narození byly poznamenány nějakým stigmatem. Nešlo ani tak o jejich ošklivost jako o nevyhovující charakter: „Dívka, která „zůstala na ocet“ se obvykle vyznačovala jistou povahovou nevázaností [...]. Rozebírat věci bez skrupulí či ironicky se nedoporučovalo dívce, která chtěla „ulovit manžela“. Žádala se po ní bezelstnost, důvěřivost a slepá víra.“<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, s. 38:

„La que “iba para solterona” solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter [...]. Analizar las cosas con crudeza o satíricamente no parecía muy aconsejable para la chica que quisiera “sacar novio”. Se les pedía ingenuidad, credulidad, fe ciega.

Takovou charakteristiku můžeme uplatnit i na postavu Mercedes. Navenek pohrdá chlapci ve svém okolí. Pokud s nimi naváže kontakt, dělá to, podle svého mínění, jen aby našla lepšího snoubence pro Julii.

Pro valnou část dívek v knize je také důležitou součástí života náboženství, nedělní návštěva kostela. Ženy se modlily hlavně k svaté Tereze z Ávily, kterou Ženská sekce ustanovila svou patronkou. Měla se stát vzorem pro správnou španělskou dívku, jež má šířit vznešené myšlenky frankismu tiše a bez vnějšího exhibicionismu, tak jak šířila své ideje i svatá Tereza. Julia ovšem v náruči křesťanství hledá spíše sílu pro pokračování ve vztahu s Miguelem. Ten, jako bohém od filmu, tlačí na Julii, aby se za ním přestěhovala. Uvádí ji tím do situace, kdy se přísná výchova, ve které vyrůstala, dostává do konfliktu s jejími city. Chtěla by je poslechnout, ovšem za Miguela ještě není vdaná, proto zásadní rozhodnutí jejího života spočívá na otci.

Když zaměříme svou pozornost na obsah dívčích a chlapeckých rozhovorů a srovnáme je, nemůže nám uniknout, jak zásadně se liší v tématu. Dívčí svět se točí téměř výhradně kolem mužů. Pokud s nimi přímo netráví čas, alespoň o nich hovoří, rozebírají svoje zkušenosti s nimi či pomlouvají potenciální rivalky. Od určitého věku až do svatby je v knize dívka neúplnou bytostí, která hledá své naplnění v postavě muže. Završením hledání a čekání je svatba, která v očích mladých žen představuje šťastné dosáhnutí na nejvyšší metu, které mohly v životě docílit. Po svatbě pak často následuje nepříjemné vystřízlivění, které je ovšem nepřenosnou zkušeností. A hovory o chlapcích jsou zaměněny za domácí rady a poměřování schopnosti služek. Starší radí Gertru, aby se svatbou nespěchala, ta ovšem považuje sňatek za krásné završení svého vztahu s Ángelem. Nepatrně ji zvyklá až návštěva u starší sestry, která je již několik let vdaná a očividně životně nenaplněná. Její prostor se zúžil na domov, výchovu dětí a domácí práce, naopak pro jejího manžela se stal přitažlivější svět vně domu.

Když zase posloucháme hovory chlapců, o dívkách se zmiňují jen málo nebo o nich s nadhledem vtipkují, jak si všímá i Pablo Klein: „A las chicas, solían hacerles poco caso, y hablaban de ellas con comentarios burlones.” (*Entre visillos*, 131) („Dívkám obvykle věnovali málo pozornosti a zmiňovali se o nich s posměšnými komentáři.”)

Autorka zároveň implicitně poukazuje na křehkost a nestálost dívčího přátelství. To pevné končí s počátkem dospívání, kdy je muž postaven nade všechno ostatní. Dívka poté ztrácí vlastní identitu a přejímá znaky a názory svého přítele. Ten jí pak nahrazuje dosavadní svět, z kterého mizí přítelkyně. Samozřejmě k takovému přístupu nedochází u všech dívek a bylo by zavádějící toto chování generalizovat.

Autorka zachycenými situacemi a projevy dokládá, že nelze zahrnovat všechny dívky z městečka do jedné kategorie. Když se na ně blíže podíváme, lze je rozdělit do několika skupin: na zasnoubené, jejichž život je od té chvíle určován snoubencem (přímo i nepřímo), mezi ně patří Julia a Gertru; na nezadané, jejichž přáním je co nejdříve si někoho najít – to se týká například Isabel a valné části dívek navštěvujících Casino, místní zábavní centrum. Vlastní kategorii tvoří i neprovdané ženy, které představuje Mercedes a její teta. A nakonec dívky, které se tradičnímu rozdělení vzpírají (Elvíra a Natálie). Zvláštní skupinu pak tvoří dívky z velkého města, které přijíždí do Salamanky jen na svátky. Takovou je například Marisol, která je povznesená nad maloměstácké poměry a hýří sebevědomím. Pro tento typ dívky se ustálil výraz „niña topolino“<sup>47</sup>. Vedle mladých žen, asketicky a nábožensky vychovaných podle zásad falangistické Ženské sekce, se v průběhu čtyřicátých let vynořil nový typ dívek, který předznamenává konzumní směřování španělské společnosti v příštích letech. Jejich cílem je sice také snaha najít si dobrého manžela, zároveň ale chuť co nejvíce si užívat života, jít s módou, chodit do kina a věnovat se nezávazné zábavě. Dnes by je možná nejlépe charakterizovalo slovo snob. Věnovaly se povrchní zábavě; tím, že kouřily, hlasitě se smály a vedly odvážné řeči v mužské společnosti, tvořily kontrast vůči dívkám, které si zakládaly na svém slušném vychování a nenápadnosti.

Autorka se však brání pouze schematickému ztvárnění postav, proto například Gertru napadne, že by mohla dokončit studia a nemusela přestat žít po svatbě svůj život. Záblesk nových vlastních ambicí je však potlačen Ángelem. Stejně tak se Julia nakonec vydá do Madridu za svým snoubencem a osamostatní se. A nezávislá Elvíra podlehne naléhání svého přítele a v návalu emocí, aby se pomstila Pablovi, se rozhodne za něj vdát. Rezignuje tak na svou vysněnou svobodu a přijímá tradiční roli manželky. Nakonec tedy tlak okolí a prostředí vítězí nad vůlí jednotlivce. A je to nešťastná láska k muži, která ji má navždy (vzhledem k nemožnosti rozvodu v době frankismu) připoutat k jinému. Tedy její snaha být na druhém pohlaví nezávislá ztroskotá na základě nepotlačitelných lidských emocí.

Možnost uniknout z dusivého ovzduší maloměsta se nabídne i Natálii, která se chystá na vysokoškolská studia do hlavního města. Stává se tak určitou nadějí a symbolem dívky, která přes nepřízeň společenského nastavení dokáže vzít život do vlastních rukou a vymyká se tím tradiční představě frankistického režimu o postavení a úloze ženy. Zároveň předznamenává

---

<sup>47</sup> Slovo „topolino“ se původně vztahovalo k jistému novému typu dámské obuvi s tlustou podrážkou, který byl oblíbený právě mezi těmito dívkami.



novou etapu ve společenském uspořádání, která byla důsledkem vlivu začleňování se Španělska mezi západní státy.

Kdyby byla Martín Gaitová mužem, možná bychom ji zařadili po bok mnoha spisovatelů z minulosti, kteří líčili ženu převážně ve vztahu k muži a „okrádali“ ji o její vlastní zájmy a osobnost. Z toho však spisovatelku vinit nemůžeme, jelikož do díla vnáší svůj ženský přístup. Nechává nás nahlížet do myslí některých dívčích postav v knize a věnuje pozornost jednání dívek v jejich samotě. Ukazuje, že nelze všechny ženské postavy směřovat do jedné, prototypické. Každá má svou osobitost, která je však potlačovaná společenským ovzduším a výchovou. Jejich hovory a myšlenky jsou omezené, protože dívkám malé město žádné jiné podněty nenabízí. Nečeká se od nich, že dostudují. Žádná z žen to tak přeci nedělá. Nemohou ani město opustit bez souhlasu svých otců. A pokud přeci jen čekají od života něco víc, tak jako Elvíra a Natálie, a nejsou dostatečně silné a odhodlané či nemají podporu ve svém okolí (Elvíra), tlak konvencí je nakonec přemůže a učiní nešťastnými. Jejich život se tak potácí dopředu v úzkých, jim vymezených mantinelech.

Knihy tedy končí naším poznáním o naplnění či nenaplnění tužeb jednotlivých dívek, resp. předtuchou jejich šancí na nezávislost. Román Martín Gaitové je vzpomínkou na dospívání v Salamance, obrazem života španělské mládeže, implicitní kritikou maloměšťáctví a zároveň pronikavou studií o lidských vztazích často skrytých za záclonkami.

## Jesús Fernández Santos: Drsní lidé

Rok 1954 byl v literatuře v mnoha ohledech rokem přelomovým. Objevuje se množství děl neorealistickeho směru (mnohdy se sociálně kritickým laděním) předznamenávající nástup nové generace. Patří mezi ně *El fulgor y la sangre* (Třpyt a krev, 1954) od Ignacia Aldecoy, *Juegos de manos* (Podfuky, 1954) od J. Goytisola, i prvotina J. Fernández Santose *Los Bravos* (Drsní lidé, 1954), která se zaměřuje na dění v horské vesnici, „na kterou bůh zapomněl“.

Často je v literárních dějinách kladena otázka, zda mají díla plnit nějaké společenské poslání, být všetečným kritikem zavedeného řádu, nebo usilovat především o funkci estetickou, existovat sama pro sebe. Neorealisticke metoda, vycházející z poválečného italského vzoru, ustupuje od kritického tónu – ačkoliv se impulsem k tvorbě stává právě nedokonalost společenského uspořádání – a zprostředkovává nám svět takový, jaký je. Nebo se o to alespoň pokouší.

I v románu *Drsní lidé* je patrné, že autor se nedokáže oprostít od vypravěčského úhlu pohledu. Vypravěč se chvílemi stává vševědoucím, nikoliv jen objektivně pozorujícím. Zaznamenává pocity jednotlivých postav: „Comprendió el médico que no les inspiraba mucha confianza [...]. Era lo de siempre desde su llegada allí, pero no por conocido le molestó menos.“<sup>48</sup> („Doktor pochopil, že v nich nevzbuzuje velkou důvěru [...]. Od jeho příchodu do vsi to bylo stále stejné, ale přesto mu to nevadilo méně.“)<sup>49</sup>

Zároveň stejně jako jeho přítelkyně C. Martín Gaitová, která v románu *Za záclonkami* akcentuje některé postavy a věnuje jim větší pozornost, i Fernández Santos (1926-1988) klade větší důraz na postavu mladého doktora, jehož soukromý příběh se v podstatě stává rámcem celého románu. Podobně jako Pablo v románu *Za záclonkami* je doktor v knize *Drsní lidé* cizím elementem, dosud neovlivněným předsudky. Je symbolem střetnutí městské svobodomyšlnosti s uzavřeností vesnice.

Kromě něj pronikáme do myšlení i dalších osob z vesnice: malého nemocného chlapce, rezignované dívky Amparo či nenáviděného dona Prudencia.

Přese všechno se tomuto dílu daří plnit co nejlépe nároky neorealisticke metody. Jen ji doplňuje emocemi a tím nechává více vyniknout nuznosti kraje, jehož nedílnou součástí tyto osoby jsou. Autorův pohled je zaostřen na dění v jedné vesnici leonského kraje, odkud sám

<sup>48</sup> Fernández Santos, Jesús. *Los Bravos*. Barcelona: Destino, 1989, s. 10

<sup>49</sup> Fernández Santos, Jesús. *Drsní lidé*. přel. Petr Koutný. Praha: Svoboda, 1983, s. 10

rodem pocházel. Popisem příběhů, chování a rozhovorů jednotlivých postav, které před námi defilují, se ve čtenářově mysli vytváří obraz soudobého venkova, kde se zastavil čas. Tak jako se tomu dělo i v celém Španělsku za nejtuzší Frankovy diktatury. Výpovědí o jednom místě vlastně spisovatel poukazuje na problém celého království, protože takových osad, jako je tato zapomenutá vesnice s šedesáti obyvateli, bylo možno na Iberském poloostrově najít bezpočet. Autor poukazuje na většinu palčivých problémů venkova. Například na chudobu a s ní spojenou zaostalost, která nutí lidi k migraci do větších měst či do zahraničí. S tímto pohybem obyvatelstva si frankistický režim nedokázal poradit. Ekonomický vzestup, který nastal po navázání politické spolupráce se západními zeměmi, se dotýkal především měst a do chudých oblastí pronikal jen stěží. V nich šel život svým tempem. To je v knize zachyceno, když při návštěvě provinčního města don Prudencio ohromeně sleduje stavební rozmach většího města, tak kontrastní s nuzností vesnice.

