

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Helena Veselá

Postavy v románech El túnel Ernesta Sábata a Aura Carlose Fuentesese

The Characters in Ernesto Sábato's Tunel and Fuentes's Aura

Praha, 2015

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce, paní Mgr. Doře Polákové, Ph.D., za odbornou pomoc, trpělivost, užitečné rady a čas, který mi věnovala.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

.....

Helena Veselá

Klíčová slova (česky)

Postava, Aura, Tunel, samota, manipulace, posedlost

Klíčová slova (anglicky)

Character, Aura, Tunel, loneliness, manipulation, obsession

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce se zabývá hlavními postavami dvou románů hispanoamerické literatury 20. století. Prvním z nich je *Túnel* od Ernesta Sábata a druhým *Aura* od Carla Fuentes. Úvodní část práce stručně shrnuje životy a zásadní díla těchto autorů, další úsek se snaží teoreticky popsat literární postavu a nabízí několik možných postupů jejího dělení. V praktické části se zabývá samotným rozborem postav a snaží se aplikovat zmíněné postupy dělení. U románu *Túnel*, se zaměřuje na jeho dva hlavní protagonisty a vývoj jejich vztahu. V *Auře* potom především na fantastické proměny postav. Závěrečná část práce nabízí přehled několika společných a rozdílných rysů hrdinů obou románů.

Abstract (in English)

This Bachelor's Thesis deals with the characters of two novels from Hispanic-American literature of the Twentieth Century. The first is *Túnel* written by Ernesto Sábato and the second is *Aura* by Carlos Fuentes. The initial part of my work briefly summarises the life and principal works of these writers. The following section tries to describe theoretically the literary characters and offers a few possible reasons for their division.

The practical part is occupied by analysis of the characters and divides them by using methods which were described in theoretical part. In *Túnel*, the focus is on the main characters of the novel and the evolution of their relationship. In *Aura*, the primary focus is on the fantastic transformation of the characters. In the final section, my work offers a summary of several common and different traits of the characters appearing in both novels.

Obsah

1.	Úvod	7
2.	Život a dílo	8
2.1.	Carlos Fuentes	8
2.2.	Ernesto Sábato	10
3.	Literární postava.....	13
3.1.	Teoretické zkoumání literárních postav	13
4.	Tunel	16
4. 1.	Juan Pablo Castel	17
4. 1. 1.	Jméno	17
4. 1. 2.	Charakteristika postavy	18
4. 2.	María Iribarne Hunter	25
4. 2. 1.	Jméno	25
4. 2. 2.	Charakteristika postavy	26
5.	Aura	30
5. 1.	Felipe Montero/generál Llorente	30
5. 1. 1.	Jméno	30
5. 1. 2.	Charakteristika postavy	31
5. 2.	Consuelo LLorente/Aura	36
5. 2. 1.	Jméno	36
5. 2. 2.	Charakteristika postavy	37
6.	Společné a odlišné rysy	42
7.	Závěr	44
	Resumé	46
	Resumen	47
	Seznam použité literatury	48

1. Úvod

Postava je v románu jedním ze základních prvků, které tvoří celkovou výstavbu díla. Může mít v textu různou váhu, avšak nikdy ji nelze zcela opomenout. Proto jsem se zaměřila právě na ni.

Pro svou bakalářskou práci jsem si vybrala dva romány hispanoamerické literatury: *Tunel* od argentinského spisovatele Ernesta Sábata a *Auru*, Mexičana Carla Fuentesese. Oba autoři, ač je rozsah jejich románové tvorby velmi rozdílný (Ernesto Sabato napsal pouze tři romány), svými díly velmi obohatili hispanoamerickou literaturu 20. století a zasloužili se spolu s ostatními spisovateli tohoto období o tzv. boom hispanoamerické prózy.

Tato dvě díla se od sebe na první pohled velmi liší. Zatímco *Tunel* můžeme považovat za román psychologický až detektivní, *Aura* je spíše románem fantastickým. Při bližším zkoumání ale zjistíme, že hlavní postavy obou děl jsou si v mnoha ohledech velmi podobné a proto jsem se rozhodla spojit právě je.

V první části práce se zaměřím na autory a stručný popis jejich životů a zásadních literárních počínů. Dále se pokusím teoreticky popsat literární postavu a představím dva konkrétní typy jejího dělení, které později uplatním v praktické části. Stejně tak uvedu a poté aplikuji různé varianty úhlů pohledů, ze kterých může být příběh vyprávěn.

V praktické části se pokusím postupně rozebrat hlavní hrdiny obou románů. U každé postavy se nejprve zaměřím na kategorii jmen, která jsou u obou románů do značné míry symbolická, dále bude následovat rozbor charakteristik dané postavy. V *Tunelu* se budu věnovat především psychologickému vývoji hlavního hrdiny a jeho postupně se měnícímu vztahu k druhé hlavní postavě románu. V *Auře* především fantastické proměně obou postav spojené s tématem existencialismu.

V závěru práce se budu soustředit na jednotlivé rysy, které spojují, nebo naopak rozdělují protagonisty obou románů.

2. Život a dílo

2.1 Carlos Fuentes

Carlos Fuentes tvoří spolu s Octavio Pazem a Juanem Rulfem klíčovou trojici mexické literatury druhé poloviny dvacátého století. Kvůli svým názorům na politiku a kulturu se stal jedním z nejpolemičtějších a nejdiskutovanějších spisovatelů Latinské Ameriky.¹

Narodil se 11. listopadu 1928 v Ciudad de Panamá. Jako syn diplomata byl zvyklý na časté cestování a velkou část svého dětství prožil v New Yorku, kde chodil do školy, takže vyrůstal v prostředí dvou kultur, hispanoamerické a anglosaské. Díky tomu byl Carlos Fuentes v podstatě bilingvní a některá svá díla si tak mohl sám přeložit do Angličtiny.

V letech 1940 - 1945 se jeho rodina usazuje v Santiagu de Chile, kde vydává své první články a povídky ve zpravodaji státního gymnázia (Boletín del Instituto Nacional de Chile)

V roce 1945 se vrací do Mexika, kde dodělává maturitu a nastupuje na univerzitu studovat právo.

V roce 1949 publikuje svou první povídku „Zkažený moučník“ (Pastel rancio) a svůj první novinový článek „Mexiko v Tamayu“ (México en Tamayo) v časopise Excelsior.

Krátce po dokončení studií vydává svou první sbírku povídek Přestrojené dny (Los días enmascarados, 1954).² Roku 1958 vydává svůj první román *Nejprůzračnější kraj* (*La región más transparente*), „ve kterém plnou měrou využívá moderních prostředků s patrným vlivem Joyceovým a Faulknerovým.“³ Jeho další dílo, vydané o rok později, nese název *Čistá svědomí* (*Las Buenas conciencias*) a je první z řady jeho krátkých novel. Ve stejném roce uzavřel své první manželství s herečkou Ritou Macedo a o čtyři roky později se jim narodila dcera Cecilia.

Šedesátá léta byla pro autora velmi plodným obdobím. V roce 1962 vydává dva ze svých nejznámějších románů: *Smrt Artemia Cruze* (*La muerte de Artemio Cruz*) a *Auru*.⁴

¹Viz OVIEDO, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, s. 315

²Viz CORRAL, Wilfrido. *Cronología*. In Carlos Fuentes. *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1962, s. 223 - 225.

³HODOUŠEK, Eduard a kol. autorů. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996, s.236

⁴Viz CORRAL, Wilfrido. Cit. d., s. 225.

Sám k tomu říká: „Je zvláštní, že jsem napsal *Smrt Artemia Cruze* a *Auru* ve stejný čas. Doplňují se v tom smyslu, že *Artemio Cruz* je o smrti života a *Aura* je o životě smrti.”⁵

O dva roky později, v roce 1964 vydává svou další sbírku povídek *Zpěv slepců* (*Cantar de ciegos*), spolupracuje na tvorbě scénářů několika mexických filmů, např. *Pedro Páramo* či *Zlatý kohout* (*El gallo de oro*), přispívá do řady mezinárodních časopisů, a také se aktivně zapojuje do politiky a dokonce podniká okružní cestu po několika socialistických zemích. Jeho další dva romány, oba vydané v roce 1967, *Svlékání z kůže* (*Cambio de piel*) a *Posvátné pásmo* (*Zona sagrada*) sklidily u kritiky značný úspěch, první z nich dokonce získal cenu barcelonského vydavatelství Seix Barral (el Premio Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral de Barcelona). Cenzuře už se však líbily méně. První z románů se ve Španělsku vůbec nesměl vydávat, druhý zase zakázala mexická cenzura zfilmovat. Na konci šedesátých let vydává další ze série krátkých románů, *Narozeniny* (*Cumpleaños*, 1969). Kromě románů a povídek se Carlos Fuentes věnoval také psaní esejů a ve stejném roce vydal mnohokrát citovanou esej: *Nový hispanoamerický román* (*La nueva novela hispanoamericana*, 1969). Rok poté napsal první divadelní hru *Jednooký králem* (*El tuerto es rey*), kterou záhy následuje *Potmě je každá kráva černá* (*Todos los gatos son pardos*, 1971). Roku 1973 se v Paříži podruhé žení, tentokrát s novinářkou Silvií Lemus, se kterou mají dvě děti, syna Carla Rafaela a dceru Natashu. V druhé polovině sedmdesátých let se vrací do Paříže jako mexický velvyslanec a tento post vykonává do roku 1977, kdy odjíždí do Spojených států, kde následně vyučuje na několika prestižních univerzitách, které ho později za jeho celoživotní práci vyznamenají čestným titulem *honoris causa*. Jsou to například univerzity Harvard a Princeton či Wesleyan a v Evropě anglická Cambridge.⁶

V osmdesátých letech Carlos Fuentes ani trochu nezpomaluje své tempo a pokračuje v psaní dalších románů, novel a her. Mezi nimi například hra *Orchideje v měsíčním světle* (*Orquídeas a la luz de la luna*, 1982), známý román *Starý Amerikán* (*Gringo viejo*, 1985), či *Nenarozený Cristóbal* (*Cristóbal nonato*, 1987).⁷

⁵MAC ADAM, Alfred, Ruas, Charles. “Carlos Fuentes, The art of Fiction No.68”. *The Paris Review* Winter 1981, No.82, s. 158. [online]. [cit. 2015-03-23]. Dostupné z:

<<http://www.theparisreview.org/interviews/3195/the-art-of-fiction-no-68-carlos-fuentes>>

(“It is curious that I wrote *Artemio Cruz* and *Aura* at the same time. They complement each other in that *Artemio Cruz* is about the death of life and *Aura* is about the life of death.”).

⁶Viz CORRAL, Wilfrido. Cit. d., s. 226-228.