Jak jsme se již zmínili v úvodu, literární postava je nedílnou součástí děl, důležitou složkou románu a souhrnem informací, které nám pomáhají identifikovat se s vytvořeným světem na papíře. Její zobrazení prošlo od počátku písemnictví vývojem a změnami. Namísto ústředního hrdiny či hrdinů se někdy v knihách objevuje tzv. kolektivní postava. K tomu dochází, podle některých literárních kritiků, i v tomto románu. Poznáváme významné jedince, kteří se však zároveň dokáží spojit v jeden hlas, pokud jde o projevení názoru vesnice, především pak základní lidské vlastnosti, jíž je nenávisť. Tu směřují nejprve směrem k donu Prudenciovi, po jeho smrti k mladému doktorovi, který místo hlasu vesnice poslechl své mravní zásady a vzal pod ochranu muže, který měl být zlynčován. Dříve než však pochopíme, jakými pravidly se hlas osady řídí, vyvstávají před námi jednotlivé postavy se svými soukromými osudy.

Mužské postavy co do počtu převládají v celkovém konceptu díla. Autor však neopomíná ani ženy, jejichž soukromým příběhům se v knize částečně věnuje. Blíže poznáváme mladou ženu Amparo, kterou provází a dusí stín vlastní matky, a bohatou slečnu Pilar, jež tráví svůj den hádkami se služkou. Často se v knize objevuje také dívka Socorro, Manolova žena, či dcery zdejšího rybáře-pytláka Alfréda.

Spisovatel soucítí s tvrdým životem na vesnici a uvědomuje si složitý úděl žen, jejichž práce nekončí nedělním úsvitem, jak je tomu u mužů, ale které se celý život nezastaví, aby oddaně sloužily své rodině.:

Pero a pesar de sus palabras, ellas estaban orgullosas de que sus hombres pudieran holgar un día a la semana, y para que hiciesen limpios se afanaban sobre las lávanas, porque

desde niñas se les había enseñado que habían venido al mundo para servirlos y hacer, con frío o calor, en buen o en mal tiempo, todos los trabajos. (*Los bravos*, 107)

(Ale přes všechna ta slova byly pyšné, že si jejich muži mohou jeden den v týdnu odpočinout, a aby je udržely v čistotě, dřely se u vody s prádlem, protože už jako malým děvčátkům se jim vštěpovalo, že přišly na svět, aby sloužily mužům a vykonávaly, v zimě či horku, za pohody či za nečasů, všechny práce.) (*Drsní lidé*, 78)

Menšinová skupina má sklon ztotožňovat se s názory širší společnosti a přijímat je za své, převzít je do své identity. Ženy tak často přejímaly zaběhnutý řád věcí, svoji určenou roli a sebeuposuzovaly se podle mužského pohledu. V tvrdých podmínkách vesnického života pak nebyl čas na hlubší reflexi daného stavu. Život se zúžil na práci a odpočinek. Dlužno dodat, že práce vykonávána muži byla často fyzicky náročnější. I když z knihy je patrné, že ženy na poli každý den pomáhaly a v případě manželova onemocnění dokázaly zastat i jeho díl práce. Místní pastýř vidí životní roli ženy velice pragmaticky: „Hay que casarse para que la mujer le ayude a uno. Los hombres no nos bastamos. [...] Si no hay hijos te mueres de asco. Los hijos ayudan y la mujer también. (*Los bravos*, 78) („Je třeba se oženit, aby žena člověku pomohla. My chlapi si sami nevystačíme. [...] Když nemáš děti, všechno se Ti hnusí. Děti i žena člověku pomáhají.“) (*Drsní lidé*, 58)

Navzdory nepostradatelnosti žen je jejich životní prostor omezenější ve srovnání s možnostmi mužů. To je důsledek jak zažitých zvyklostí vesnice, tak i právního postavení ženy v té době. Nehodí se například, aby vstupovaly do místní hospody. Když Antonova žena hledá svého muže, nepřestoupí přes hospodský práh a je odkázána jen na informace od ostatních. Stejně tak ženy nemohou rozhodovat o společném majetku, jsou pouze poradním hlasem.

Don Prudencio vidí v ženách staršího věku jednolitý nevýrazný zástup, kterým se stanou, když ztratí svěžest dětství, kouzlo dospívání a jsou semlety těžkým životem na vesnici: „La niña se alejaba andando gravemente. Ella también se convertiría con el tiempo en una de aquellas mujeres negras y mudas, y puede que cruzase aquel mismo camino, un día, a la sombra de un hombre cualquiera.“ (*Los bravos*, 224)

(„Děvče se rozvážně vzdálilo. Také se časem změní v jednu z těch němých žen v černém, a možná že jednoho dne půjde tou samou cestou ve stínu nějakého muže.“) (*Drsní lidé*, 162)

Přes uvědomění si situace žen, nebo právě proto, spisovatel přistupuje k některým ženským postavám jako k neplnohodnotným, jako k těm, které pouze doplňují obraz muže. Mezi exemplární případy patří Manolova žena, jejíž funkce v knize se omezuje na roli matky

malého kojence a ženy svého muže. Přitom je to osoba, která mluví moudře a rozhodně a na jejíž rady hodně lidí dá. Nikdy se však nedozvíme její jméno, známe pouze její rodinný vztah, což se u mužských jedinců zdá nemyslitelné. I náhodně procházivší Astuřan je obvykle pojmenován. Žena hospodského Manola však vystupuje pouze pod hesly „matka“ či „Manolova žena“. Vždy se příběhem jen mihne, promluví, ale více pozornosti jí věnováno není. Podobným způsobem se v textu objevují Antonova a Martínova žena či Alfrédovy dcery. Zajímavý je kontrast mezi vdanými a svobodnými. U svobodných dívek je jejich jméno zmíněno, vdané již „patří“ manželovi.<sup>50</sup>

Na druhou stranu je třeba podotknout, že spisovatel nezmiňuje jméno ani mladého doktora ani podvodníka s úsporami. Zároveň však nejsou svým pojmenováním definováni vztahem k někomu jinému, tím méně pak k nějaké ženě.

Sun-ong Kim si ve své obsáhlé práci všímá, že některé mužské vlastnosti jsou akcentovány spojením se ženou. Především hrdost dona Prudencia, která mu zabraňuje přivolat k sobě zpátky Socorro. Nebo hrdost Alfréda a Baltasara, dvou místních rodáků, projevená ve vztahu k dcerám. První z nich nechce dopustit, aby jeho dcera odešla do města někomu sloužit. Druhý odmítl svou na smrt nemocnou dceru ve městě navštívit, nedovolil za ní jet ani své ženě.:

Lo que no quiero es que mis hijas vayan a la capital servir a nadie, al menos mientras yo viva y tengan aquí su casa.

[...]

¿Baltasar? Ya le conoce usted. Ni fue a enterrarla, ni dejó a la mujer que fuera. No ha vuelto a hablar de ella; como si no hubiera sido hija suya. (*Los bravos*, 128)

(Nechci ale, aby moje dcery odešly do města a někomu tam posluhovaly, alespoň pokud jsem na živu. A tady mají domov.

[...]

Baltasar? Vždyť ho znáte. Nešel ji ani pochovat a svou ženu tam taky nepustil. Nikdy už o ní nemluvil; jako by to nebyla jeho dcera.) (*Drsní lidé*, 93).

Za podřízeností žen mužům, ke které ve společnosti došlo a která byla dlouhou dobu udržována, jsou někdy viděny i magické důvody.<sup>51</sup> Žena byla úzce spojována s přírodou,

---

<sup>50</sup> Kim, Son-ung, *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos*, s. 291

<sup>51</sup> Je vždy jednodušší dedukovat daný stav věcí, než předpovídat budoucnost. Přes možné pochyby o pravděpodobnosti některých vědeckých teorií o původu ženského postavení ve společnosti, je zajímavé vyslechnout si rozmanité názory odborníků a rozšířit si tak úhel pohledu. Po důvodech totiž pátrají jak historikové, antropologové, tak i psychologové a sociologové. Šíře názorů je proto bohatá a inspirující.

protože stejně jako příroda vytvářela nový život a poskytovala výživu (v počáteční době nebylo známo, jakým způsobem se na procesu zrození nového života podílí otec). K magickému spojení s přírodními cykly přispívalo i pravidelné měsíční krvácení, v němž se spatřovala spojitost s cykly měsíčními a cykly ročních období. „Ženy byly také tajemně svázány ještě s jedním cyklem – s cyklem života, smrti a znovuzrození. Kvůli těmto představovaným poutům k přírodě byly ženy a jejich sexualita předmětem strachu a musely být ovládnuty.“<sup>52</sup>

Na venkově, kde přírodní síly rozhodovaly o bytí a nebytí prostého člověka, vládl proto silně patriarchální přístup. Muži nemohli ovládnout živly, ovládali alespoň své ženy. Ustrnulá sociální struktura pomáhala k přežití v nuzných podmínkách, na emancipaci měli čas pomyslet jen lidé, co odtud odešli. Příroda byla identifikována s matkou, z jejíž moci se nelze vymanit. Lze se jí však, alespoň v civilizovaných městech, pokusit vyrovnat. Ona je tím, co může být stejně tak dobrotivé a pečovatelské jako destruktivní a působící zánik. Postavení ženy tedy ovlivňovalo prostředí, ve kterém se pohybovala (město versus vesnice). Zároveň však také hrála roli společenská vrstva, ke které patřila.

Všimněme si, že žena se v románu stává i určitým symbolem vlastnictví, což můžeme nejlépe vidět na příkladu dona Prudencia a mladého doktora. Jejich postavení jako by bylo definováno dívkou Socorro. Ta zde figuruje pouze jako žena-objekt, symbol mužské síly. Téměř se neprojevuje. Je poslušnou loutkou v rukách mužů, ideální ženou z jejich pohledu. Z počátku sdílí dům se starým donem Prudenciem, který si ji dokáže penězi připoutat a jeho sebevědomí posiluje myšlenka, že ji může ovládat: „...siempre al alcance de su mano, de su voz, dócil a la primera llamada que llegara de arriba.“ (*Los bravos*, 86)

(„Vždycky na dosah jeho ruky, jeho hlasu, poslušna prvního zavolání, které se shora ozvalo.“) (*Drsní lidé*, 64)

Později ji získá mladý lékař, který si po smrti starce vyslouží od vesničanů stejně pohrdlivý přístup. Pohled mladého doktora na dívku je také výmluvný: „Socorro se había sentado al otro lado de la mesa. Allí la tenía, suya ahora; le pertenecía, y no había por qué atormentarse pensando en don Prudencio.“ (*Los bravos*, 143) („Socorro si sedla na druhou stranu stolu. Byla teď jeho; patřila mu a nebylo třeba trápit se myšlenkou na dona Prudencia.“) (*Drsní lidé*, 104)

---

<sup>52</sup> Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Mická. Praha: Triton, 2007, s. 31

Ačkoliv je to její přítelkyně, i Amparo vidí Socorro jen jako loutku v rukách mužů. Přivlastňování si Socorro je pro ni dostatečný důvod, proč by měl být don Prudencio vyhnán z vesnice:

¡Si yo fuera secretario de este Ayuntamiento le echaba del pueblo! Nada más que eso.  
¡Pobre Socorro! [...] No puedo callarme como usted. Cuando veo a esa chica en el  
balcón, con la cara que se le está quedando, y al otro detrás, me sube una cosa a la cabeza  
que no me deja ni pensar en lo que digo. (*Los bravos*, 23-24)

(Kdybych já seděla na radnici, vyhodila bych ho ze vsi! Nic víc. Chudák Socorro! [...] Nemůžu mlčet jako vy. Když vidím tu holku na balkóně, s tím pořád stejným výrazem v obličejí, a jeho za ní, něco mi stoupne do hlavy, že ani nemyslím na to, co říkám.)  
(*Drsní lidé*, 19-20)

Starého a mladého muže tak nakonec pojí víc, než oba kdy tušili. Společným prvkem se jim stává chování nezávislé na názoru ostatních, nenávisť rolníků, dům a hlavně Socorro. Socorro v knize zároveň symbolizuje i životodárný pramen (slovo láska nikdo explicitně nepoužívá). Po jejím odchodu k doktorovi se starcův zdravotní stav rapidně zhorší. Naopak mladý lékař nabude na síle a sebejistotě.