⁷HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. Cit. d., s. 236

Na začátku let devadesátých se začíná natáčet bilingvní pořad u britské televize BBC "The Buried Mirror" o minulosti a přítomnosti Latinské Ameriky, který Carlos Fuentes popisuje jako „kritickou oslavu hispánského světa.“⁸

Do své smrti 15. května 2012 stihne ještě Carlos Fuentes vydat několik románů, mimo jiné *Kampaň* (*La campaña*, 1990), politický román odehrávající se v budoucnosti *Orlí křeslo* (*La silla del águila*, 2003), či jeho vůbec poslední román *Federico na svém balkóně* (*Federico en su balcón*, 2012).⁹

V neposlední řadě je třeba připomenout, že Carlos Fuentes za svá literární díla obdržel mnoho prestižních literárních ocenění, například Premio Miguel de Cervantes de Literatura en Lengua Castellana, Premio Rómulo Gallegos či Premio Nacional de Literatura de México.¹⁰

2. 2 Ernesto Sábato

Argentinský spisovatel, pocházející z rodiny italských imigrantů, Ernesto Sábato, se narodil 11. června 1911 v Rojas, provincii Buenos Aires. Již v raném mládí se velmi nadchl pro vědu, a proto se rozhodl pro studium na fakultě matematiky a fyziky na Laplatské univerzitě (Universidad de la Plata) a v roce 1937 zde získal doktorský titul v oboru atomové fyziky.¹¹

Kromě vědy však Ernesta Sábata velmi zajímala literatura a umění jako takové a poměrně dlouhou dobu žil mezi těmito dvěma velmi odlišnými světy. Až do roku 1945, kdy se i díky setkání s řadou francouzských surrealistických básníků a malířů při pobytu v Paříži, definitivně rozhodl opustit svou vědeckou profesi a naplno se věnovat literatuře a výtvarnému umění.¹² On sám se ke své rozpolcenosti vyjadřuje:

„Ale v tom samém okamžiku, kdy mě matematicko-fyzikální věda zachránila, jsem pochopil, že už je mi k ničemu: byla takovým útočištěm uprostřed bouře, ale nic víc (ani nic méně). Nevím, zda je mysl všech ostatních, nebo alespoň některých, taková, ale ta moje vypadá, že funguje mezi světlem a tmou, mezi řádem a chaosem.“¹³

⁸Viz CORRAL, Wilfrido. Cit. d., s. 229

⁹El autor/Una biografía errante: Página oficial de Carlos Fuentes. [online]. [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/index.htm>>

¹⁰ Viz CORRAL, Wilfrido. Cit. d., s. 227 - 228

¹¹Viz LEIVA, Angel. *Introducción*. In Ernesto Sábato. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998, s. 11 - 48.

¹²Viz HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. Cit. d., s. 476

¹³Viz SÁBATO, Ernesto. *Itinerario*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1969, s. 209. ("Pero, en el momento mismo en que las ciencias físico-matemáticas me acababan de salvar empecé a comprender que no me servían: eran un refugio en medio de la tormenta, pero nada más (aunque nada menos) que eso.

V tom samém roce vydává první sbírku esejů *Jedinec a vesmír (Uno y el Universo)* za kterou obdrží „První obecní cenu města Buenos Aires“ (Primer Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires).¹⁴

V roce 1948 vydává první román *Tunel (El túnel)*, kterým jednoznačně dokazuje správnost svého rozhodnutí věnovat se pouze umění. Následující a zároveň nejslavnější autorův román *O hrdinech a hrobech (Sobre héroes y tumbas, 1961)*, navazuje na předchozí „obdobným labyrintem otázek po smyslu lidské, ale i národní existence.“¹⁵

Poslední román tohoto autora *Abaddón zhoubce (Abaddón, el exterminador, 1974)* navazuje svými filozofickými úvahami na předchozí dva a uzavírá tak, dosti pesimisticky, tuto Sábátovu románovou trilogii.

V kontextu literárních dějin patří Ernesto Sábato spolu s Julio Cortázaem, Adolfem B. Casaresem, Alfredem Varelou a dalšími k tzv. *Generación Intermedia* („Prostřední generace“). K této generaci se řadí ti autoři, kteří se narodili mezi roky 1905 až 1925 a začali publikovat v roce 1940. Jejich estetické koncepce jsou však, až na výjimky, velmi odlišné, někdy dokonce přímo protikladné.

Tvorba autorů této generace je tedy spíš individuální, pracovali sami a nebyli členy žádných uměleckých uskupení, ovšem přece jen je, kromě data narození, něco spojuje, a to kvalita jejich děl. Kvalita byla to, co tato generace dodala soudobému románu, jak po stránce technické, tak tematické.¹⁶

Ale snad více než romanopiscem, byl Ernesto Sábato esejistou. Jeho esejistiku popsala například profesorka Anna Housková ve své knize *Druhý břeh západu*:

„Sábátova esejistika je spřízněná s existencialismem a má k evropskému myšlení blízko i svým stylem: logickým členěním výkladu, racionální jasností formulací, smyslem pro aforismus a paradox. Sábátovým stěžejním tématem, kterému věnoval knihu esejů *Hombres y engranajes (Lidé a soukolí, 1951)* a soubor aforistických textů *Heterodoxia (1953)*, je kritika moderní civilizace ovládané kultem rozumu a peněz, ztrátou kvality v kvantitě a individua v masovosti.“¹⁷

A i když nebyl Sábato ve svých politických názorech zcela stálý, vždy kladl důraz na morálku a humanistické přístupy:

No sé si el espíritu de todos o de algunos pocos es así, pero el mío parece regirse por una alternativa entre la luz y las tinieblas, entre el orden y el desorden.”)

¹⁴Viz LEIVA, Angel. Cit. d., s. 20

¹⁵HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. Cit. d., s. 477

¹⁶Viz LEIVA, Angel. Cit. d., s. 27

¹⁷HOUSKOVÁ, Anna. *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá fronta, 2004, s. 217

„Ačkoliv jsem byl komunistický aktivista, anarchismus mi vždy připadal jako cesta, kterou lze dosáhnout sociální spravedlnosti s naprostou svobodou. A cením si křesťanství podle evangelia. Toto století je kruté a strašně skončí. To jediné, co ho může zachránit je, že tomuto sociálnímu anarchismu a umění navrátíme poetické myšlení.“¹⁸

Jedním z posledních autorových děl je sbírka úvah a vzpomínek „Před koncem“ (Antes del fin, 1998), která je jakýmsi autorovým literárním svědectvím.¹⁹ Tím posledním je esej „Španělsko v denících mého stáří“ (España en los diarios de mi vejez, 2004).²⁰

Poslední roky trávil v Santos Lugares, v provincii Buenos Aires, kde se věnoval již výhradně malbě a kde 30. dubna 2011 zemřel na zápal plic, a to padesát pět dní před dovršením sta let.²¹

¹⁸Ernesto Sábato. [online]. [cit. 2015-03-29]. Dostupné z:

<<http://www.escriitores.org/index.php/biografias/162-ernesto-sabato>>

(“Aunque fui comunista activista, el anarquismo siempre me ha parecido una vía de conseguir justicia social con libertad plena. Y valoro el cristianismo del Evangelio. Este siglo es atroz y va a terminar atrocamente. Lo único que puede salvarlo es volver al pensamiento poético, a ese anarquismo social, y al arte.”)

¹⁹Viz Ernesto Sábato. [online] [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: <<http://www.me.gov.ar/efeme/sabato/>>

²⁰Viz Ernesto Sábato. [online]. [cit. 2015-03-29]. Dostupné z:

<<http://www.escriitores.org/index.php/biografias/162-ernesto-sabato>>

²¹Viz Ernesto Sábato. [online] [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: <<http://www.me.gov.ar/efeme/sabato/>>

3. Literární postava

“Kategorie literární postavy patří mezi základní literárněteoretické kategorie a je pevně spojena především s rovinou příběhů samotných - vždy se vypráví příběhy o tom, že *někdo* někde něco činí nebo se *někomu* něco děje.”²²

Tato definice literární postavy napsaná Bohumilem Fořtem popisuje postavu jako jednu ze základních složek literárního díla, která je spojena s příběhy, které nalezneme především v dílech epických a dramatických. Zároveň je postava prvkem díla, který „prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojenost.“²³

3.1 Teoretické zkoumání literárních postav

V teoretickém zkoumání literárních postav jsou nejčastěji zmiňované dvě dvojice, jejichž vzájemné vztahy se zkoumají. První dvojicí je kategorie literární postavy a kategorie děje a druhou, která souvisí s ontologií literárního díla, je postava jako pouhý textový fenomén a proti ní postava žijící, tedy „člověk“ z reálného světa.²⁴

Jako první můžeme zmínit Aristotelovu teorii. Ten ve své *Poetice*, píše o vztahu mezi první dvojicí, totiž dějem a postavou. Postavu považoval za zcela podřízenou ději. Postava podle něj děj pouze ilustruje a slouží mu.²⁵ Do protikladu k této teorii můžeme postavit tvrzení britského spisovatele a teoretika Edwarda Morgana Fostera, pro kterého jsou literární postavy lidmi. Zkoumá především jejich psychologickou stránku a jejich vlastnosti porovnává s vlastnostmi postav z reálného světa. Postavy jsou tedy pro něj naprosto nadřazeny ději.²⁶

Oba tyto přístupy jsou ale těžko využitelné prakticky, neboť jsou velmi krajní v tom, že stoprocentně nadřazují jednu entitu té druhé. Bohumil Fořt je však považuje za důležité z hlediska vývoje zkoumání literárních postav, neboť už navždy spojily kategorii postavy s kategorií děje.²⁷

²²FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008, s. 13

²³HODROVÁ, Daniela a kol....*na okraji chaosu.../Poetika literárního díla 20. století*. vyd. 1. Praha: Torst, 2001, s. 519

²⁴Viz FOŘT, Bohumil. Cit. d., s. 14

²⁵Viz Tamtéž, s. 16

²⁶Viz Tamtéž, s. 17/18

²⁷Viz Tamtéž, s. 20

Co se týče otázky ontologie literárního díla a jeho složek existují zde dva základní přístupy: strukturalistický (sémiotický), který považuje literární postavu za pouhý textový fenomén, tvrdí tedy, že postava existuje pouze v textu a zkoumá ji hlavně z lingvistického hlediska. Druhý přístup je přístup mimetický. Z názvu plyne, že se jedná o přístup, který považuje literární postavu za „nápodobu“ nějaké reálné postavy, tedy, že má podobné vlastnosti, jako člověk z reálného světa, a proto ji nahlíží hlavně z psychologického či filozofického hlediska.²⁸

Tyto dva přístupy se v moderních postupech zkoumání literárních postav kombinují, avšak i když se nám literární postava může zdát velmi podobná reálnému člověku, „musíme se vždy ptát, jaké textové atributy vůbec umožňují čtenáři postavu mentálně konstruovat.“²⁹

Abychom tedy mohli postavu nějakým způsobem charakterizovat, musíme v textu hledat určité její ukazatele. S tím nám mohou pomoci právě pojmy ze sémiotiky, tedy znak a jeho dělení na označující (signifiant) a označované (signifié). Označující zahrnuje explicitní údaje o podobě postavy, jejím chování, činech, také její jméno a řeč. Označované může být v díle explicitně vyjádřeno např. skrz vypravěčovo hodnocení postavy, ale častěji se s ním setkáváme jako s potencionálním významem, který vyplívá z interpretace čtenáře.³⁰

Při samotném rozboru postav nám kromě základní charakterizace, jejich jmen a vlastností, také může pomoci práce teoretika Jurije Lotmana, který rozdělil postavy do dvou skupin, podle jejich funkcí na konající a na podmínky a okolnosti děje. Pro první skupinu je typická její pohyblivost ve vztahu k prostředí. Pohyblivé postavě se povoluje určitá činnost, která je jiným postavám zakázána. Může vykonávat zvláštní činy (hrdinské, nemravné, nepředvídatelné, podivné atd.), vždy jsou však osvobozené od závazků, které se nemění u postav nehybných.³¹ Konající postava zároveň tvoří jeden ze tří základních prvků každého syžetu. Zbylé dva jsou: „1. určité sémantické pole, které se rozděluje na dvě vzájemně se doplňující podmnožiny a 2. hranice mezi těmito podmnožinami, v obvyklých podmínkách nepřekonatelná, je v daném případě proniknutelná pro konajícího hrdinu. Každý z těchto prvků má určitý soubor příznaků, které se odhalují podle toho, jak vstupují do syžetových vztahů s jinými prvky.“³²

²⁸Viz Tamtéž, s. 57

²⁹Tamtéž, s. 63

³⁰Viz HODROVÁ, Daniela a kol. Cit. d., s. 546

³¹Viz LOTMAN, Jurij. *Struktúra umeleckeho textu*. Přel. Milan Hamada. Vyd. 1. Bratislava: Tatran, štátny podnik, 1990, s. 276

³²Tamtéž, s. 273

Kromě tohoto dělení můžeme také použít dělení Daniely Hodrové, která postavy člení na postavy-definice a postavy-hypotézy.

Postava-definice může být bohatá svou individuální charakteristikou, avšak na druhé straně je téměř prázdná, je typem neměnné tradiční postavy bez tajemství, beze zbytku vysvětlené, plně v textu determinované a s předvídatelným chováním. Postava-hypotéza je oproti ní postavou vysvětlitelnou jen částečně, ne úplně determinovanou, není na ni nahlíženo jako na totalitu, celek, ale jako na určitou siluetu, či torzo.³³

Další důležité otázky týkající se postav, které nás budou zajímat je: Kdo nám informace o dané postavě zprostředkovává? Je to postava sama, jiná postava knihy, či vypravěč stojící mimo tento prostor? Možností je mnoho a je jen na autorovi samotném, jakou z nich si zvolí.

Tímto tématem, tedy úhly pohledů v narativní literatuře, se zabývá například americký sociolog Norman Friedman ve své práci „Úhel pohledu ve fikci: vývoj kritické koncepce“ (Point of view in fiction: The development of a critical concept).³⁴ V této práci nám autor nabízí, kromě stručného přehledu vývoje zkoumání v dané oblasti, také rozbor osmi konkrétních úhlů pohledů, se kterými se můžeme v krásné literatuře setkat, jsou to: „Vševědoucí komentátor“ (Editorial Omniscience), „Neutrální vševědoucí vypravěč“ (Neutral Omniscience), „Já jako svědek“ (“I“ as Witness), „Já jako protagonista (“I“ as protagonist), „Hromadný selektivní vševědoucí vypravěč“ (Multiple Selective Omniscience), „Selektivní vševědoucí vypravěč“ (Selective Omniscience), „Dramatický způsob“ (The Dramatic Mode) a „Kamera“ (The Camera).

V další části práce se pokusíme tato dělení využít prakticky při zkoumání jednotlivých literárních postav z románů *Tunel* a *Aura*.

³³Viz HODROVÁ, Daniela a kol. Cit. d., s. 544-557

³⁴Viz FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: The development of a critical concept. *PMLA*, Dec., 1955, Vol. 70, No. 5, s. 1160-1184. [online]. [Cit. 2015-7-05]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/459894?seq=1#page_scan_tab_contents>

4. Tunel

Dříve, než přistoupíme k samotnému rozboru postav tohoto románu, krátce si řekneme něco o něm a jeho ději.

Román *Tunel*, jak už bylo zmíněno, je prvním románem argentinského spisovatele Ernesta Sábata. Tímto románem se Sábato dostal do povědomí čtenářů nejen v Americe, ale hlavně v Evropě. *Tunel* byl přeložen do mnoha jazyků, mezi nimi je i čeština. O český překlad se postaral překladatel a hispanista Vít Urban.

Děj tohoto románu je vyprávěn retrospektivně, v první osobě, samotným protagonistou Juanem Pablem Castelou a není nijak spleť. Hned v první větě nám vypravěč v podstatě vše prozradí.

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona.³⁵

Po tomto doznání sledujeme vrahův příběh, který vede až k samotnému zločinu. Kniha nám může připomínat detektivní román, avšak zde nepátráme po vrahovi, toho totiž známe od samého začátku, ale snažíme se pochopit, proč vraždil. Juan Castelo je vlastně velmi plachým, introvertním umělcem, který se lidem spíše vyhýbá. Ovšem, jako uznávaný malíř čas od času zavítá na výstavy svých obrazů a na jedné takové začíná celý tento příběh. Na jeho výstavu totiž dorazí i María. Juan Pablo si jí ihned všimne, protože (podle něj), jako jediná jeho obraz nazvaný „Mateřství“ pochopila a dívá se na něj správně. Pozoruje totiž nepatrné okno, které je na obraze a které je také pro celé dílo stěžejní, avšak nikdo jiný mu nevěnuje přílišnou pozornost. Další dny po výstavě nemůže Juan Pablo přestat na tuto dívku myslet. Snaží se vymyslet, jak by ji mohl znovu potkat, ale zdá se mu, že to není možné. Teprve až měsíc po výstavě ji náhodou potká na ulici. Samozřejmě ji nemůže nechat znovu zmizet, a proto se za ní vydává a naléhavě jí vše vysvětluje. Zdá se, že ona to cítí stejně a tím tedy začíná vztah mezi těmito dvěma postavami. Postupem času však začíná Juan Pablo víc a víc na Mariu žárlit, ta má totiž nejen manžela, ale podle Juanových domněnek i milence, a to bratrance svého manžela, který vlastní dům na venkově, kam María často jezdí odpočívat.

³⁵SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Madrid: El Mundo, Unidad editorial, 1999, s. 11. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Zpočátku Castelovi stačí Mariino vysvětlování a ujišťování, postupem času ji ale přestává úplně věřit a nechá se ovládat pouze svou představivostí. Nakonec dojde k závěru, že neexistuje jiné východisko, než Mariu zavraždit. To také v domě jejího bratrance Huntera nakonec udělá. Důležitější než samotná zápletka je však to, co se odehrává v hlavě samotného protagonisty a co tak bravurně Ernesto Sábato popisuje.

4. 1 Juan Pablo Castel

4.1.1 Jméno

Podle Daniely Hodrové důležitost jmen postav v literatuře 20. století rapidně narůstá, dokonce mluví o jakémsi „boomu“ jména, který je spojený zejména s rozšířením individuality a individuálnosti v literatuře.³⁶

Román *Tunel* není výjimkou. Jména dvou hlavních postav se dozvídáme v již zmíněné první větě. „Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne..”(s. 11)

Uvedení kompletního jména hlavní postavy, které je navíc jménem „mluvícím“ nás podle dělení Daniely Hodrové hned od začátku přivádí k postavě-definici, pro niž je jasně definované jméno typické, na rozdíl od postavy-hypotézy, která jméno často postrádá, mění se jí či je naznačeno pouze iniciály.³⁷

José Miguel Oviedo vysvětluje příjmení hlavního protagonisty, Castela, jako odvozeninu ze slova *castillo*, neboli *encierro*, které můžeme do češtiny přeložit jako „uvěznění, „odloučení.“³⁸ Toto příjmení může poukazovat na Castelovu uzavřenost před okolním světem, na jeho „uvěznění“ ve vlastním světě, ve vlastní hlavě, na vězení, ze kterého nemůže nikdy uniknout. Zároveň se s tímto symbolickým vězením objevuje i to skutečné, ve kterém Juan Pablo píše svůj příběh.

Zdá se tedy, že volba tohoto příjmení pro hlavní postavu nebyla náhodná, ostatně podle Karla Hausenblase, kterého ve své knize cituje Daniela Hodrová, má jméno postavy vždy svůj smysl.

³⁶Viz HODROVÁ, Daniela a kol. Cit. d., s. 600

³⁷Viz Tamtéž, s. 559

³⁸Viz OVIEDO, José Miguel. Cit. d., s. 62

„Postavy nedostávají jména, která by svou latentní sémantickou náplní ukazovala jinam, zaváděla, než kam míří smysl díla a jeho styl, která by byla v nesouladu s úlohou postavy, jaká jí přísluší ve výstavbě celku.“³⁹

4.1.2 Charakteristika postavy

Jak již bylo řečeno, Juan Pablo Castel je hlavní postavou a zároveň vypravěčem celého příběhu o svém životě, podle vlastních slov své „zpovědi“, kterou píše ve vězení s nadějí, že se dostane k velkému množství lidí, mezi nimiž bude alespoň jedna osoba, která by mohla jeho jednání porozumět.

Podría reservarme los motivos que me movieron a escribir estas páginas de confesión; pero como no tengo interés en pasar por excéntrico, diré la verdad, que de todos modos es bastante simple: pensé que podrían ser leídas por mucha gente, ya que ahora soy célebre; y aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA. (s. 14)

Tento způsob vyprávění odpovídá podle Friedmanově práci kategori „Já“ jako protagonista“ a podle Friedmana je do značné míry omezený tím, že nabízí pouze jeden úhel pohledu. Svět, který se před námi otvírá, je popisován subjektivně, tak jak ho vnímá a jak se v něm cítí hlavní hrdina. Na rozdíl od „Já“ svědka“ je přímým účastníkem děje, tudíž je mnohem méně pohyblivý a má také méně možností využívat různé zdroje informací.⁴⁰ V tomto konkrétním případě však tento způsob vyprávění dodává příběhu poutavost, důvěryhodnost i jistou dávku záhady, kterou v sobě hlavní postava ukrývá.