Pojem vlastnictví se ovšem odráží i v autorově prezentaci žen jako něčích manželek či dcer, jak jsme již měli možnost zmínit se dříve. Nebo v mužské dominanci při svádění žen, které pak nechají napospas svému osudu (těhotná Blanca, Amparo svedená a opuštěná bankovním podvodníkem).

Pokud se podíváme obecně na působení žen v díle, zjistíme, že jsou na rozdíl od mužů více nábožensky založeny a že se také v důležitých chvílích projevují milosrdněji a chápavěji. Přestože všechny mají, tak jako muži, výhrady k donu Prudenciovi, nebojí se vystoupit na jeho obranu, když je vážně nemocný (Manolova žena), či se o něho v poslední hodince postarat (Manolova žena, Antonova žena, Socorro).

Postavy poznáváme na základě jejich promluv, nebo z úst ostatních, ve zvláštních případech i náhledem do jejich mysli: „Le echó unos cincuenta años; tenía la gordura fofa de los que en el campo no trabajan [...]“ (*Los bravos*, 81)

(„Hádal jí nějakých padesát let; oplývala měkkou tloušťkou těch, kteří nepracují na poli [...]“) (*Drsní lidé*, 60)

Neznáme téměř nic o minulosti jednotlivých osob, autor obvykle vynechává i popis fyzického vzhledu. Pokud ho neopomene, jedná se často o vágní charakteristiky jako „nejhezčí dívka

v kraji“ apod., z kterých lze těžko ve čtenářově mysli utvořit kompaktní obraz dané osoby. Všechny tyto aspekty, které často doprovázejí neorealisticou metodu psaní, ztěžují zobrazení a pochopení charakteru některých postav. Čtenář vnímá především malé soukromé osudy a pocity, které vyvěrají z chování a promluv osob. U Amparo a Pilar je tím dusivým pocitem nespokojenost a nenaplněnost, která může pramenit z jejich osamělosti. Strach ze samoty se zdá být i pro Socorro motivem, proč dlouhou dobu zůstává u dona Prudencia.

Život bez mužů a lásky zároveň spojený s nenaplněným mateřstvím (všechny tři ženy jsou bezdětné) se v drsných podmínkách stává nesnesitelným. Frankem proklamovaná „nová žena“ („mujer nueva“), jejímž hlavním životním posláním je stát se dobrou matkou a oporou svého muže ve jménu křesťanských hodnot, se zdá být nedostatečnou životní satisfakcí pro emancipovanou ženu. Nesplnit však ani svou základní biologickou funkci – nepočít dítě a nedat tak životu žádný smysluplný směr může být o to víc frustrující. Zvláště pak v tak drsných podmínkách, ve kterých se žena dostává do nejtěsnějšího sepětí s přírodou.

K postavě Amparo se čtenář může nejvíce přiblížit. Ze všech nám představených ženských postav je nejvíce psychologicky propracovaná. Resp. autor nás v jejím případě nechává hlouběji nahlížet do jejího uvažování. Zároveň Amparo vykresluje veskrze v pozitivním světle, na rozdíl od Pilar či Socorro, které tíhnou k určité karikatuře. Pilar je v doktorových očích směšná a hraje si na mimořádně důležitou, Socorro na nás zase působí jako bezduchá loutka ovládaná muži.

U Amparo se také na několika řádcích seznamujeme s celým jejím životem, což není v tomto díle věcí zcela obvyklou. Seznáme, že její šťastné dětství skončilo předčasně odchodem otce do občanské války, z které se už nevrátil. Téma války je tedy stále živé ve španělské literatuře i u lidí, kteří se dosud vyrovnávají s jejími dopady na svůj život.

Zároveň se Amparo projevuje jako rozumná bytost, která si střízlivě uvědomuje marnost celého počínání a reflektuje svoje životní nenaplnění: [Amparo]: „El mundo valía poco. Trabajar, trabajar siempre en invierno y en otono, ver desde la cosecha, desde la cocina, en la era, cómo la vida transcurría;“ (*Los bravos*, 155) „Svět za moc nestál. Pracovat, stále jen pracovat, v zimě i na podzim. Dívat se, jak život utíká ve žních, v kuchyni, na mlatě.“ (*Drsní lidé*, 112)

Pravděpodobně tím vyjadřuje pocity i ostatních dívek, které už opustily věk dospívání a uvědomily si bezvýchodnost vlastního počínání. Útěk se jeví jako jedno z řešení. Je ale závislý i na rozhodnutí otců a manželů. V tom spočívá těžší úděl, který na bedrech nesou ženy z vesnice kdesi u hranic s Asturií.



Jesús Fernández Santos však svým dílem zároveň ukazuje, že v chudobě a mizérii zdejšího kraje, která dopadá na všechny obyvatele bez výjimky, se úděl žen nezdá zase o tolik těžší. Je jen jednoduše jiný. I v tom je možno spatřit přínos, který jeho román pro španělskou literaturu skýtá.

## Miguel Delibes: Můj synáček Sisi

Pokud můžeme o Miguelu Delibesovi (\*1920) něco s jistotou prohlásit, tak je to skutečnost, že v jeho tvorbě byl vždy přítomný etický rozměr a zájem o společenské morální hodnoty. Formálně neustrnul v žádném stylu, ale v průběhu své spisovatelské dráhy se postupně vyrovnával se všemi estetickými proudy, které ovlivňovaly podobu španělské literatury. Většina literárních kritiků vidí v jeho autorském vývoji dvě etapy.<sup>53</sup> První končí vydáním románu *Mi idolatrado hijo Sisi* (Můj synáček Sisi, 1953), jemuž se budeme věnovat a který je společně s knihami *La sombra del ciprés es alargada* (Dlouhý je stín cypřiše, 1948) a *Aún es de día* (Dosud je den, 1949) řazen mezi tradiční realistickou prózu s doteky tremendismu (který vyplouvá na povrch především v posledních dvou zmíněných dílech).

Dílu *Můj synáček Sisi* někteří kritikové vyčítali tezovitost, průhlednost premis, ze kterých chce autor ve svém románu vycházet, aby dokázal, kam vede disharmonie mezi lidskou přirozeností a konáním člověka. V daném případě si Delibes bere na paškál nechť člověka mít více dětí, která pramení z pouhé sobeckosti a pohodlnosti. Úvod do tématu je patrný už ze vstupního citátu z knihy Genesis („Plod'tež se a rozmnožujte se a naplňte zemi“). Román je rozdělen do tří období mezi roky 1917-1925, 1925-1929, 1935-1938, ve kterých jsou zaznamenány důležité momenty z života Cecilia Rubese, obchodníka s hygienickými potřebami, jeho ženy a syna Sisího. Uvedení přesných letopočtů je dalším z autorových záměrů. Vedle mravních důsledků rozhodnutí jedné rodiny totiž zároveň zaznamenává i historicky zajímavé momenty (nejen) španělské společnosti, například formou novinových titulků.

Je tedy patrné, že román má několik vrstev, které nutí čtenáře přemýšlet (ne vždy souhlasně) nad mravností, přirozeností člověka, vlivem výchovy, lidským osudem i konáním celé společnosti. I to je jedním z důvodů, proč se kniha stala úspěšnou a hodnotnou. Jak výstižně podotýká literární teoretik Jonathan Culler: „Významem díla není to, co měl autor na mysli v určitém momentu tvorby díla nebo co si autor myslí, že dílo znamená, poté co je dokončeno, ale spíše to, co se autorovi podařilo do díla vtělit.“<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Pedraza Jiménez, F. B. – Rodríguez Cáceres, M. *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona: Cénlit, 2000, s. 435

<sup>54</sup> Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002, s. 75

Miguel Delibes se v románu drží nejen konzervativních životních hodnot, ale i tradičního stylu vyprávění, v jehož centru stojí vševědoucí vypravěč, který má naprostý přehled o pocitech jednajících postav. Největšího prostoru se dostane postavě Cecilia Rubese, představitele vyšší společenské třídy, jehož myšlenková rigidnost, sobeckost, majetnickost a absence mravních zásad je příčinou nejen jeho osobního neštěstí a úpadku, ale i šokbrnutí celé španělské společnosti, v jejíchž řadách se tísní tisíce dalších jemu podobných. Vždyť individuální fungování má vliv na způsob, jakým funguje skupina, a skupina zase následně může ovlivnit jednotlivce. V románu má pak spisovatel možnost literární zkratky, kdy od příběhu jednotlivce odkazuje k obecnému problému celé společnosti.

Plnohodnotné pozornosti se dostane i ženským protagonistkám v knize. Delibesova bibliografie je bohatá a jak poznamenává Bustos Deusová<sup>55</sup>, ženská postava je v ní v menší či větší míře vždy zastoupena (i když jako hlavní postava se objevuje pouze ve třech románech) a často reflektuje soudobé myšlenky společnosti či autora.

Román se obšírně dotýká témat, která jsou tradičně vnímána jako ženská: mateřství, lásky a dětí. Zároveň se v pojednávané knize objevuje rozmanitá škála představitelek něžného pohlaví. Adela, Ceciliova žena, je příkladem usedlé konzervativní ženy. Naopak její sousedka Gloria je pozitivním vykreslením kreativní a společensky angažované ženy, která zároveň svědomitě a s radostí plní funkci matky a poslušné manželky. Důležitou roli v příběhu hraje i Gloriina dcera Elisa, Ceciliova matka nebo krásná Paulina, kterou si vydržuje nejprve Cecilio a později shodou okolností i jeho syn.

Jelikož se vyprávění odehrává v rozpětí přibližně dvaceti let, autor se logicky a k našemu štěstí neomezuje na náčrt postav-definic (viz. Kapitola o charakteristice postav), ale nechá jedince vyskytující se v knize projít určitým životním a myšlenkovým vývojem. Tato vývojová změna je nejvíce patrná na ženských postavách, naopak téměř vůbec se nedotýká charakteru Cecilia Rubese, kterého běh událostí nedonutí změnit ani směr myšlení ani zažité zásady. Náčrt jednotlivých charakterů v románu je kritiky vysoce ceněn. Ti pozitivně hodnotí především jejich důvěryhodnost, propracovanost a působivost, se kterou pronikají k myslí čtenáře.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Bustos Deuso, M. Luisa. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1991, s. 11

<sup>56</sup> *Ibid*, s. 96

Žena se stává ženou nejen ode dne svého narození, ale i vlivem výchovy, společnosti a konvencemi v daném čase a prostoru. Tyto vlivy se zároveň střetávají s osobností jedince, který se s nimi vypořádává v souladu se svou přirozeností a charakterem. To má za následek, že na světě existuje rozličné množství povah a přístupů jednotlivců, kteří jsou zároveň determinováni svou příslušností k tomu či onomu pohlaví (*genderu*). Tuto rozmanitost dokazuje i naše kniha. Do kontrastu se v ní dostávají například postavy Glorie a Adely.

Adela byla chudou dívkou, které se díky svatbě s Cecilem dostalo společenského postavení a jmění. Cecilio Rubes si ji vybral nikoliv pro její osobnost, ale pouze pro krásu, tedy jako objekt, který bude vhodně doplňovat jeho společenský obraz. Zároveň očekával, že když zlepšil její postavení, získal si tak i její nekonečnou vděčnost: „Cecilio pensaba, además, que el hecho de rescatar a su mujer de una clase social inferior ya la obligaba al reconocimiento y al amor de una manera apasionada y vitalicia.“<sup>57</sup> („Cecilio Rubes si navíc myslel, že pouhá skutečnost, že k sobě pozvedne ženu z nižší společenské třídy, tuto ženu zavazuje k vděčnosti a k oddané, vášnivé lásce.“)<sup>58</sup>

V první části tedy Adelu poznáváme jako poslušnou loutku v rukách Cecilia, která odmítá mít děti z obav, aby nezemřela při porodu jako její matka. Manželství zde neplní téměř žádnou ze svých funkcí, stává se stereotypním břemenem pro oba zúčastněné sestávajícím z nudné konverzace na konci dne, která jen v Ceciliovi potvrzuje zažitě mínění o ženách: „La mujer es el animal más elemental del universo. [...] ¿Sabe siquiera que en Francia hay guerra, y en Portugal hay guerra [...]?“ (*Mi idolatrado...*, 25) („Žena je ten nejprimitivnější tvor na světě. [...] Ví [Adéla] vůbec, že je ve Francii válka, že je válka v Portugalsku?“ (*Můj synáček Sisí*, 22)

Cecilio Adelu konstantě uráží, ať už slovně nebo v myšlenkách. Pro něj je vidinou naplněného dne manželský styk, čistá domácnost a žádné otázky od manželky. Tyto nároky Adela s pokračujícím věkem splňuje čím dál tím hůře (kromě čisté domácnosti, o kterou se stará služka). Z jeho pohledu se tedy málokdy jedná o lichotivý obraz této ženy, čtenář si však zároveň uvědomuje plochost charakteru hlavní mužské postavy a ve své mysli koriguje informace jím zprostředkované. Jinak je tomu u promluv vypravěče, který s jistotou předkládá rysy popisovaných postav. Brzy se tedy dozvídáme, že Adéla není bystrá ani chytrá, Cecilia nikdy nemilovala a její zásadní rozhodnutí ovlivňoval pudový strach z bolesti a smrti.

<sup>57</sup> Delibes, Miguel. *Mi idolatrado hijo Sisí*. Barcelona: Destino, 1980, s. 21

<sup>58</sup> Delibes, Miguel. *Můj synáček Sisí*. Praha: Odeon, 1978, s. 18

Nemůžeme nevidět její povrchnost a nevzdělanost, na kterou upozorňuje Cecilio, zároveň ale vnímáme, že jsou to svým způsobem důsledky nastavení celého společenského systému. Její nechuť k intimnostem pramení z asketické výchovy, samota a izolovanost zase z práv manžela, který ji odmítá pouštět ven samotnou. Z manželství se tak stává zlatá klec a ze dne nekonečný čas, který je třeba nějak naplnit.

Jak jsme již uvedli výše, důsledky společenské determinovanosti žen se ve své konkrétní podobě mohly lišit. Záleželo, jaký typ ženy se s nimi vyrovnával. Za prázdnotu Adelina života totiž nemůže jen společenské uspořádání, svou měrou k ní přispívá i samotná aktérka, které vyhovuje, že zodpovědnost za její rozhodnutí nese někdo jiný: „Cecilio le dio instrucciones y Adela sintió su conciencia tranquila y se comió la vergüenza, achacando toda la responsabilidad a su marido. Era el jefe de la familia y él mandaba y a ella no le quedaba otra salida que obedecer“ (*Mi idolatrado...*, 45) („Cecilio ji poučil a Adela se uklidnila, spolkla stud a všechnu odpovědnost svalila na manžela. On byl hlavou rodiny, on poroučel a jí nezbyvalo než poslouchat.“) (*Můj synáček Sisí*, 40)

Zlomem v Adelině životě se stává těhotenství a narození syna Sisího. Podle konzervativního smýšlení a pohledu na ženu a ženskou etiku, které se se vši pravděpodobností staly postulátem pro Delibesovu knihu, je ženský princip zaměřen na mateřství, výchovu dětí a teplo domova. Tyto funkce, jak zdůrazňuje například J. Carroll<sup>59</sup>, nacházejí své dokonalé vyjádření v křesťanském umění, které představuje Pannu Marii přijímající zvěstování o svém těhotenství s posvátnou úctou. Dané zobrazení ukazuje, jaké pocity by ženy v tomto stavu měly prožívat, těhotenství a mateřství je požehnané a posvátné poslání a žena, pro niž je tento stav nechtěný či znamená jen nutné biologické zlo, překračuje univerzální zákon mateřství. Je zřejmé, že na prvních stránkách knihy Adela tento nepsaný zákon porušuje. S těhotenstvím má spojené především pocity úzkosti a strach o svůj život. Přes všechnu svoji počáteční nedůvěru však nakonec dochází k názoru, že mateřství je základním smyslem života ženy. Tyto myšlenky jsou vysloveny s jistou dávkou povrchnosti, po narození Sisího se však stanou plně prožívanou skutečností. Adela tedy nebyla v souladu s křesťanským ideálem, ale tím, že si nakonec je schopna uvědomit požehnaní, jakého se jí dostalo, a probudit v sobě pokornou láskou k synovi, se jí dostává určitého rozehřešení.

---

<sup>59</sup> Carroll, John. Mužský a ženský princip. In *Proglas* 2/94, s. 20

Její selhání tkví v neúplnosti funkce matky, za kterou nese vinu její submisivnost a podřízená role v manželství. Kromě lásky totiž Sisímu není schopna poskytnout také výchovu a růst, ačkoliv její úsilí převyšuje charakterové dispozice, jak si se zájmem všímá Cecilio, který ovšem zastává názor, že výchova je pro děti trestem: „Adela, de ordinario blanda y fláccida, por dentro y por fuera, se erigía ante Sisí con una rigidez indestructible. Era un prurito de educación el que la movía, un afán absurdo de amoldar al chico a una senda oscura llena de contratiempos y renunciaciones.“ (*Mi idolatrado...*, 152) („Adela, obvykle měkká a mátožná tělem i duší, stála před Sisím přísná a nezlomná. Poháněla ji touha vychovávat, nesmyslné úsilí zavést chlapce na temnou cestu plnou překážek a strastí.“) (*Můj synáček Sisí*, 133)

Kvůli Ceciliovu špatnému příkladu si však není schopna před synem udržet autoritu. Tato disharmonie ve výchově se pak stává zdrojem pozdějších problémů.

Nemůžeme než souhlasit s názorem Bustos Deusové, že časté zmínky o Adélině pasivitě a popisy její ekonomické i společenské závislosti na manželovi, utvářejí v mysli čtenáře pocit, že vše je podřízeno postavě Cecilia Rubese, člověka, který souží svoji ženu a špatně vychovává jediného syna.<sup>60</sup>

Nechceme však tímto smývat část viny, kterou Adela nese, jen se snažíme nalézt možné vysvětlení, proč se jí v poslední části knihy dostane shovívavého přístupu od autora, který nechá její postavu projít vnitřním vývojem. Postupně Adela vyzrává a zvykne si vydobývat malé životní radosti proti vůli Cecila. Začne mít výčitky, že se bránila mít více dětí, a v povaze Sisího spatřuje boží trest, který na ně byl spravedlivě seslán. Změní se i její vztah k manželovi: „A los ventitrés años de casada, a Adela se le antojaba su actitud ante Cecilio demasiado culpable y acomodaticia.“ (*Mi idolatrado...*, 239) („Po třiatdvaceti letech manželství považovala Adela svůj postoj vůči Ceciliovi za odsouzeníhodný a pohodlný.“) (*Můj synáček Sisí*, 212)

Náboženství stejně jako pomoc druhým jí nakonec poskytnou psychickou útěchu a pocit jistého životního naplnění. Kvůli církvi se také rozhodne poprvé volit. Tato možnost se jí naskýtá ve třetí části knihy, v období druhé republiky, která ženám udělila volební právo.

Rusovlasá Paulina, Ceciliova milenka, je Adelin pravý opak. Už barva jejích vlasů symbolizuje vitálnost, energičnost, lásku a žárlivost. Její smyslnost a „vlohy k milování“ ji však předurčily k roli pouhé milenky. Delibes nám v ní představuje další typ ženy, který se mohl

---

<sup>60</sup> Bustos Deuso, M. Luisa. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1991, s. 97

vyskytovat v blízkosti mužů. Paulina pocházela z chudé rodiny a nechat se vydržovat od nějakého muže bylo nejschůdnější možností, jak neutonout v bídě. Vypravěč k ní přistupuje bez předsudků, vykresluje ji jako normální bytost, která jednoduše neuspěla v naplnění svého života. Nespojuje s ní negativní vlastnosti, které obvykle přisuzujeme ženám v její situaci, na okraji společnosti. Ba naopak, Paulina se vyznačuje chápavostí, nesobeckostí, láskou. Vinu na jejím neúspěchu nese v díle spíše Cecilio, který jí poskytl nedůstojnou formu živobytí jen pro ukojení svého rozmaru a tělesné žádostivosti: „Notaba la calidez del cuerpo de Paulina en el costado; su calidez y una mórbida dulzura incitante. [...] A Rubes se le empeñaba la voz. No le frenaba la lástima, ni la dignidad, ni el oprobio, ni el amor, sino una medusa sensación de perder aquellos encantos para siempre.“ (*Mi idolatrado...*, 107) („Ve slabínách cítil teplo Paulinina těla; její teplo a sladkobolné vzrušení. [...] Rubesovi se zastřel hlas. Nebrzdila ho lítost ani slušnost, ani hanba, ani láska, ale svírala ho obava, že ty půvaby navždy ztratí.“) (*Můj synáček Sisi*, 95)

Ve spojení s Paulinou se v knize opakují motivy tělesnosti a žádostivosti, ale i osamělosti. Nakonec je jí dopřáno poznat pravou lásku, když se zamiluje do Sisího. Z této nešťastné lásky jí zůstane Sisího dítě, které v sobě nosí: „¡Voy a tener un hijo de tu hijo! [...] Yo sabía que Sisí moriría en la guerra y no quería quedarme sola. ¡La soledad es una cosa terrible, Cecilio! Yo soy vieja... ¡Vieja, oyes!, y no tengo a nadie.“ (*Mi idolatrado...*, 331) („Budu mít syna, tvého syna! [...] Věděla jsem, že Sisí ve válce zahyne, a nechtěla jsem zůstat sama. Samota je strašná, Cecilio! Jsem stará...! Stará, slyšíš! a nikoho nemám.“) (*Můj synáček Sisi*, 294)

Glorii, která představuje v knize protiklad hrdinovy nudné manželky, poznáváme právě prostřednictvím Adély:

A Adela le gustó Gloria; no era bonita, pero con sus ojos pequeños, levemente oblicuos, y su sonrisa, un poco dentona, resultaba muy atrayente. Y su fino talle, y su busto discreto, y su flexibilidad, y su trajecito marrón, con encajes ocre, muy bien cortado. A Adela le sedujo también la juventud de Gloria y su aire desgalichado de niña torpe y su perpleja timidez. (*Mi idolatrado...*, 48)

(Adele se Gloria líbila; nebyla žádná kráska, ale s těma malýma očima, trochu šikmýma, a tím úsměvem, trochu zubatým, vypadala velice půvabně. Líbila se jí i její štíhlá pružná postava s nenápadným poprsím a její dobře ušité hnědé šaty s okrovou krajkou. Adelu také okouzilo Gloriino mládí, její nedbalé vystupování neohrabané holčičky a její rozpačitá plachost.) (*Můj synáček Sisi*, 43)

A není to jen štíhlá pružná postava a mládí, které odlišují jednu ženu od druhé. (Ačkoliv v očích Cecilia jsou to ty nejdůležitější parametry, jejichž soustavné zmiňování se jako motiv propléta celý dílem). Je to také svěžest pohledu na svět, optimismus, cit pro umění, víra v mateřství a rodinu a rovnocenný vztah s manželem, co charakterizuje novou Adelinu sousedku. Poznáváme ji v útlém věku dvaceti let a máme možnost po očku pozorovat její vývoj v průběhu románu. Na konci knihy před námi stojí žena, která nejen nadělila svému muži devět dětí a zvládla je dobře vychovat, ale zároveň neztratila zájem o veřejné dění. Její angažovanost vrcholí členstvím v CEDA.<sup>61</sup> Gloriina aktivita je ukázkou jedné z forem emancipace, která probíhala v mantinelech katolické církve a v duchu obrany tradičních rodinných hodnot, jejichž symbolem žena mohla být.