Nyní se pokusíme na postavě Juana Pabla prakticky využít Lotmanovo dělení na postavy konající a podmínky a okolnosti děje. Svými činy by Juan Pablo patřil do skupiny konajících. Jestliže sémantickým polem, ve kterém se Castel pohybuje, rozumíme onen pomyslný tunel, v tom případě, druhým sémantickým polem, ke kterému se touží hlavní hrdina přiblížit je svět mimo tunel.

³⁹HODROVÁ, Daniela a kol. Cit. d., s. 601

⁴⁰Viz FRIEDMAN, Norman. Cit. d., s. 1175

Tím, kdo by mu mohl pomoci toto sémantické pole překonat je María, avšak, jak se fabule rozvíjí, mění se v Castelových očích María z pomocníka na samotnou překážku.

Východiskem, jak tuto hranici překonat a vyjít ze stávající situace je pro něj nakonec pouze Maríina smrt. Tím se dostáváme k pojmu hranice. V tomto případě by onou neproniknutelnou hranicí byla vražda, která je pro společnost obklopující hlavního hrdinu, tedy společnost vázanou mravními a etickými normami, nepřijatelná. Avšak hlavní hrdina se nám hned na první stránce svěruje s tím, že vražda pro něj nemusí být tím, čím je pro většinou společnost.

Pero la verdad es que no siempre lo más vergonzoso de la raza humana aparece allí; hasta cierto punto, los criminales son gente más limpia, más inofensiva; esta afirmación no la hago porque yo mismo haya matado a un ser humano: es una honesta y profunda convicción ¿Un individuo es pernicioso? Pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una *buena acción*. Piensen cuánto peor es para la sociedad que ese individuo siga destilando su veneno y que en vez de eliminarlo se quiera contrarrestar su acción recurriendo a anónimos, maledicencia y otras bajezas semejantes. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco. (s. 11)

Hlavní postavě je tedy povolena určitá činnost, která je ostatním zakázána. Je osvobozen od mravních závazků a ochoten tuto hranici překonat. Zabíjí Maríu, avšak ani po překonání této hranice s prostředím nesplývá, pouze se obrazně přesouvá do hlubšího tunelu. Tunelu, ve kterém je pro okolní svět vrahem a už pro něj tedy nemá téměř žádné pochopení.

V tomto případě tedy i přes překročení hranice není hlavní hrdina zachráněn a zůstává nepochopen, syžet se nezastavuje.⁴¹

Co se týče samotné charakteristiky hlavní postavy, jistě si ihned všimneme, že v textu zcela chybí popis Castelova zevnějšku. Na rozdíl od Maríiny fyzické stránky se k té své Juan Pablo vůbec nevyjadřuje. Také zde nenalezneme příliš mnoho přímých charakteristik týkajících se jeho vlastností. Ačkoliv se několikrát v knize zmíní o své nesmělosti či nervozitě v určitých neočekávaných situacích, většinu informací o jeho charakteru se dozvídáme skrz jeho jednání, z vnitřních monologů či dialogů s Maríou.

⁴¹Viz LOTMAN, Jurij. Cit. d., s. 274

Když si opět vzpomeneme na dělení postav na definice a hypotézy, je jasné, že tato nepřímá forma prezentace hlavní postavy nás pomalu posouvá směrem od postavy-definice k postavě-hypotéze, pro niž je tato forma charakteristická. Postava-definice je oproti ní ve většině případu popisována přímou charakteristikou a je postavou s tělem a tváří.⁴²

Co je však již od začátku, ať už z přímých či nepřímých charakteristik, jasné, je, že Juan Pablo je spíše plachý, nesmělý, uzavřený člověk. Podle typologie slavného psychoterapeuta Gustava Junga jej můžeme jednoznačně zařadit mezi introvertní jedince. Jednou z Jungem popisovaných vlastností introvertů je častá subjektivizace skutečnosti. „...introvertní myšlení vykazuje nebezpečný sklon silně vtlačovat skutečnosti do formy svého obrazu nebo je vůbec ignorovat, aby mohlo rozvinout svůj fantazijní obraz.“⁴³ Tato vlastnost se může ve společnosti projevat například nemluvností danou tím, že se introverti často setkávají s lidmi, kteří jejich výkladu skutečnosti nerozumí a to, co přijde introvertovi zcela jasné a logické, nechápou. Příklad dokazující přítomnost této vlastnosti u Juana Pabla můžeme nalézt hned ve čtvrté kapitole knihy.

Puede parecer muy extraña esta actitud en un pintor, pero en realidad tiene explicación y tengo la certeza de que si me dicese a darla todo el mundo me daría la razón. Bueno, quizá exagero al decir «todo el mundo». No, *seguramente exagero*. La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes. Estoy tan quemado que ahora vacilo mil veces antes de ponerme a justificar o a explicar una actitud mía y, casi siempre, termino por encerrarme en mí mismo y no abrir la boca. (s. 19)

Tato subjektivizace skutečnosti popisovaná Gustavem Jungem souvisí také se základní lidskou intuicí, která nám často pomáhá při odhadu různých situací.

„Zatímco extrovertní intuice disponuje onou charakteristickou dovednou vynalézavostí a má "dobrý čich" pro všechny možnosti objektivní skutečnosti, má nevědomá archaická intuice schopnost vycítit všechna dvojsmyslná, temná, nečistá a nebezpečná pozadí skutečnosti.“⁴⁴

⁴²Viz HODROVÁ, Daniela. Cit. d., s. 560

⁴³JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla, svazek I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Přeložili Alena Bernášková, Karel Plocek, aj. Vyd. 2. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000, s. 332

⁴⁴Tamtéž, s. 356

Převahu této nevědomé intuice můžeme u Juana Pabla pozorovat v mnoha případech. Jeden z prvních takových případů nastává po prvním telefonátu do Mariína domu. Zprvu nevěnuje Castel příliš pozornosti tomu, jak se María chová a co mu říká, ale když se následující den dozvídá o jejím náhlém odjezdu, začne o telefonátu znovu přemýšlet a dopodrobna ho rozebírá.

Este inesperado viaje al campo despertó la primera duda. Como sucede siempre, empecé a encontrar sospechosos detalles anteriores a los que antes no había dado importancia. ¿Por qué esos cambios de voz en el teléfono el día anterior? ¿Quiénes eran esas gentes que «entraban y salían» y que le impedían hablar con naturalidad? Además, *eso probaba que ella era capaz de simular*. ¿Y por qué vaciló esa mujer cuando pregunté por la señorita Iribarne? Pero una frase sobre todo se me había grabado como con ácido: «Cuando cierro la puerta saben que no deben molestarme.» Pensé que alrededor de María existían muchas sombras. (s. 46)

Jak bylo již řečeno, tato intuice je nevědomá a podle Alberta Fusse, je střet Castelova vědomí s nevědomím jedním z důležitých témat. Castel vede neustálý vnitřní boj svého vědomí s nevědomím. Je často vlastně „obětí“ svého nevědomí, které ho nutí konat tak, jak by možná za normálních okolností nekonal.⁴⁵ Tato rozpolcenost chování, přímý rozpor mezi jeho vědomím a nevědomím je podle profesora José Ortegy, příkladem schizoidní stránky hlavního hrdiny.

„Nevědomí, nikdy přizpůsobené vědomí, vysvětluje tento schizoidní charakter v chování Juana Pabla ... Schizofrenie, která vzniká bojem, který se rozpoutává mezi racionální a citovou stránkou a obsesí této postavy po aplikaci pevných a abstraktních kritérií na měnící se realitu. Schizofrenie, která je v konečném důsledku výsledkem nepravdivého vědomí, které vzniká dialektickým rozchodem mezi „já“ a světem.“⁴⁶

⁴⁵Viz FUSS, Albert. «El Túnel», universo de incomunicación. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, enero-marzo 1983, núm. 391-393, s. 324-339. [online]. [cit. 2015-07-06]. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tunel-universo-de-incomunicacion/>>

⁴⁶ORTEGA, José. Las tres obsesiones de Sábado. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, enero-marzo 1983, núm. 391-393, s. 125-151. [online]. [cit. 2015-07-06]. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-tres-obsesiones-de-sabato/>>

(El inconsciente, nunca asimilado al consciente, explica este carácter esquizoide en la conducta de Juan Pablo....Esquizofrenia que se origina, pues en la lucha que entabla entre la parte racional y afectiva, y en la obsesión del personaje por aplicar criterios fijos y abstractos a la cambiante realidad. Esquizofrenia que en último análisis es la consecuencia de una falsa conciencia que resulta de la ruptura dialéctica del «yo» y el mundo.)

On sám si tuto rozpolcenost často uvědomuje a po jednom z velmi tvrdých výsledků Maríi, po kterém ji nakonec obviní z podvádění svého slepého manžela, si to zpětně vyčítá.

¡Cuántas veces esta maldita división de mi conciencia ha sido la culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad; mientras una me lleva a insultar a un ser humano, la otra se conduce de él y me acusa a mí mismo de lo que denunció en los otros; mientras una me hace ver la belleza del mundo, la otra me señala su fealdad y la ridiculez de todo sentimiento de felicidad. (s. 75)

O této své rozpolcenosti se Maríe svěřuje již při jejich druhém rozhovoru:

„Mi cabeza es un laberinto oscuro. A veces hay como relámpagos que iluminan algunos corredores. Nunca terminé de saber por qué hago ciertas cosas.” (s. 38)

Další podstatnou charakteristikou hlavní postavy je jeho doslovná posedlost promýšlením každého detailu lidského chování. Veškeré činy a gesta lidí v jeho bezprostředním okolí podléhají přísnému logickému rozboru, každý krok musí být logicky odůvodněn. Každá situace do detailu rozebrána, vše musí být pojmenované, vysvětlené, mít řád. Tato racionalizace, jak už bylo řečeno, je však do značné míry subjektivní a podle Füsse je příčinou Castelovy samoty⁴⁷. Podobně se k tomuto tématu vyjadřuje Ortega.

„Co se týče Castelova postavení, je třeba vidět ho v souvislosti s funkcí vztahů této postavy se sebou samým i s ostatními. Juanovo odcizení v podstatě pramení ze skutečnosti, že tato osoba nepůsobí v běžné realitě, nýbrž ve své vlastní realitě, realitě fantaskní.“⁴⁸

Oproti tomu sám Juan Pablo mluví o této své posedlosti vše logicky třídit jako o něčem, co mu pomáhá udržet si zdravý rozum.

Mi cerebro es un hervidero, pero cuando me pongo nervioso las ideas se me suceden como en un vertiginoso ballet; a pesar de lo cual, o quizá por eso mismo, he ido acostumbrándome a gobernarlas y ordenarlas rigurosamente; de otro modo creo que no tardaría en volverme loco. (s. 34)

⁴⁷Viz FUSS, Albert. Cit. d., s. 325

⁴⁸ORTEGA, José. Cit. d., s. 127 (Respeto a la alineación de Castel, ésta ha de ser vista en función de las relaciones de este personaje consigo mismo y con los otros. Básicamente la enajenación de Juan Pablo se debe a que el sujeto no opera sobre la realidad, sino sobre su realidad, una realidad fantasead.)

Toto neustálé analyzování všech událostí v jeho životě, zejména spjatých s Mariou a touha po absolutní kontrole nad vším, co se ho týká, se postupem času stupňuje. Ukázkový příklad pokusu o absolutní kontrolu situace lze sledovat v průběhu prvních pěti kapitol, kdy Castel vymýšlí celou řadu možností, jak by mohl docílit dalšího setkání s dívkou, která ho tolik zaujala. Promýšlí různé scénáře setkání, co by řekl, jaká by byla její případná odpověď a jak by se celá situace následně vyvíjela.

Imaginaba, pues, que ella me hablaba por ejemplo para preguntarme una dirección o acerca de un ómnibus; y a partir de esa frase inicial yo construí durante meses de reflexión, de melancolía, de rabia, de abandono y de esperanza, una serie interminable de variantes. (s. 25)

Ovšem ve chvíli, kdy dojde ke skutečnému setkání, Juan Pablo neví, co říct. Přes veškeré přípravy na tento okamžik je náhle ztracený. To podle Fusse jen dokazuje, že tento systém analyzování a plánování založený pouze na formální logice nikdy nemůže odpovídat realitě, která je ve skutečnosti mnohem komplexnější.⁴⁹

Jak jsme již zmínili, potřeba absolutní kontroly se zároveň s tím, jak se vyvíjí Castelův vztah s Mariou, stupňuje. Čím hlubší vztah se mezi nimi rozvíjí a čím více toho o Marii a její minulosti ví, tím méně jí věří. Jeho neustálé pochybnosti ohledně její osoby se odráží v takřka brutálních výsleších, kterými ji podrobuje téměř pokaždé, když jsou spolu.

Juan Pablo od Marii vyžaduje bezpodmínečnou mateřskou lásku, žena je pro něj symbolem matky ochránitelky, která by se mu měla stoprocentně oddat. Chce ji vlastnit, uzurpuje její svobodu, bez toho, aby se snažil vytvořit vzájemné pouto a očekává, že ona tuto roli přijme, avšak María ji odmítá.⁵⁰

To, po čem Juan Pablo tolik touží, je důkaz “pravé lásky”, který by mu María měla poskytnout. Tento termín používá Castel velmi hojně, avšak nakonec se přizná, že vlastně sám neví, co přesně tím myslí.

Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del amor verdadero, y lo curioso es que, aunque empleé muchas veces esa expresión en los interrogatorios, nunca hasta hoy me puse a analizar a fondo su sentido. (s. 64)

⁴⁹Viz FUSS, Albert. Cit. d., s. 332

⁵⁰Viz ORTEGA, José. Cit. d., s. 132

Velmi brzy je jasné, že tato situace je dlouhodobě neudržitelná. Realita neodpovídá logickým a analytickým rozborům a María nemůže být pro Juana Pabla tím, čím chce, aby byla. Jeho tunel se postupně prohlubuje a život se pro Castela stává peklem. Od pocitu opravdové zamilovanosti přechází k hluboké nenávisti. Jeho schizoidní část osobnosti postupně přebírá kontrolu.

„Mis sentimientos, durante todo ese período, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado, ante las contradicciones y las inexplicables actitudes de María;” (str. 63)

Nejlogičtější a zároveň jediné možné řešení této situace je pro něj zabít Mariú a tím ukončit tuto noční můru, ale zároveň se také vzdát jediné naděje na lepší život, život mimo tunel, ve kterém, podle vlastních slov, žije od narození. “– Tengo que matarte, María. Me has dejado solo. Entonces, llorando, le clavé el cuchillo en el pecho.” (s. 126)

...y hasta pensaba que en esos momentos su rostro cambiaba y que una mueca de burla lo deformaba y que quizá había risas cruzadas con otro y que toda la historia de los pasadizos era una ridícula invención o creencia mía y que *en todo caso había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida.* (s. 123)

Když se naposledy vrátíme k dělení postav podle Daniely Hodrové, zdá se, že postava Juana Pabla osciluje mezi oběma světy. Můžeme u ní pozorovat rysy postavy-definice: mluvící jméno, částečně předvídatelné chování, dané tím, že od začátku známe výsledek celého vztahu, ale také rysy postavy-hypotézy: absence vnější charakteristiky, postava není zcela vysvětlena, je až do konce zahalena tajemstvím, ač nám sama na začátku slibuje vysvětlení motivu svého činu, zcela jasnou odpověď ani po přečtení celé knihy nedostáváme.

Dle mého názoru je Juan Pablo na jednu stranu tak trochu obětí dnešní přetechnizované společnosti, která staví rozum a racionální uvažování téměř nad všechny ostatní hodnoty. V jeho případě navíc tuto touhu po racionalizaci stupňuje schizoidní stránka jeho osobnosti, která nakonec přebere kontrolu nad veškerým jednáním. Jak už bylo řečeno, vše, co on sám, nebo jeho okolí dělá, potřebuje logické vysvětlení. Každý krok musí být nějakým způsobem odůvodněn. Proto, když potká Mariú, která je naopak spíše člověkem

citovým, bez potřeby všechno pojmenovávat a vysvětlovat, je jasné, že si tito dva lidé nikdy nemohou zcela porozumět. Po určitém čase se rozdíl mezi nimi začíná víc a víc projevovat. Maríiny zmínky o minulosti s jinými muži zvyšují Juanovy pochybnosti ohledně její věrnosti a lásce a podporují jeho obsesivní chování, které nakonec vede až k extrémnímu rozhodnutí zavraždit ji.

Především je ale, podle mě, Juan Pablo velmi osamělým člověkem. Právě proto, že mnoho lidí jeho chování nerozumí, ztrácí k nim postupně důvěru, až ji ztratí zcela.

4. 2 María Iribarne Hunter

4. 2. 1 Jméno

I u druhé hlavní postavy, Maríi, můžeme říci, že její jméno je symbolické. Jméno María pocházející z hebrejského *Miriam*, tedy jméno Ježíšovy matky,⁵¹ je univerzálně spojováno s ženou-matkou, tedy „matkou všech Křesťanů.“⁵²

A taková je podle mnohých i její úloha v knize. José Miguel Oviedo tvrdí, že když Juan Pablo vraždí Mariu, vraždí tak vlastně i svou matku a v jisté míře i sám sebe.⁵³

Stejného názoru je i Fred Petersen, který vidí v chování Juana Pabla zjevný Oidipovský komplex. „Juan Pablo Castel prožívá téměř klasický příklad Oidipovského vztahu a konfliktu. Kniha by se prakticky mohla jmenovat „Freudův základ“ Castel nakonec prozaicky zničí osobu, která pro je pro něj v zásadě symbolem matky.“⁵⁴

Sám ji také často v průběhu svého líčení ke své matce přirovnává.

Después sentí que acariciaba mi cara, como lo había hecho en otros momentos parecidos. Yo no podía hablar. Como con mi madre cuando chico, puse la cabeza sobre su regazo y así quedamos un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte. (s. 98)

⁵¹Real Academia Española. [online] [cit. 2015-07-12]. Dostupné z: <<http://lema.rae.es/drae/>>

⁵²Viz PETERSEN, Fred. Sabato's "El Túnel": More Freud Than Sartre. *Hispania*, May, 1967, vol. 50, no. 2, s. 271-276. [online]. [cit. 2015-07-07]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/337577>>

⁵³Viz OVIEDO, José Miguel. Cit. d., s. 62

⁵⁴PETERSEN, Fred. Cit. d., s. 271 (Juan Pablo Castel lives out a well-nigh classic example of Oedipal involvement and conflict. The book could almost be called a "Freudian primer." As a matter of fact, Castel finally destroys the person who is for him most fundamentally the symbol of a mother).

4. 2. 2 Charakteristika postavy

Nejprve se pokusíme, stejně jako u Juana Pabla, na Mariú aplikovat Lotmanovu teorii. Jak už jsme naznačili, María je z jeho pohledu brána jako překážka v cestě sémantickým polem, tudíž bychom ji zařadili do druhé skupiny postav, a sice mezi podmínky a okolnosti děje. Byla by tedy postavou nepohyblivou. Ovšem to není zcela jisté. Ne vždy je totiž její chování pouze pasivní. Poprvé je aktivní, ve chvíli prvního setkání s Juanem Pablem. Rozhodne se totiž běžet za ním, poté, co on odejde přesvědčený, že nenašel, co hledal.

Salí apresuradamente y caminé casi corriendo en una dirección cualquiera. Habría caminado una cuadra cuando oí detrás una voz que me decía:

–¡Señor, señor!

Era ella, que me había seguido sin animarse a detenerme. Ahí estaba y no sabía cómo justificar lo que había pasado. En voz baja, me dijo:

– Perdóneme, señor... Perdone mi estupidez... estaba tan asustada... (s. 29)

Za další záchvěv aktivity můžeme považovat její rozhodnutí pozvat Juana Pabla do venkovského sídla rodiny jejího manžela, kam často sama odjížděla.

A vuelta de correo llegó una carta de María, llena de ternura. Sentí que algo de nuestros primeros instantes de amor volvería a reproducirse, si no con la maravillosa transparencia original, al menos con algunos de sus atributos esenciales, así como un rey es siempre un rey, aunque vasallos infieles y pérfidos lo hayan momentáneamente traicionado y enlodado.

Quería que fuera a la estancia. Como loco, preparé una valija, una caja de pinturas y corrí a la estación Constitución. (s. 81)

Za klíčový moment v určování zda je María aktivní či pasivní postava, můžeme považovat okamžik, kdy se s Juanem, po velkém naléhání, rozhodla sejít ve městě, na místě, kde se spolu často vídali, ale nakonec nedorazila.

Desgraciadamente, María me falló una vez más. A las cinco y media, alarmado, enloquecido, volví a llamarla por teléfono. Me dijeron que se había vuelto repentinamente a la estancia. Sin advertir lo que hacía, le grité a la mucama:

–¡Pero si habíamos quedado en vernos a las cinco!