Gloria také odhrne z Adély závoj samoty a probudí v ní život. Výčetem dobrých vlastností působí až ireálně. Od vypravěče se jí dostává téměř výhradně pozitivního hodnocení. Tu a tam o ní negativně smýšlí Cecilio či Adela, ale jejich kritika působí jen jako maloměšťácký sklon k pomluvám osob, kteří se něčím odlišují:

Bustos Deusová si všímá, že tato postava není definována tím, co říká. Její promluvy jsou nepříliš časté. Poznáváme ji spíše díky ostatním a díky zmínkám o jejím (i všeobecně rodinném) jednání a způsobu života: „La familia Sendín tenía un concepto calderoniano del honor. Sisí sabía que los Sendín anteponían el honor familiar a toda otra posible virtud.“ (*Mi idolatrado...*, 285) („Rodina Sendínových měla názor na čest jako Calderón. Sisí věděl, že Sendínovi kladou na čest větší důraz než na kteroukoli ctnost.“) (*Můj synáček Sisí*, 253)

Vzhledem k pozitivnímu vykreslení Glorie není překvapující, že její dcera Elisa Sendínová, do které se Sisí zamiluje, také oplývá především kladnými vlastnostmi. Je to způsobeno samozřejmě i zamilovaným pohledem Sisího, který na ní vidí pouze to dobré. Významnou roli hraje až ve třetí části knihy, do té doby je totiž Elisa v Sisího očích jen nevyzrálé pískle. Působí ještě trochu dětsky a nesebevědomě a k Sisímu chová platonický obdiv jako ke staršímu a zkušenějšímu: „En el fondo, estaba halagada, aunque sospechaba que Sisí estuviese bromeando. Ella sabía que a Sisí le gustaban las chicas más atractivas. Tenía Elisa Sendín un pobre concepto de sí misma. Era alta, pero se consideraba torpe y desgalichada.“ (*Mi idolatrado...*, 280) („V hloubi duše byla polichocena, ačkoli Sisího podezírala, že si dělá legraci. Věděla, že Sisímu se líbí hezčí děvčata. Elisa Sendínová si

---

<sup>61</sup> CEDA, aliance pravicových stran, jejíž představitele spojovala katolická orientace, byla založena teprve roku 1933, ale během několika málo měsíců se jí podařilo získat ve společnosti značný vliv a v listopadových volbách téhož roku se dostala do parlamentu. Těžila především ze zmatků kolem agrární reformy levicových stran. Jak zmiňuje i Gloria na jednom místě v knize, jejím hlavním heslem se stalo „Bůh, vlast, rodina, pořádek a práce“.



o sobě mnoho nemyslela. Byla urostlá, ale připadala si nešikovná a neupravená.“) (*Můj synáček Sisi*, 249)

Je to však nakonec ona, kdo sílou a kvalitou své osobnosti (která zároveň symbolizuje sílu celé rodiny Sendínů) určuje směr tohoto vztahu. Sisi se pod jejím vlivem změní, začne se zamýšlet nad svými prioritami a pomalu mění přístup k životu. Impulsem k vnitřnímu obratu je tu hluboká a čistá láska, kterou jeho otec nikdy nezažil. Náklonnost k Paulině totiž pramenila ze sexuální přitažlivosti, kterou si Cecilio někdy nevědomky pletl s láskou.

Další ženskou postavou, která se v díle několikrát objeví, je Ceciliova matka, jež představuje tradovaný obraz tchýně cítící averzi vůči vlastní snaše, která podle ní nesplňuje nároky na to být synovi dobrou manželkou. Vdova Rubesová je dominantní typ, který hraje v Ceciliově životě důležitou roli:

Cecilio Rubes, a pesar de su aparente independencia, estaba sólidamente vinculado a su madre. Le agradaba someter a ella todos sus problemas. [...] Su madre era la única persona en el mundo que gozaba de cierta ascendencia sobre él y a la que Cecilio Rubes concedía el honor de equipararsele. (*Mi idolatrado...*, 172)

(Cecilio Rubes se sice zdál samostatný, ale byl k matce pevně připoután. Rád ji předkládal všechny své problémy. [...] Jeho matka byla jediná bytost na světě, která na něho měla určitý vliv a které Cecilio dopřál tu čest, aby se mu rovnala.) (*Můj synáček Sisi*, 152)

Její postava může být vedoucí stopou k objasnění, proč Cecilio vyrostl v muže takové negativní a zároveň slabošské povahy. Jeho city k ní vyvěraly ze strachu: „De niño le fue imprescindible y ella le protegía contra el oscuro furor de las tormentas en verano“ (*Mi idolatrado...*, 61) („V dětství pro něho byla nepostradatelná, chránila ho před temným hromobitím letních bouřek.“) (*Můj synáček Sisi*, 55).

Je nepopíratelné, že matky vychovávající děti mají nad nimi během raného dětství moc. Zahánějí úzkost a bezmoc, například před bouřkou, při níž poskytují ochranu a vysvětlení. Jak dítě roste, pomalu si internalizuje funkci matky a umí se samo utěšit.<sup>62</sup> U Cecilia neměl patrně tento proces kvůli dominanci matky úplně hladký průběh, jak můžeme usuzovat z informací, které nám předkládá vypravěč: „Desde pequeño, Cecilio Rubes acostumbraba a someter todos sus problemas a su madre. Era como si a él se le vedara, previamente, toda capacidad de decisión. Cecilio Rubes veía en su madre un asidero firme e insustituible.“ (*Mi idolatrado...*,

---

<sup>62</sup> Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Micka. Praha: Triton, 2007, s. 42

62) („Cecilio Rubes měl odmalička ve zvyku předkládat všechny své problémy matce k řešení. Jako by mu bylo předem zakázáno mít sílu rozhodovat. Cecilio Rubes spatřoval ve své matce pevnou a nenahraditelnou oporu.“) (*Můj synáček Sisi*, 55)

Tuto svoji závislost Cecilio posléze přenáší na Paulinu a nakonec na svého syna Sisího, kterého postaví na piedestal modly.

Kromě lepšího osvětlení charakteru hlavního hrdiny však v příběhu vdova Rubesová, dle našeho mínění, jinou důležitou roli nezastává. Je už jen dalším kontrastem k nejisté a nerozhodné Adele, která naopak na Ceciliův život nemá pražádný vliv (pokud pomineme, že mu porodila dítě).

Můžeme tedy pozorovat, že ženské postavy hrají v knize *Můj synáček Sisi* důležitou a nezastupitelnou roli. Ovlivňují jednání mužských postav. Ať už podvědomě, jak je tomu v případě vlivu vdovy Rubesové na Cecíliu, či zcela otevřeně, jak pozorujeme u Sisího od chvíle, kdy naváže přátelství s Eliskou Sendínovou. Jsou převážně nositelkami dobrých vlastností (Gloria, Eliska), i když jim osud nedopřeje jednoduchou cestu životem (Paulina). A pokud přeci jen jsou mdlého charakteru jako Adela, dává jim všemocný autor možnost k nápravě.

## Ana María Matutová: První vzpomínky

Ana María Matutová (\*1926) je spisovatelka, kterou je – podobně jako Miguela Delibese – obtížné zařadit do určitého literárního hnutí nebo směru. Po celou svou literární dráhu si udržela osobitý květnatý rukopis plný neotřelých metafor, který je pro některé kritiky nabubřelý, pro jiné však představuje důkaz o autorčině výjimečnosti na poli španělské literatury. Vybrat si k rozboru dílo této autorky je nutné už jen proto, že její hlavní tvůrčí období spadá právě do éry frankismu; mezi léta 1948 až 1973 se totiž datuje tvorba většiny jejích románů.

Literárním proudům je vzdálená osobitým rukopisem i náměty svých knih. Ústředním tématem se pro ni stal mýtus Kaina a Ábela a také občanská válka, její příčiny a dopad (někdy jen implicitní) na životy postav. Je třeba si uvědomit, že válka všechny zmiňované spisovatele zastihla v citlivém věku dětství či dospívání a měla nepochybně vliv na jejich životy. Pro Matutovou se brutalita války, kterou měla možnost na vlastní oči spatřit, stala ústředním prvkem tvorby, ke kterému se opakovaně vracela. Většího úspěchu a uznání od kritiků se jí dostalo po vydání románu *Primera memoria* (První vzpomínky, 1959), prvním z plánované trilogie *Los Mercaderes* (Kramáři) zahrnující její oblíbená témata dětství a občanské války. Pro náš rozbor se datum vydání románu může zdát příliš pozdní, u Matutové je však čas pojmem pouze relativním, protože se ve své tvorbě opakovaně vrací do doby poznamenané občanskou válkou a rezignuje na reflexi soudobého obrazu Španělska

Když se začteme do prvních stránek knihy, neubráníme se pocitu, že se v něčem podobá románu *Nic* Carmen Laforetové. Podobných rysů najdeme hned několik. Především je to vyprávění v ich-formě z pohledu mladé dívky. Matia, protagonistka, je sice o čtyři roky mladší než Andrea, ale příběh se také odehrává o čtyři léta dříve: občanská válka teprve začíná. Stejně jako Andrea ztratila Matia v mládí matku a přijíždí ke svým příbuzným na ostrov Mallorca, kde pevnou rukou vládne její babička nápadně nám připomínající přísnou tetu Angustias. Hospodyně stejného jména – Antonia – je už jen další zajímavou shodou.

Podobný je tedy motiv dospívání, orientace v životě, orámovaný krátkodobým pobytem na novém místě. Tím ovšem veškerá podobnost končí. Odstup mezi vypravěčem a protagonistkou je časově mnohem delší. Vypravěč v závorkách do textu přidává svůj současný komentář a popis k tehdejší situacím.

Příběh je koncipován chronologicky jako *Nic*, ovšem styl vyprávění a popisů je mnohem květnatější. Začíná šest týdnů po začátku války na ostrově Mallorca, kam se čtrnáctiletá Matia

dostala po vyloučení z internátu. I kvůli válce je její pobyt prodloužen až do zimy. Společnost jí v domě dělá o rok starší bratranec Borja, jeho matka Emílie, hospodyně Antonia, její syn Číňan a babička.

Válka, která poznamenala samotné autorčino dospívání, se osudů hrdinů zatím konkrétně nedotýká, jelikož jsou izolováni na ostrově. Přichází ve formě novinových zpráv, ve kterých babička lačně hledá svědectví o „rudém šílenství“, a v nenávisti vůči rudým, jejichž chování se vysvětluje záští a závistí vůči slušným lidem. Pro Matiu jsou tyto názory choulostivé, protože její otec stojí právě na „druhé straně“.

Paralelu války můžeme vidět i ve rvačkách mezi Borjovou a Guiemovou partou. Je to válka, která také nedává smysl, ale v níž ještě vždy může dojít k usmíření a nezanechává za sebou krvavé stopy. Mikrosvět ostrova je vlastně odrazem válečného stavu Španělska. I na tak malém území se střetávají rozličné názory na život, malé soukromé války mezi sousedy, koncentrovaná nenávist namířená proti jedné rodině z ostrova. Není potom divu, že se to samé může dít ve větších rozměrech na celém území republiky.