-Yo no sé nada, señor - me respondió algo asustada - . La señora salió en auto hace un rato y dijo que se quedaría allá una semana por lo menos. (s. 117)

Zdá se tedy, že je María postavou nejednající, protože na onu schůzku nedorazila. Na druhou stranou ale můžeme toto nejednání považovat za aktivní chování. Právě protože se nakonec rozhodla dle své vlastní vůle a nepodřídila se Castelovu tlaku. Překročila onu neviditelnou hranici, kterou okolo ní Juan Pablo celou dobu stavěl a zvolila jiný směr. Tím se z ní stala postava konající.

Nyní se zaměříme na samotnou vnitřní a vnější charakteristiku. Prvním podstatným rozdílem, kterého si můžeme všimnout, je, že u postavy Marii nám autor předkládá ač poněkud vágní a postavám z klasických realistických románů velmi vzdálený popis jejího vzhledu. Na rozdíl od Juana Pabla máme tedy u této postavy možnost představit si alespoň částečně, jak vypadá. Mladou ženu, s dlouhými hnědými vlasy.

Takto redukováný popis je podle Daniely Hodrové vlastní spíše postavám-hypotézám.⁵⁵

De perfil no me recordaba nada. Su rostro era hermoso pero tenía algo duro. El pelo era largo y castaño. Físicamente, no aparentaba mucho más de veintiséis años, pero existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden espiritual; quizá la mirada, pero ¿hasta qué punto se puede decir que la mirada de un ser humano es algo físico?; (s. 37)

Yo he pensado en cada uno de sus rasgos, en su perfil cuando miraba el árbol, en su pelo castaño, en sus ojos duros y cómo de pronto se hacen blandos, en su forma de caminar...(s. 43)

První Mariinu vlastní charakteristiku objevující se v knize můžeme vyložit dvěma různými způsoby. “Yo no soy nadie. Usted es un gran artista. No veo para qué me puede necesitar.” (s. 37) Může být upřímná a značit její nesmělost a možná nízké sebevědomí, ale zároveň může být pouze trikem, lichotkou, která jí pomůže k zisku toho, po čem touží.

⁵⁵Viz HODROVÁ, Daniela, Cit. d., s. 560

Tato rozpolcenost provází celé dílo a ani s koncem příběhu nepřichází rozřešení. Mariína postava je ještě více zastřena tajemstvím a nejasností a v celkovém vyznění je daleko více onou záhadnou siluetou, příznačnou pro postavu-hypotézu, než samotný protagonista Juan Pablo. Ostatně on sám zvolil jako nejadekvátnější slovní spojení vystihující Mariu oxymóron „noční slunce.“

Pero este sol era un sol negro, un sol nocturno. No sé si se puede decir esto, pero aunque no soy escitor aunque no estoy seguro de mi precisión, no retiraría la palabra nocturno; esta palabra era, quizá, la más apropiada para María, entre todas las que forman nuestro imperfecto lenguaje. (s. 56)

Dle mého názoru toto slovní spojení Mariu opravdu vystihuje. Na jednu stranu je pro Juana sluncem, které náhle osvítilo jeho životní cestu temným tunelem a na chvíli mu dalo naději na šťastnější život, ve kterém by nebyl tak osamělý. Na druhou stranu je ale onou noční tmou, nebo spíše noční můrou, která svou záhadností a spoustou nezodpovězených otázek Juana postupně tíží víc a víc, až ho v podstatě zcela zničí a dožene k extrémnímu, podle něj tedy zcela logickému řešení, zavraždit ji.

Podobný nádech tajemna jako předchozí Mariína věta, má i ta, kterou María vysloví při jejich druhém rozhovoru, aniž by ji nějak podrobněji vysvětlovala, ale která se později ukáže být pravdivou. “Pero no sé qué ganará con verme. Hago mal a todos los que se me acercan.” (s. 41)

Tak, jak bylo v chování Juana Pabla možné nalézt prvky introvertní povahy, popisované Gustavem Jungem, u Marii můžeme nalézt naopak prvky povahy extrovertní. Jak jsme již zmínili, závěry plynoucí z Castelových analýz jednotlivých situací a chování jsou silně ovlivněny subjektivním viděním a archaickou intuicí, zatímco Mariino myšlení takové není, to se řídí hlavně objektivně danými skutečnostmi. „Tento typ příkládá nejen ve vztahu vůči sobě samému, nýbrž i vůči svému prostředí rozhodující vliv objektivní skutečnosti, respektive její objektivně orientované intelektuální formuli.“⁵⁶ Nejmarkantnějším projevem tohoto myšlení by bylo již zmíněné rozhodnutí nepřijít na poslední dohodnutou schůzku s Juanem Pablem.

⁵⁶JUNG, Carl Gustav. Cit. d. s. 284

Zatímco on je přesvědčen, že se musí znovu vidět, Marie, která dokáže situaci objektivněji posoudit, je jasně, že další takové setkání je již zcela zbytečné. „Pues yo creo que sólo lograremos hacernos un poco más de daño, destruir un poco más el débil puente que nos comunica, herirnos con mayor crueldad...” (s. 116)

Jung v rámci extrovertní povahy mluví o tzv. extrovertním citovém typu a dále ho specifikuje jako téměř výlučně ženský typ extroverta. „Tento druh žen se v životě řídí svým citem. V důsledku výchovy se jejich cit rozvinul ve funkci, jež je vpravena do jejich prostředí a podřízena kontrole vědomí.“⁵⁷

O principech ženského a mužského chování mluví ve své práci Albert Fuss. „Toto pozorování je správné, když máme na paměti, že Castel a María jsou, v jistém smyslu, ztělesněním dvou základních archetypů, tak starobylých jako lidstvo samo a že zásadně zdůrazňují individuální vývoj lidské duše. Takto můžeme říci, že Castel představuje mužský princip a María ten ženský.“⁵⁸

Juan Pablo se tedy řídí přísně logickým myšlením a požaduje po Marie vysvětlení každé situace, která mu není zcela jasná, zatímco María, jejíž chování je daleko více ovlivněné citem a intuicí, takové požadavky nemá. “¿Por qué todo ha de tener respuesta? No hablemos de mí: Hablemos de vos, de tus trabajos, de tus preocupaciones.” (s. 59)

Z rozborů dvou hlavních postav románu Tunel je patrné, že v mnoha ohledech jsou si tyto postavy vzájemnými protiklady. Nalezneme zde opozice: muž vs. žena, logické uvažování versus cit, introvert proti extrovertovi či postava konající proti postavě pasivní. Oba ale zároveň spojuje stejný pocit samoty a zoufalství a oba touží po lásce a porozumění. Na krátkou chvíli se zdá, že snad našli to, co hledali a že se jejich tunely spojily, avšak postupem času se projeví jejich rozdílné povahy a především rozdílné představy o lásce, které nakonec vedou k tragickému konci.

⁵⁷Tamtéž, s. 298

⁵⁸FUSS, Albert. Cit. d., s. 338. (Esta observación es justa teniendo en cuenta que Castel y María son, en cierto modo, encarnaciones de dos principios arquetípicos, tan antiguos como la misma humanidad, y que marcan decisivamente la evolución de cada psique individual. Así podríamos decir que Castel encarna el principio masculino y María el femenino.)

5. Aura

Stejně jako v předchozím případě si před samotným rozbořem postav krátce nastíníme děj tohoto románu. Ten se začíná rozvíjet v jedné mexické kavárně, kde mladý historik Felipe Montero objeví inzerát s nabídkou práce, jakoby napsaný přímo pro něj. Rozhodne se tedy, i kvůli štědrému finančnímu ohodnocení, nabídku přijmout a ocitne se tak ve starobylém temném domě staříčké Consuely Llorente, vdově po generálu Llorente. Ta touží před svou smrtí vydat manželovy paměti, které mají dle jejího názoru velkou hodnotu. Kromě Consuely bydlí v domě ještě její mladičká neteř Aura, do které se Felipe na první pohled zamiluje. Postupně však začíná v Auřině počínání pozorovat zvláštní rysy. Její mechanické pohyby jsou téměř identické s pohyby její tety, která navíc ve svém pokoji vykonává zvláštní rituály připomínající černou magii. Poté, co stráví s Aurou noc, rozhodne se ji zachránit z područí její tety, která ji, podle jeho úsudku, drží ve svém domě jako připomínku svého mládí. Po přečtení poslední části generálových pamětí a objevení starých fotografií však zjistí, že Aura je vlastně Consuelo, tedy v její mladší podobě a on sám je ztělesněním jejího manžela. Noc strávená s Aurou byla v podstatě nocí zasvěcení, rituálem, při kterém zemřel Felipe, aby se mohl znovu zrodit jako generál Llorente. Třetí noc zároveň zjistí, že tato Consuelina moc znovu se zrodit ve svém mladém těle je omezená a že nyní vedle něj leží stará žena, která mu však za příslib věčné lásky na oplátku slíbí, že se opět vrátí, mladá a krásná.

5. 1 Felipe Montero/ generál Llorente

5. 1. 1 Jméno

I v případě hlavních postav tohoto románu můžeme konstatovat, že jsou jejich jména symbolická.

Jméno Felipe se pojí s francouzskými středověkými „slety čarodějnic.“ Filipové se totiž jmenovali d'áblové, se kterými se čarodějnice rituálně spojovaly.⁵⁹

⁵⁹Viz. GLANTZ, Margo. Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes. *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994, s.110-120.. [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: <[30](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-fantasmas-en-la-obra-de-carlos-fuentes--0/html/38475250-f955-45e0-9f32-cbab2d15f923_2.html#I_0_></p></div><div data-bbox=)

„Podle Micheleta bylo toto jméno původně převzato od krále Filipa VI z Valois, který způsobil Francii neštěstí tím, že dovolil anglickou invazi během stoleté války a později ho kacířská tradice začlenila mezi své tajemné rituály.“⁶⁰

Příjmení Montero, v češtině „nadháněč zvěře,“ tedy člověk aktivně se podílející na lovu, může symbolizovat stereotypní mužskou roli v životě, i s přihlédnutím k první větě textu, který uvádí celé dílo: „Muž loví a bojuje. Žena intrikuje a sní;“⁶¹

5. 1. 2 Charakteristika postavy

To, co čtenáře na první pohled po otevření knihy zaujme, je poměrně neobvykle zvolená osoba, ve které je příběh vyprávěn. Je to totiž druhá osoba jednotného čísla. (S použitím druhé osoby se můžeme setkat například i v knize *Smrt Artemia Cruze (La muerte de Artemio Cruz)*).

Literární kritici se celkem jednoznačně shodují na tom, že oním „TÚ“ tedy subjektem, ke kterému se vypravěč obrací, je Felipe Montero. Ovšem problém nastává s určením samotného vypravěče, tedy „YO“. Jedna z nejčastějších verzí je ta, že „Já“ a „Ty,“ je jedna a táž osoba, tedy Felipe Montero.