Jedním z motivů knihy se stává autorčin oblíbený kaino-ábelovský souboj. Zde prezentovaný například otcí Matie a Borji, z nichž každý bojuje na opačné straně fronty. Dále ho můžeme spatřit ve vztahu mezi Borjou a Manuelem. Manuel je šestnáctiletý hoch, jehož celá rodina je ostrakizována, protože patří ke špatné straně. Matia a Borja se s ním osobně setkávají, když najdou na pláži mrtvolu jeho otce. Ukáže se, že Borja a Manuel jsou pokrevně spřízněni. Borja představuje ďábelskou tvář, hodnému Manuelovi závidí (například i jeho vztah s Matie), ačkoliv sám je obdařen lepší rodinnou situací a mnoha pro život „prospěšnými“ vlastnostmi, například schopností přetvářky:

Supongo que desde muy niño alguien le inculcó el disimulo como una necesidad. [...] Era dulce y suave, digo, cuando le convenía aparecer así ante determinadas personas mayores. Pero nunca vi redomado pillo, embustero, traidor, mayor que él; ni, tampoco, otra más triste criatura.<sup>63</sup>

(Domnívám se, že mu kdosi už v nejtěplejším dětství vštípil přetvářku jako cosi nezbytného [...] býval mírný a líbezný, když mu záleželo na tom, aby se zalíbil některým dospělým. Ale v životě jsem neviděla většího darebu, lháře a falešníka než on; ani smutnější dítě.)<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Matute, Ana María. *Primera memoria*. Barcelona: Destino. 1999, s. 15

<sup>64</sup> Matute, Ana María. *Kramáři*. přel. Alena Ondrušková. Praha: Odeon, 1973, s. 11

Svoji nenávist přemění v pomstu, když na Manuela nastraží past a ten je odsouzen do nápravného nařízení. Pomsta je vykonána, Kain ovšem není šťastnější.

Naším hlavním cílem jsou ale ženské postavy, které prostupují dílem. Nejblíže je nám opět hlavní hrdinka. Hned na začátku se vypravěčka nechá charakterizovat slovy druhých, přesněji své babičky, která udává rodinný řád a ve jménu boha a poslušnosti vede dočasnou výchovu svých vnuků:

Fui entonces – decía ella – la discípula y mal aconsejada criatura [...] maleada por un desvanecido y zozobante clima familiar; víctima de un padre descastado que, al enviudar, me arrinconó en manos de una vieja sirviente [...] embrutecida por los tres años que pasé con aquella pobre mujer en una finca de mi padre... (PM, 16)

(Byla jsem tehdy – podle ní – vzdorovité děvče, podléhala špatným vlivům [...] dítě narušené ovzduším rodinného rozpadu a ztroskotání; obět' otce, který se nám odcizil a po ovdovění mě pověsil na krk staré služebné. [...] Zdivočela jsem za tři roky, jež jsem s tou ubohou ženou strávila na otcově zadluženém statku...) (K, 12)

Už z románu *Nada* víme, že posudek z úst příbuzných se často míjí se skutečností. Matia je ovšem mnohem divočejší dívkou než Andrea, snad pro své mládí se snaží vymezit vůči pokryteckému chování dospělých, jehož pravidly se bravurně řídí Borja. Když se na její osobu podíváme z hlediska psychologického, její dospívání nepatřilo mezi ty nejjednodušší. Matka jí umřela v osmi letech, nadále byla vychovávána bez otce, pouze chůvou, která o čtyři roky později umírá. V neklidném období dvanácti let se dostává k přísné babičce, která ji pohladí pouze exemplárně před okolím. Od ní se na dva roky přesune do internátu, odkud ji, jak už bylo zmíněno, nakonec vyloučí. Sama popisuje, ačkoliv netuší, proč k tomu došlo, že jí působilo radost být tou zlou a vzpurnou a skrývat slabost. Do závorky, s časovým odstupem, pak uvádí, že byla jen osamělé zvířátko, tak jako všechna děcka světa.<sup>65</sup>

Nakonec se dostává na ostrov, kde se s ní setkáváme i my. Sama je přitom jak opuštěný ostrov v moři dospělého světa. I proto ji v knize celou dobu provází panáček Gorogó, na jehož společnost si odmítá odvyknout. Odkazy na jeho přítomnost nejsou časté, o to důležitější význam však mají – implicitně nám podávají další informace o jeho majitelce. Jak totiž uvádí Samuel Slip, při procesu růstu a oddělování se od matky (které v případě Matii bylo násilně

---

<sup>65</sup> Ibid, s. 29

přerušeno) dítě užívá přechodného objektu jako je medvídek či jiná hračka, který může ovládat a tím si udržuje pocit jistoty a bezpečí:

Přechodný objekt slouží jako vnější symbol, který uchovává vnitřní fantazii o splnutí s všemohoucí dobrou matkou. Jedná se o jakousi symbolickou aktivitu, jež prodlužuje dětskou závislost a uniká před strašnými pocity ze zániku souvisejícími se separační úzkostí a bezradností.<sup>66</sup>

Panáček Gorógo je tedy Matina jediná jistota na ostrově, která jí poskytuje bezpečí a jistotu ve světě plném změn. Ukazuje nám, nakolik je ještě dítětem, které už ale jednou nohou vstoupilo do světa dospělých.

Na ostrově se Matia pohybuje nejčastěji v blízkosti svého bratrance Borji, jehož silnému vlivu podléhá a zároveň se mu snaží vymanit. Jejich přátelství, jestli se to tak dá nazývat, vyplývá především z osamělosti obou a z důsledku války, která jim prodloužila dobu pobytu na ostrově. Samota je nejpříhodnější slovo, které charakterizuje hlavní hrdinku a které je v knize několikrát vyřčeno. Ačkoliv obklopena lidmi, je sama ve svém dospívání. Už není dítě a ještě ani dospělá. Navíc je dívka, takže se od ní očekává, že nebude běhat s kluky, ale bude si pěstovat svou krásu, aby se dobře provdala: [Abuela]: ¡No achiques los ojo! Se te formarán arrugas. Levanta los hombros, la cabeza...Muérdete los labios, mójalos...“ (PM, 105) („[babička]: „Nepřivírej je (oči)! Nadělají se ti vrásky. Napřim se v ramenou, zvedni hlavu...Kousni se do rtů, navlhči si je...“) (K, 94)

Matia kouří, pije, krade příbuzným peníze, ale ve skutečnosti touží jen po nějaké jistotě. Stejně sám je Manuel, kterého okolnosti donutily předčasně zestárnout. Snad proto k sobě s Matiou nacházejí cestu. Matia učiní první krok ke kontaktu, čímž protrhne závoj samoty, a navíc se postaví proti všeobecnému názoru světa dospělých na Manuelovu rodinu. Tím, že s ním promluví a postaví se na jeho stranu, se konečně sama za sebe vymezuje vůči vlivu babičky, Borji i ostatních obyvatel: „En aquella siesta de la tierra, era yo, solamente yo, sin comprender cómo, en un deslumbramiento desconocido, sólo posible a los indefensos catorce años.“ (PM, 117) („V jakémsi dosud nepoznaném oslnění – možném jedině v bezbranných čtrnácti letech – jsem za této siesty země [...] byla sebou, jen a jen sebou, neschopna postihnout, jak se to stalo.“) (K, 105).

Jedině se stejně osamoceným Manuelem může mluvit o velikosti světa, kterému nerozumí a o kterém jí dospělí hlásají, že je zlý a obludný. S ním se nemusí bát dospět a zbavit se

---

<sup>66</sup> Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Mícka. Praha: Triton, 2007, s. 42

panáčka Gorogó, symbolu dětství a nevinosti. Jak vypravěčka výstižně s odstupem let shrnuje jejich situaci: „Y los mismos Niños Perdidos, todos demasiado crecidos, de pronto, para jugar; demasiado niños, de pronto, para entrar en la vida, en el mundo que no queríamos –¿no queríamos? – conocer.“ (PM, 142) („Ztracené děti najednou už všechny příliš odrostlé, aby si ještě hrály; najednou příliš dětské, aby vstoupily do života, do světa, který jsme netoužili

– netoužili? – poznat.“) (K, 125)

Matia dospívá, i když se tomu brání. Dětská krutost se mění v soucit, nevědomost v pochopení a opuštění dětských představ.

Matia i ostatní postavy, které poznáváme blíže (snad jediné kromě Manuela), v sobě řeší konflikt mezi dobrem a zlem (což je oblíbené téma katalánské autorky), mezi idealismem a utilitářstvím: „Román se vyznačuje [...] protikladem mezi dobrem a zlem, jak v oblasti kolektivního jednání, tak v chování jedinců, kteří jsou tohoto kolektivu obrazem.“<sup>67</sup>

Když Borja úmyslně pošle Manuela do nápravného zařízení a Matia nic nepodnikne na jeho obhajobu, poznávají oba i novou oblast dospělého života: svědomí.

K dalším ženským postavám, které se v románu objeví a které tvoří kontrapunkt vůči dětskému světu, patří babička a teta Emílie, Borjova matka.

Babička vládne pevnou rukou domácnosti i celému ostrovu, kde se jí každý chce zavděčit. V situaci, kdy kvůli občanské válce chybí v rodině dospělý muž, je ona tím, kdo se dostává na nejvyšší místo v hierarchii rodiny. Díky váženému postavení rodiny má následně vliv i na ostatní obyvatele vesnice. V mikrosvětě ostrova tedy vládne matriarchát, v jehož čele stojí silná žena, již necharakterizují obvyklé ženské atributy laskavosti a dobrotivosti, ale spíše nesentimentálnost, smělost a nedostatek soucitu. Představuje principy konzervativní ideologie postavené na křesťanských základech. Můžeme usuzovat, že síla jejího působení má dopad i na vypravěčku, která i po tolika letech od událostí na ostrově, otvírá své vyprávění právě popisem babičky:

Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente, que le daba cierto aire colérico. Llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no hacía ninguna falta, porque era firme como un caballo. Repasando antiguas fotografías

---

<sup>67</sup> *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores* Pamplona: Cénlit, 2000, s. 612:

„La novela está marcada [...] por la oposición entre el bien y el mal, tanto en la esfera de las actitudes colectivas como en la de los comportamientos individuales, que viene a ser reflejo de aquéllas.“

creo descubrir en aquella cara espesa, maciza y blanca, en aquellos ojos grises bordeados por un círculo ahumado, un resplandor de Borja y aún de mí. (PM, 13)

(Babičce se bílé vlasy nad čelem kadeřily vzedmutou vlnou, která jí dodávala trochu cholerického vzezření. Skoro pořád mívala po ruce bambusovou hůlku se zlatou rukojetí, přestože nebyla žádný věchýtek a vůbec ji nepotřebovala. Probírajíc se starými fotografiemi, jako bych v její tučné, masivní bílé tváři, v šedivých očích s kouřovým orámováním kolem dokola nacházela už cosi z Borji. I ze sebe.) (K, 9)

I tímto je tedy vyzdvihnuta důležitost jejího působení v knize a vlivu nejen na dětské hrdiny. Přestože k ní Matia chová negativní pocity, uvědomuje si (k čemuž jí dopomáhá časový odstup), že jsou si v něčem podobné.

Další ženskou postavou, o které se dozvíme jen útržkovité informace, je teta Emílie. Působí submisivně vedle dominantnosti přísné babičky, své matky. Pro Matiu je osoba tety Emílie dlouho neproniknutelnou záhadou: „Ella y su marido eran para mí, entonces, como un misterio que no podía comprender. [...] nunca la vi hacer nada. Ni siquiera leía los periódicos y revistas de que se rodeaba amontonadamente.“ (PM, 58)

(„Byli pro mne tehdy oba, ona i její manžel, tajemstvím, do kterého jsem nebyla s to proniknout. V životě jsem ji neviděla něco dělat. [...] Nečetla dokonce ani noviny a časopisy, jichž kolem sebe vršila celé hory.“) (K, 51)

Nakonec však zjišťuje, že teta Emílie, stejně jako Enina matka z románu Carmen Laforetové, se kdysi nešťastně zamilovala do přitažlivého bohéma (Jorge), nakonec si však na doporučení rodičů vzala člověka společensky vhodného. Svoji nenaplněnou lásku jako by přenášela i na syna Borju, který je Jorgem magicky uchvácen a přitahován.

Proniknutí k podstatě smutku její tety je pro Matiu dalším stupínkem vzhůru k dospělosti a k poznání složitosti okolního světa. Zároveň je Emílie jedinou ženskou postavou, která si uvědomuje komplikovanost duše své neteře: „Madre – la voz de tía Emília parecía lejana – Matia no es una niña como las otras...“ (PM, 184) („Mamá, Matia není jako ostatní děvčata...“ Hlas tety Emílie jako by přicházel z dálky.“) (K, 164)

Pohled na všechny postavy, které se v knize objeví, je deformován úhlem Matina názírání, do kterého se promítá nepochopení světa dospělých. A jen ji utvrzuje v názoru, že jejich svět obsahuje ještě více přetvářky, než čekala. *První vzpomínky* jsou pak ojedinělým kritickým pohledem dítěte na společnost, která mu nenabízí žádné jistoty.



## Rozličnost ženských postav v pojednávaných románech

V předcházejících kapitolách jsme měli možnost proniknout k ženským postavám v knihách šesti významných španělských autorů (nejen) frankistického období. Vydání všech románů spadá do prvního období frankismu a jejich témata mnohdy zahrnují i historii Španělska předválečného období. Jednotlivé příběhy jsou zaznamenány realisticky, jejich podání je zároveň ovlivněno idiolektem autora, jeho osobností či aktuálními tendencemi v literatuře (např. kinematografickým přístupem k psaní, který se odráží v díle Fernándeze Santose).

Náš pohled se soustředil na ženské postavy zobrazené v knihách. Tomuto směřování byly podřízeny i použité přístupy, které se opíraly o psychologické, psychoanalytické, společenské a konzervativní názory na ženu, její postavení a význam v rámci společenského uspořádání a dějin. Zároveň jsme se snažili postihnout i její literární funkci, důležitost v celkovém konceptu díla a mnohotvárnost jejího zobrazení.

Mohli jsme si všimnout, že ve vybraných dílech zaujímá ženská postava důležité místo. Pokud není přímo protagonistkou příběhu, jako je tomu v románech *Nic* a *První vzpomínky*, má alespoň široké pole působnosti, jako v knihách *Za záclonkami* a *Můj synáček Sisí*, nebo je nezpochybnitelný její vliv na hlavní mužskou postavu, což si uvědomujeme především při četbě díla *Rodina Pascuala Duarte*. Rozmanité defilé ženských postav nám představuje především Martín Gaitová, která má tu odvalu vykreslit každodenní život mladých žen, i když tím nepřímo míří do vlastních řad.

Pokud se na jednotlivé ženské postavy podíváme z odstupů, všimneme si, že je možné najít u některých z nich společné charakterové rysy. Do popředí vystupuje především typ rebelující hrdinky, která se do našeho zorného pole v daném literárním výběru dostává díky příspěvkům ženských spisovatelek. Jak jsme se již několikrát zmínili, ženy byly po dlouhou dobu pouze objektem literárního ztvárnění. I když začaly samostatně tvořit, byl jejich přístup z počátku silně ovlivněn mužským pohledem na svět, do té doby dominantním a univerzálním. Tomu napovídá i tendence známých spisovatelek 19. století přejímat mužské pseudonymy. Vzhledem k odlišné společenské výchově, *genderu* a postavení, přinášejí ženské autorky do literatury nové podněty. Za jeden z nich považujeme právě objevující se typ dívky, která se bouří proti zažitým konvencím, není spokojená se svou životní rolí a hledá si své místo ve světě sama.

Takovou postavou je sice svým způsobem i Amparo v knize *Drsní lidé*, od mužského autora, není jí však věnováno tolik pozornosti a detailního zpracování jako Andree a částečně i Eně (*Nic*), Matii (*První vzpomínky*) či Natálii a Elvíře (*Za záclonkami*) z per ženských autorek.

Tyto postavy jsou příkladem mladých žen, které neskrývají svůj kritický přístup k okolnímu světu. Snaží se o vlastní interpretaci života, nespokojují se s jednoduchými odpověďmi. Zároveň se musí vypořádat s tíživými okolnostmi či následky občanské války (Andrea, Matia) nebo s dusivou atmosférou frankistického režimu (Natalia, Elvíra). Důležitým aspektem jejich postav je i mládí, citlivé období, které umocňuje prožívání. Skýtá v sobě svěžest i naději, že je možné věci změnit. Ve starším věku je totiž jednodušší rezignovat a smířit se s daným stavem věcí, jak k tomu dochází u Elvíry.

V případě Natálie a Andrey hraje významnou roli i touha po vzdělání a jejich spojení s univerzitou, což je důležitá kapitola v historii emancipace žen. Na ženskou vzdělanost v našich dílech upozorňují spisovatelky. V dílech mužských autorů se objevují pouze ženy bez hlubšího vzdělání a bez aspirace na tuto možnost. Pro větší objektivitu je však třeba dodat, že hned dvě díla spisovatelů se odehrávají na vesnici, kde byl všeobecně přístup ke vzdělání omezený a nehraje roli ani u mužských postav.

Všechny zmíněné hrdinky se také snaží vymezit se vůči starším dominantním ženám, které v pojednávaných knihách představují další prototypický příklad ženské postavy. Je to tzv. „paní domu“ (*ama de casa*), nábožensky založená žena ze střední až vyšší třídy, jejíž výchova byla vedena v přísně katolickém duchu a střídmosti a která se tuto výchovu snaží uplatňovat i na své mladé svěřenkyni. Takovou je teta Angustias (*Nic*), babička (*První vzpomínky*) i teta Concha (*Za záclonkami*). Svým způsobem podobný typ můžeme vidět i v postavě Cecíliovy matky, v jejím přístupu ke snaše Adéle (*Můj synáček Sisi*). (Adela se však vůči své tchýni nijak zásadně nevymezuje a rozhodně ji nemůžeme vnímat jako rebelující postavu.)

K podobným závěrům dochází i Laura Freixasová, která upozorňuje na shodné rysy některých ženských postav v knihách spisovatelek: „Druhým [rysem] je vytvoření protikladných ženských postav, jako dvou stran jedné mince, které zhruba můžeme vymezit na ženu konvenční a ženu rebelující.“<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000, s. 166

„El segundo [rasgo en la literatura escrita por mujeres] es la creación de personajes femeninos opuestos, como dos caras de una misma moneda, que a grandes rasgos podemos definir como la mujer convencional y la rebelde.“

Nezpochybnitelnou a mnohokrát zmiňovanou důležitou funkci v knihách zastává postava matky. Ta však málokdy oplývá dobrotivými atributy lásky a péče, pochopení či schopnosti ke správné výchově. Snad jediné výjimky tvoří Manolova žena z románu *Drsní lidé* a Gloria v Delibesově díle *Můj synáček Sisi* či Lola (*La familia de Pascual Duarte*), kterou Pascual Duarte dokonce v jednu chvíli přirovnává k Panně Marii.

V ostatních případech totiž postavy matek definuje buď slabost či submisivita, jak můžeme pozorovat u matky Amparo (*Drsní lidé*), tety Emílie (*První vzpomínky*) či Adely (*Můj synáček Sisi*). Nebo jsou přímo nositelkami negativních vlastností, odpudivých charakteristik, kterými zapříčinily morální nedostatky svých potomků. Je zajímavé, že takové příklady najdeme převážně v dílech mužských autorů. U Pascualovy matky v Celově díle či u vdovy Rubesové v Delibesově románu. Ať už implicitně či explicitně je jim dávana za vinu charakterová pokleslost jejich synů.

U ženských postav je zase signifikantní absence vlastní matky. Adela, Andrea, Natálie se sestrami i Matia ztratily matku v mladém věku. Jejich orientace v životě je tím snížena a v hledání vlastní cesty nenachází v matce oporu, jak tomu obvykle u ženy bývá. Pokud v jejich životě figuruje otec, je jeho působení postupně oslabováno a do popředí se dostává jiná žena, náhradní „matka“, které se ani od vypravěče nedostává lichotivého zobrazení. Tyto starší ženské postavy jsou v knihách často zosobněním anachronických výchovných metod a rigidnosti, nikoli s přídomek moudrého stáří (snad kromě Andreiny babičky, u níž je shovívavá moudrost zaměněna za bláznovství). Připomeňme si, že negativní aspekt matky se i v pohádkách projevuje v podobě macechy nebo v absenci matky vlastní.

Některé dívky spatřují útěchu v městu či přírodě (půda), kterým C. G. Jung přisuzuje atributy toho, co je mateřské. Městem se nechává okouzlovat Andrea i Natálie, do přírody se uchyluje Matia a Elvíra.

Z rozebíraných knih můžeme usuzovat i na postavení ženy v době frankismu a před jeho nastolením. Zároveň je třeba si uvědomit, že v době frankismu panovala přísná cenzura, která měla nepochybně vliv na tvorbu některých autorů. Nutila je psát tak, aby se výpovědi děl příliš nepříčily idejím frankistického státu.

Delibes tak třeba zaznamenává období druhé republiky a zmiňuje možnost žen jít k volbám a jejich politickou angažovanost, ale zároveň nám představuje jen ty ženy, které se rozhodly

zvolit konzervativní hodnoty, rodinu a vlast.<sup>69</sup> Nastiňuje postavení žen před druhou republikou a jejich finanční závislost na manželovi, který má následně možnost velkého vlivu na ženin život. Na druhou stranu nám vypravěč na příkladném manželství Glorie s manželem ukazuje, jak společenské uspořádání může záležet na lidském charakteru a toleranci. Gloria je v lidském měřítku manželovi rovnoprávným partnerem.

V knize *Drsní lidé* se zase seznamujeme s těžkým životem žen na vesnici, jejichž úděl je o to složitější, že bez svolení manžela či otce nemůžou toto Bohem zapomenuté místo opustit.

Nejobsáhlejší obraz se však plasticky rýsuje v románu *Za záclonkami*, v kterém nám Martín Gaitová zprostředkovává téměř všechny aspekty života ženy na maloměstě. Poukazuje na jejich omezený přístup ke vzdělání, na místa, která jsou jim „vyhrazena“. Na dominantní roli otců a manželů v jejich životě.

Vnímáme, že výchovou jsou dívky vedeny k tomu, aby zasvětily svůj život péči o manžela a poslání matky, a vzdaly se ambicióznějších přání.

Do interpretace uměleckého díla vždy vstupuje subjektivita interpreta. Cílem této práce ani nebylo podat objektivní výpověď o postavě ženy ve španělském románě v období frankismu, ale spíše přidat nový díl do mozaiky pohledů na ženu jako lidskou bytost i literární postavu ve složitém období španělské historie, zachytit propojenost světa fikce a reálného života či vyzdvihnout důležitost žen jako spisovatelek.

A pokud navíc probudila ve čtenáři zájem o danou problematiku, splnila tato práce svůj účel.

---

<sup>69</sup> Je ovšem nutno dodat, že sám autor tyto konzervativní hodnoty osobně vyznával.

## **El personaje femenino en la novela española durante la época franquista**

El objetivo del presente estudio es examinar el personaje femenino en las novelas escritas durante la época franquista. La mujer, como objeto de investigación, ofrece varias aproximaciones, tanto desde el punto de vista sociológico, del histórico o del literario. De ahí que intentemos presentar en nuestra tesina los aspectos de la mujer ya como persona real o ya como el personaje literario.

En la primera parte del trabajo nos centraremos, principalmente, en la situación histórica de la mujer en los países occidentales. Propondremos posibles explicaciones de su posición inferior respecto al hombre y presentaremos, brevemente, su evolución social. Podremos ver que la mujer ha sido durante varios siglos dependiente del hombre (sobre todo económicamente), privada de sus derechos, recluida en el espacio doméstico, educada solamente para ser buena esposa y madre. Tanto en la familia como en la sociedad entera dominaban los valores patriarcales. El avance en la industrialización y la revolución agraria en el siglo XVIII favorecieron la sucesiva individualización de la sociedad y el proceso de liberación de la mujer. Las mujeres tomaban mayor conciencia de sí mismas, de su propio valor como seres humanos. Poco a poco se les concedían más derechos hasta que a principios del siglo XX se aprobó el sufragio femenino, que supuso un gran hito en la evolución femenina.