„Oproti tomu, objasnit, identitu hypotetického „Já“ je daleko choulostivější úkol, ačkoliv do této chvíle nejvíce sdílený názor je, že tento hlas se identifikuje s Felipem Monterou, postavou, která se vždy zdála být tou hlavní v tomto románu, například Manuel Durán, když komentuje účinek, který má v Auře použití stylistické metody „ty“ zdůrazňuje, že „od začátku víme, nebo bychom měli vědět, že autor poukazuje na vypravěče a že „ty“ znamená „já.“⁶²

⁶⁰MENDOZA, Mario. Aura de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815. *Anales de literatura hispanoamericana*, Ed. Univ. Complutense, Madrid. 1989, núm. 18, s. 191-201 [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: < <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8989110191A/23846>>

(Según Michelet, es probable que este nombre haya sido tomado en principio de Felipe VI de Valois, que acarrió para Francia la desgracia al permitir la invasión inglesa en la Guerra de los Cien Años, y posteriormente la tradición herética lo haya incorporado a sus ritos ocultos.)

⁶¹MICHELET, Jules. Epígrafe In Carlos Fuentes. *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Ayacucho: Fundación Biblioteca, 1962, s. 190.

⁶²ROJAS, Santiago. Modalidad narrativa en Aura: Realidad y enajenación. *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre 1980, vol. XLVI, núm. 112-113, s. 487 - 497 [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: < <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3488/3665>>

(Esclarecer, en cambio, la identidad del hipotético «yo» es tarea mucho más escabrosa, aunque la opinión más compartida hasta el momento es que dicha voz se identifica con Felipe Montero, personaje a quien se ha visto siempre como el protagonista de la novela, Manuel Durán, por ejemplo, al comentar el efecto que tiene en Aura el empleo del procedimiento estilístico del «tú» afirma enfáticamente “que sabemos, o deberíamos saber, desde el principio que el autor se está refiriendo al narrador y que «tú» significa «yo».)

Když zůstaneme u této verze, tedy, že vypravěčem i posluchačem příběhu je Felipe Montero, musíme začít přemýšlet o tom, jakým způsobem může tento vztah fungovat.

Odpověď nám nabízí například Mario Mendoza, který tento fakt vysvětluje teorií metempsychózy. „Já“ je ten stejný Felipe Montero, který promlouvá z budoucnosti a tím mění protagonistovu budoucnost v minulost. On ví vše, protože už to jednou prožil, a proto může s jistotou předpovídat. Každá událost je nevyhnutelná, protože se již stala.“⁶³

Podle této verze existuje dvojník, alter ego Felipa Montera, které popisuje svému minulému a zároveň budoucímu „já,“ co ho čeká.

S přihlédnutím k Friedmanově rozdělení by v tomto případě Felipe stál mezi dvěma skupinami: „Já jako protagonista“ a „Selektivní vševědouce vypravěč.“ Felipe v přítomnosti, ke kterému se mluvčí obrací, má roli konajícího protagonisty, jeho já v budoucnosti je však zároveň tím mluvčím, který ví, co bude následovat, a tím se Felipe částečně stává i vševědoucím vypravěčem, který má však přístup jen do jedné mysli.⁶⁴

Z hlediska Lotmanova dělení je Felipe Montero postavou, která sice koná, ale od samého začátku knihy se zdá, že jeho osud je dopředu daný a on ho svým konáním nevědomky postupně naplňuje. Jeho prvním krokem je přijetí pracovní nabídky, u které, jak sám poznamená, chybí pouze jeho jméno.

Sólo falta que las letras más negras y llamativas del aviso informen: Felipe Monetro. Se solicita Felipe Montero, antiguo becario en la Sorbona, historiador cargado de datos inútiles, acostumbrado a exhumar papeles amarillentos, profesor auxiliar en escuelas particulares, novecientos pesos mensuales.⁶⁵

Samotný vstup do Consuelina domu je dalším krokem na cestě k naplnění osudu. Jako by tušil, že venkovní svět dlouhou dobu neuvidí, ohlíží se naposledy přes rameno a snaží se zapamatovat si obrázek ulice za ním.

⁶³MENDOZA, Mario, Cit. d., s. 194

(“El «yo» es el mismo Felipe Montero, que, narrando desde el futuro, convierte el futuro del protagonista en un pasado. Él lo conoce todo porque ya lo ha vivido, y por tanto puede anunciarlo con certeza. Cada suceso es inevitable porque ya ha sucedido.”)

⁶⁴Viz FRIEDMAN, Norman. Cit. d., s. 1177

⁶⁵FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Ayacucho: Fundación Biblioteca, 1962. s. 191. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

La puerta cede al empuje levísimo, de tus dedos, y antes de entrar miras por última vez sobre tu hombro, frunces el ceño porque la larga fila detenida de camiones y autos gruñe, pita, suelta el humo insano de su prisa. Tratas, inútilmente de retener una sola imagen de ese mundo exterior indiferenciado. (s. 192)

S pohyblivou postavou Felipa spojuje fakt, že je mu umožněno vykonat onen zvláštní čin, o kterém Lotman mluví. A to sice, symbolicky zemřít a znovu se zrodit jako někdo jiný. Ovšem tak jako v předcházejících případech je i tento krok mimo jeho kontrolu. On sám v něm má roli pasivního objektu, který zcela ovládá Aura/Consuelo.

Reinkarnace postavy, kterou zde můžeme pozorovat, je spojena s tématem existence, kterým se zabýval například Heidegger.

„Lidská existence, je vždy bytím na světě: lidskými subjekty se stáváme jen proto, že jsme prakticky svázáni s ostatními a s hmotným světem. Tyto vztahy nejsou akcidentální, nýbrž zcela konstitutivní. Svět není nějaký předmět „někde venku“, který by se dal racionálně analyzovat poměřováním s kontemplativním subjektem: nikdy jej nemůžeme opustit a postavit se proti němu.“⁶⁶

To, k čemu v tomto případě dochází, je v podstatě přetrhání vazeb s hmotným světem o kterých Heidegger mluví. Zdá se, že postava opouští tento svět, avšak neopouští ho zcela, opouští ho pouze jako Felipe Montero, ale znovu se rodí jako generál Llorente.

Proměna nastává po absolvování určitého obřadu, v tomto případě je to milostný akt s Aurou, jehož váhu si Felipe neuvědomuje, avšak následujícího rána cítí přítomnost někoho dalšího, někoho, nebo něčeho, co se zrodilo předešlou noc.

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada. Te llevas las manos a las sienes, tratando de calmar tus sentidos en desarreglo: esa tristeza vencida te insinúa, en voz baja, en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró tu propio doble. (s. 212)

⁶⁶EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Přeložil Petr Onufer. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2005. s. 89

Až později, při pohledu na staré generálovi fotografie si uvědomí, že tím, kdo se předešlou noc znovu zrodil, je on sám, už ne jako Felipe, ale jako generál Llorente.

Verás, en la tercera foto, a Aura en compañía del viejo, ahora vestido de paisano, sentados ambos en una banca, en un jardín. La foto se ha borrado un poco: Aura no se verá tan joven como en la primera fotografía, pero es ella, es él, es... eres tú.

Pegas esas fotografías a tus ojos, las levantas hacia el tragaluz: tapas con una mano la barba blanca del general Llorente, lo imaginas con el pelo negro y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. (s. 215)

Zároveň cítí, jako by žil celý život ve lži, v určité masce, která mu bránila vidět svou skutečnou podobu.

La cabeza te da vueltas, inundada por el ritmo de ese vals lejano que suple la vista, el tacto, el olor de plantas húmedas y perfumadas: caes agotado sobre la cama, te tocas los pómulos, los ojos, la nariz, como si temieras que una mano invisible te hubiese arrancado la máscara que has llevado durante veintisiete años: esas facciones de goma y cartón que durante un cuarto de siglo han cubierto tu verdadera faz, tu rostro antiguo, el que tuviste antes y habías olvidado. (s. 215)

Samotný obřad, tedy milostný akt Felipa a Aury, nese určité prvky tzv. aktu zasvěcení, spojovaného především s iniciačním románem. Zasvěcení, či iniciace může znamenat vzkříšení, vnitřní očistu, nesmrtelnost, či převtělení, kterým předchází symbolická smrt.⁶⁷ Aura, která Felipa obřadem provází, by v něm měla roli zasvětitelky a Consuelo, která celému obřadu přihlíží, by byla „bytostí středu,“ okolo které stojí ostatní postavy.⁶⁸ Zároveň můžeme v tomto rituálu najít prvky často spojované s černou magií, jako je malá panenka naplněná moukou, typická pro rituály Vúdú.

Tienes la bata vacía entre las manos. Aura, de cuclillas sobre la cama, coloca ese objeto contra los muslos cerrados, lo acaricia, te llama con la mano. Acaricia ese trozo de harina delgada, lo quiebra sobre sus muslos, indiferentes a las migajas que ruedan por sus caderas: te ofrece la mitad de la oblea que tú tomas, llevas a la boca al mismo tiempo que ella, deglutes con dificultad:

⁶⁷Viz HODROVÁ, Daniela. Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989. s. 178

⁶⁸Viz HODROVÁ, Daniela. Román zasvěcení. 2. vydání. Praha: Malvern, 2014. s. 200

caes sobre el cuerpo desnudo de Aura, sobre sus brazos abiertos, extendidos de un extremo a otro de la cama, igual que el Cristo negro que cuelga del muro con su faldrón de seda escarlata, sus rodillas abiertas, su costado herido, su corona de brezos montada sobre la peluca negra, enmarañada, entreverada con lentejuela de plata. (s. 210)

Felipe je tedy, dle mého názoru, v celém procesu v podstatě nešťastnou obětí jedné pomatené ženy. S vidinou velkého přivýdělku se chytá do předem pečlivě přichystané pasti, z níž není cesta ven. Nakonec to však nejsou peníze, co zpečetí jeho osud, ale silná touha, která se postupně mění v lásku. Lásku k oné záhadné ženě s jasně zelenýma očima, která ho okouzlí od prvního okamžiku jejich setkání a probudí v něm onen mužský ochranný pud, který ho nabádá, aby ji odvedl z toho temného a strašného domu, kde ji, podle něj, její teta drží. Nechápe totiž, co se okolo něj děje a proč Aura dál zůstává v domě.

- Aura. Basta ya de engaños.

- ¿Engaños?

- Dime si la señora Consuelo te impide salir, hacer tu vida; ¿por qué ha de estar presente cuando tú y yo...?; dime que te irás conmigo en cuanto...