En la tesina igualmente centraremos nuestro interés en la posición de la mujer en España, situación que se parecía mucho a la del resto de países occidentales aunque cabe mencionar que el proceso de la liberalización de la mujer fue más paulatino. Nos inclinamos a pensar que las razones consisten en la influencia decisiva de la Iglesia católica en la sociedad española y en la industrialización que avanzaba en España más lentamente en comparación con otros países occidentales. Las mujeres lograron el mayor grado de la independencia durante la Segunda república (1931-1936) cuando se promulgó una serie de leyes a favor de los derechos femeninos. Las mujeres salieron de su reclusión doméstica, podían participar en la vida pública e incluso influir en la situación política.

La instalación del régimen franquista después de la Guerra Civil supuso un retroceso para la mujer, hecho que destacamos en la tercera sección de la primera parte de la tesina.

Franco derogó la mayoría de las leyes aprobadas durante la República que suponían mayor libertad para la mujer y reestableció el sistema patriarcal. Fue derogado el matrimonio civil, el divorcio y la educación mixta. Se prohibieron los recursos anticonceptivos y el aborto. La mujer pasó a estar de nuevo sometida al hombre. Hasta la ley prohibía a las mujeres menores de veinticinco años abandonar el hogar sin permiso de sus padres de no ser para casarse. En ese capítulo no olvidaremos mencionar el papel importante en el aparato del Estado de la Iglesia, y de la Sección Femenina durante el franquismo.

En la introducción de la segunda parte del trabajo nos dedicaremos a la mujer como personaje literario. Subrayaremos la importancia del personaje en las obras literarias e introduciremos su división teórica. Igualmente nos centraremos en algunos personajes femeninos importantes que aparecieron en la historia de la literatura española para ver claramente que la mujer, como personaje, adquiere gran relevancia en la literatura.

En la segunda parte analizaremos los personajes femeninos en las novelas de la época franquista. Consideraremos la novela (realista) como el mejor género literario para el análisis ya que analiza a los personajes más ampliamente. Además es un género que tiene larga tradición en la literatura española.

Como el franquismo duró casi cuarenta años, hemos escogido solamente a aquellos escritores y obras que son, a nuestro juicio, más representativos. A este grupo representativo de escritores pertenecen tres mujeres: Carmen Laforet (*Nada*, 1945), Carmen Martín Gaité (*Entre visillos*, 1957), Ana María Matute (*Primera memoria*, 1959); y tres hombres: Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*, 1942), Jesús Fernández Santos (*Los bravos*, 1954) y Miguel Delibes (*Mi idolatrado hijo Sisí*, 1953).

Atenderemos a las imágenes de la mujer en dichas ficciones y observaremos los papeles en que aparecen mujeres y la importancia que tienen en las obras. Nos aproximaremos a los personajes femeninos desde numerosos puntos de vista: psicológico, sociológico o conservador. Podremos ver que la mujer está presente en todas las novelas investigadas, en algunas es además un elemento muy significativo. Como protagonista aparece en las novelas *Nada* y *Primera memoria*, como personaje relevante en las obras *Entre visillos* y *Mi idolatrado hijo Sisí* y ejerciendo una gran influencia en la vida del protagonista en el caso de la novela *La familia de Pascual Duarte*.

Si prestamos nuestra atención a las mujeres que aparecen en las obras de las tres escritoras escogidas, advertiremos un carácter de personaje femenino que destaca: la mujer rebelde. Se trata de una chica joven con actitud crítica hacia su entorno. Buscará su propia interpretación de la vida, no se conformará con las explicaciones sencillas, no estará contenta con el sistema rígido de la sociedad que la rodea. Así son Andrea y Ena (*Nada*), Elvira y Natalia (*Entre visillos*) o Matia (*Primera memoria*).

Su aparición en las novelas la atribuimos a la evolución de la mujer española que tuvo lugar durante los siglos XIX y XX y que repercutirá en las obras escritas, sobre todo, por mujeres.

Por el contrario, al mismo tiempo podemos encontrar en las novelas un prototipo femenino opuesto a la mujer rebelde: el ama de casa: mujer conservadora, religiosa, rígida, que confiesa los valores tradicionales, convencionalmente relacionados con la familia, la maternidad y la feminidad. Se acerca bastante al modelo femenino promulgado por el régimen.

Estos dos tipos femeninos crean un contraste en las novelas, son como dos caras de una misma moneda, es decir, de la mujer.

En nuestro estudio advertiremos las funciones que cumplen las mujeres en las novelas. Podremos ver que ejercen los papeles de esposa, hermana, amante, amiga y, sobre todo, de madre. Exceptuando algunos casos, en las novelas referidas a la figura de la madre no se suelen caracterizar con los típicos atributos maternos como la comprensión o la capacidad para educar bien a sus hijos. Las define la debilidad y la sumisión que provoca miedo y no permite su evasión. El retrato de madre más repugnante lo presenta en su obra Camilo José Cela.

Otro rasgo significativo de los personajes femeninos es la ausencia de sus madres. Tanto Andrea y Natalia como Matia y Adela (*Mi idolatrado...*) son huérfanas. Les falta un apoyo que la madre presenta. Si en sus vidas aparece una madrastra, suele ser estereotipada, reservada y conservadora, y las chicas se inclinan a rebelarse contra ella.

Nuestro objetivo será también señalar la posición de la mujer durante el franquismo. La vida cotidiana de las mujeres nos la muestra Carmen Martín Gaité en su novela *Entre visillos*. Ante nuestros ojos desfilan chicas a las que no se ofrecen otras perspectivas que “pescar” un buen marido y ser una buena esposa y madre de sus hijos.

No solamente en esta obra podremos ver que las mujeres tienen el acceso al estudio más restringido, que son dependientes de sus padres o maridos y que quedan recluidas en los espacios internos.

Como puede advertirse en los apartados precedentes, en esta tesina intentaremos retratar todos los aspectos del personaje femenino en ciertas novelas españolas de la época franquista y a la vez aproximar al lector a la situación de la mujer de aquel tiempo ya que pensamos que la literatura y la vida están fielmente vinculadas y el hecho de conocer la realidad puede contribuir a una mejor comprensión de la literatura.



## **Postava ženy ve španělském románu v období frankismu**

Cílem této diplomové práce je analýza ženských postav ve vybraných španělských románech z období frankismu. Žena jako předmět zkoumání nabízí množství interpretací, ať už z hlediska literárního či historického, tak psychologického nebo sociologického. Ve své práci se alespoň částečně snažíme postihnout všechny tyto aspekty. V první části se zabýváme historickým postavením ženy ve společnosti, především pak v období frankismu. V druhé části již věnujeme plnou pozornost ženě jako literární postavě. Po krátkém shrnutí historie ženských postav ve španělské literatuře se soustředíme na rozbor jednotlivých děl významných španělských spisovatelů. V závěrečné kapitole pak usilujeme o komplexní pohled na ženskou postavu v pojednávaných románech.

## **Female characters in Spanish novels of the Franco era**

The objective of this thesis is to analyse female characters in selected Spanish novels of the Franco era. Woman, as an object of literary dissection, offers a number of possible interpretations, be it from the literary, historical, psychological or sociological point of view. This thesis intends to take into account all these aspects. In the first part of the thesis we consider the evolution of a woman's condition within society, particularly in the Franco era. In the second part, we concentrate upon woman as a literary character. After a brief historical summary of female characters within Spanish literature, we focus on analysing particular works of influential Spanish writers. In the final chapter we strive for a comprehensive view of female characters in the novels discussed.

## Bibliografie:

### Primární literatura

- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. Barcelona: Destino, 1995
- Delibes, Miguel. *Mi idolatrado hijo Sisí*. Barcelona: Destino, 1980
- Fernández Santos, Jesús. *Los Bravos*. Barcelona: Destino, 1989
- Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1997
- Martín Gaité, Carmen. *Entre visillos*. Barcelona: Destino, 1972
- Matute, Ana María. *Primera memoria*. Barcelona: Destino, 1999

### České překlady:

- Cela, Camilo José. *Rodina Pascuala Duarta*. přel. J. Kvapilová. Praha: KLHU, 1960
- Delibes, Miguel. *Můj synáček Sisí*. přel. Olga Rychlíková. Praha: Odeon, 1978.
- Fernández Santos, Jesús. *Drsní lidé*. přel. Petr Koutný. Praha: Svoboda, 1983
- Laforetová, Carmen. *Nic*. přeložila Blanka Stárková. Praha: Odeon, 1984
- Matutová, Ana María. *Kramáři*. přel. Alena Ondrušková. Praha: Odeon, 1973

### Sekundární literatura

- Alchazidu, Athena. "Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX". In *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Brno: Masarykova univerzita, 2001, L 22, s. 31-43
- Beauvoirová, Simone. *Druhé pohlaví*. Přel. J. Kostohryz, H. Uhlířová. Praha: Orbis, 1966.
- Bělič, Oldřich. Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984
- Biedermann, Hans. *Lexikón symbolov*. Přel. Peter Dobrovodský, Silvia Varsiková. Bratislava: Obzor, 1992
- Bustos Deuso, M. Luisa. *La mujer en la narrativa de Delibes*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid, 1991
- Carroll, John. „Mužský a ženský princip“. *Proglas*, 1994, číslo 2, s. 17-23
- Culler, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. Přel. Jiří Bareš. Brno: Host, 2002
- Eisler, Riane Tennenhaus. *Číše a meč, agrese a láska aneb, Žena a muž v průběhu staletí*. přel. Magdalena Pechová. Praha: NLN, 1995

- *El voto de las mujeres 1877-1978 (de la exposición 4.11. -7.12. 2003)*. Madrid: Editorial Complutense. 2003
- Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999
- Freixas, Laura. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000
- Hodrová, D. *...Na okraji chaosu...* Praha: Torst. 2001
- Ihrie, Maureen, Pérez, Janet (ed.). *The feminist encyclopedia of Spanish literature*. Westport : Greenwood Press, 2002.
- Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. Madrid: Gredos, 1971.
- Jung, C. G. *Výbor z díla II. (Archetypy a nevědomí)*. Přel. E. Bosáková, K. Černá, J. Černý. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997
- Kim, Son-ung. *La narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos*. Madrid, 2002. [online]. [cit. 2008-11-16]. Dostupné z <<http://eprints.ucm.es/4686/>>
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1994
- Morant, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina IV (del siglo XX a los umbrales del XXI)*. Madrid: Cátedra, 2006
- Morrisová, Pam. *Literatura a feminismus*. přel. Marian Siedloczek, Renata Kamenická. Brno: Host, 2000
- Pedraza Jiménez, F. B., Rodríguez Cáceres, M. *Manual de literatura española XIII. Posguerra: narradores*. Pamplona: Cénlit, 2000
- Pérez, Janet. Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después. In *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (ed. Iris M. Zavala) Vol. 3, 1996. s. 273-318
- Slipp, Samuel. *Freudovská mystika: Freud, ženy a feminismus*. přel. Daniel Micka. Praha: Triton, 2007
- Soto Marco, Adela. „La mujer bajo el franquismo“. [online]. [cit. 2008-11-1]. Dostupné z <<http://www.mayores.uji.es/proyectos/proyectos/lamujerbajofranquismo.pdf>>
- Utrio, Kaari. *Dcery Eviny*. Přel. Markéta Hejkalová, Havlíčkův Brod: Hejkal, 1994
- Veiga Córdoba, Pablo. Aprendizaje, mito y modelos de mujer en Nada de C. Laforet. In *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX* (congreso de narrativa española). Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 2000
- Woolfová, Virginia. *Vlastní pokoj*. Přel. Martin Pokorný. Praha: Marie Chřibková, 1998