- ¿Irnos? ¿A dónde?

- Afuera, al mundo. A vivir juntos. No puedes sentirte encadenada para siempre a tu tía... ¿Por qué esa devoción? ¿Tanto la quieres?

- Quererla...

- Sí; ¿por qué te has de sacrificar así?

- ¿Quererla? Ella me quiere a mí. Ella se sacrifica por mí.

- Pero es una mujer vieja, casi un cadáver; tú no puedes...

- ella tiene más vida que yo. Sí, es vieja, es repulsiva... Felipe, no quiero volver... no quiero ser como ella... otra...

- Trata de enterrarte en vida. Tienes que renacer, Aura...

- Hay que morir antes de renacer... No. No entiendes. Olvida, Felipe; ténme confianza.

(s. 213)

Nakonec je to však on, kdo se v okamžiku Auřina váhání rozhodne dát přednost zodpovědnosti a zůstat. Není však jasné zda se toto rozhodnutí dá vůbec počítat jako jeho vlastní. Osobně si myslím, že od okamžiku vstupu do domu už téměř žádnou vlastní vůli nemá a veškeré jeho činy jsou pod kontrolou jeho obyvatele.

- Sí, a veces sale. Hace un gran esfuerzo y sale. Hoy va a salir. Todo el día...Tú y yo podemos...
- Irnos?
- Si quieres...
- No, quizás todavía no. Estoy contratado para un trabajo... Cuando termine el trabajo, entonces sí... (s. 213)

5. 2 Aura/ señora Consuelo

5. 2. 1 Jméno

Jméno Aura je symbolikou přímo nabité. Jedním z významů tohoto slova, které můžeme nalézt, je „vánek“ či „závan,“⁶⁹ tedy něco nehmatatelného, neslyšitelného. A právě taková je postava Aury. Je jako stín, či přízrak, který se tiše pohybuje po domě.⁷⁰

Miras a un lado y la muchacha está allí, esa muchacha que no alcanzas a ver de cuerpo entero porque está tan cerca de tí y su aparición fue imprevista, sin ningún ruido - ni siquiera los ruidos que no se escuchan pero que son reales porque se recuerdan inmediatamente, porque a pesar de todo son más fuertes que el silencio que los acompañó-. (s. 195)

Další význam, který v sobě aura skrývá je určitá „zář“ či „zvláštní atmosféra“, která podle parapsychologie obklopuje některé jedince. „A právě do této skupiny by Aura patřila, protože ono nedefinovatelné a nehmatatelné pole, které jí po celou dobu obklopuje, jí mění v určité rozplývající se bytí, které se objeví a zase zmizí, bez zanechání stop.“⁷¹

⁶⁹Real Academia Española. [online] [cit. 2015-07-16]. Dostupné z: <<http://lema.rae.es/drae/>>

⁷⁰Viz MENDOZA, Mario. Cit. d., s. 191

⁷¹Tamtéž s. 191 (A ese grupo pertenecería Aura, pues el ámbito impalpable e indefinible en que está envuelta a lo largo de toda la obra la convierte en un ser evanescente que aparece y desaparece sin dejar rastros.)

5. 2. 2 Charakteristika postavy

Vrátíme se ještě jednou k problému vypravěče, tedy onomu záhadnému „já.“ Další z teorií, které můžeme nalézt, totiž říká, že za tajemným „já“ se neskrývá Felipe, ale Consuelo, která mu po celou dobu říká, co má dělat a on téměř hypnoticky plní její přání. „Tato stařena tak zosobňuje skryté „já,“ které směřuje do vědomí či podvědomí mladého překladatele a vytváří tím neobvyklý úhel pohledu, ve kterém je vyprávěn celý román. Odtud pochází ono „ty,“ které má na Felipa „určitý hypnotický efekt“ a vysvětluje jeho poslušné, téměř mechanické chování.“⁷²

Jestliže se budeme držet této teorie, musíme přehodnotit zvolený úhel pohledu podle Friedmanova dělení. Jestliže „já“ je Consuelo, pak bychom hovořili o „selektivním vševědoucím vypravěči,“ který je oproti běžnému vševědoucímu vypravěči limitovaný tím, že může vidět do mysli pouze jedné postavy.⁷³ Consuelo je však zároveň i postavou románu, která chování Felipa, kromě jeho řízení, také může na vlastní oči pozorovat. Této možnosti je nejbližší kategorie „Já, jako svědek.“ V našem případě bychom název trochu pozměnili na „Ty, jako svědek.“⁷⁴

Ať už zvolíme vypravěčem Felipa či Consuelo, v obou případech by byla Consuelo jednoznačně postavou konající. Je jí povoleno uskutečnit činnost, která je pro běžné smrtelníky nemožná. Dokáže se ze staré ženy na krátkou chvíli stát mladou dívkou. Podmnožinami, které běžně tvoří sémantické pole, by tedy byly: mládí (Aura) a stáří (Consuelo). Hranice mezi nimi je samotná proměna, tedy reinkarnace, která je v obvyklých podmínkách hranicí nepřekonatelnou, avšak Consuelo, jak už jsme zmínili, tuto hranici překračuje a mění svou podobu.

Nejvýraznější fyzickou charakteristikou této postavy, která na první pohled Felipa očaruje, jsou Auřiny zelené oči.

⁷²ROJAS, Santiago. Cit. d., s. 492

(La anciana personifica de este modo el encubierto «yo» que se dirige a la conciencia o al subconsciente del joven traductor, creando con ello el inusitado punto de vista con que se narra la novela. De allí proviene ese «tú» que tiene «una especie de efecto hipnótico» en Felipe, y explica la conducta dócil, casi mecánica, del personaje.)

⁷³FRIEDMAN, Norman. Cit. d., s. 1177

⁷⁴Tamtéž, s. 1174

Al fin podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, vuelven a inflamarse como una ola: tú los ves y te repites que no es cierto, que son unos hermosos ojos verdes idénticos a todos los hermosos ojos verdes que has conocido o podrás conocer. Sin embargo, no te engañas: esos ojos fluyen, se transforman, como si te ofrecieran un paisaje que sólo tú puedes adivinar y desear. (s. 195)

Postupně se nejen tyto oči, ale i celé její tělo mění v to Consuelino. Z mladé dívky se za pouhé tři dny stává staříčká žena. Její proměnu lze nejlépe sledovat prostřednictvím Felipova pohledu na její tělo po dobu tří nocí, které spolu tráví. Poprvé, kdy Auru políbí se mu zdá, že líbá velmi mladou dívku, téměř dítě.

No puedes verla en la oscuridad de la noche sin estrellas, pero hueles en su pelo el perfume de las plantas del patio, sientes en sus brazos la piel más suave y ansiosa, tocas en sus senos la flor entrelazada de las venas sensibles, vuelves a besarla y no le pides palabras.

Al separarte, agotado, de su abrazo, escuchas su primer murmullo: “Eres mi esposo.” Tú asientes: ella te dirá que amanece; se despedirá diciendo que te espera esa noche en su recámara. Tú vuelvas a asentir, antes de caer dormido, aliviado, ligero, vaciado de placer, reteniendo en las yemas de los dedos el cuerpo de Aura, su temblor, su entrega: la niña Aura. (s. 204)

Další noc však před ním již nestojí ta stejná mladá dívka, ale zralá žena.

Aura vestida de verde, con esa bata de tafeta por donde asoman, al avanzar hacia ti la mujer, los muslos color de luna: la mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer - cuando toques sus dedos, su talle - no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy - y acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida - parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura. (s. 209)

Poslední noc, kterou spolu tráví, dochází k té nejmarkantnější změně v Auřině vzhledu. Z atraktivní ženy se totiž stává stařena. Z Aury je náhle Consuelo.

Acercarás tus labios a la cabeza reclinada junto a la tuya, acariciarás otra vez el pelo largo de Aura: tomarás violentamente a la mujer endeble por los hombros,

sin escuchar su queja aguda; le arrancarás la bata de tafeta, la abrazarás, la sentirás desnuda, pequeña y perdida en tu abrazo, sin fuerzas, no harás caso de su resistencia gemida, de su llanto impotente, besarás la piel del rostro sin pensar, sin distinguir: tocarás esos senos flácidos cuando la luz penetre suavemente y te sorprenda, te obligue a apartar la cara, buscar la rendija del muro por donde comienza a entrar la luz de la luna, ese resquicio abierto por los ratones, ese ojo de la pared que deja filtrar la luz plateada que cae sobre el pelo blanco de Aura, sobre el rostro desgajado, compuesto de capas de cebolla, pálido, seco y arrugado como una ciruela cocida: apartarás tus labios de los labios sin carne que has estado besando, de las encías sin dientes que se abren ante ti: verás bajo la luz de la luna el cuerpo desnudo de la vieja, de la señora Consuelo, flojo, rasgado, pequeño y antiguo, temblando ligeramente porque tú lo tocas, tú lo amas, tú has regresado también... (s. 216)

Ještě dříve než se z Aury stane Consuelo, si Felipe všimá nápadné podobnosti jejich pohybů. Jako by jedna napodobovala druhou.

Y cuando te estés secando, recordarás a la vieja y a la joven que te sonrieron, abrazadas, antes de salir juntas, abrazadas: te repites que siempre, cuando están juntas, hacen exactamente lo mismo: se abrazan, sonríen, comen, hablan, entran, salen, al mismo tiempo, como si una imitara a la otra, como si de la voluntad de una dependiese la existencia de la otra. (s. 212)

Další moment, ve kterém je jejich spojení patrné, nastává když Aura v kuchyni podřezává kozla a Consuelo ve své ložnici symbolicky vykonává to samé.

La encuentras en la cocina, sí, en el momento en que degüella un macho cabrío: el vapor que surge del cuello abierto, el olor de sangre derramada, los ojos duros abiertos del animal te dan náuseas: detrás de esa imagen, se pierda la de una Aura mal vestida, con el pelo revuelto, manchada de sangre, que te mira sin reconocerte, que continúa su labor de carnicero. Le das la espalda: esta vez, hablarás con la anciana, le echarás en la cara su codicia, su tiranía abominable. Abres de un empujón la puerta y la ves, detrás del velo de luces, de pie, cumpliendo su oficio de aire: la ves con las manos en movimiento, extendidas en el aire: una mano extendida y apretada, como si realizara un esfuerzo para detener algo, la otra apretada en torno a un objeto de aire, clavada una y otra vez en el mismo lugar. Enseguida la vieja se restregará las manos contra el pecho, suspirará, volverá a cortar en el aire, como sí - sí, lo verás claramente: como si despellejara una bestia..- (s. 207)

Tento moment je zároveň často spojován s tématem čarodějnictví a satanských obřadů, při kterých byl obětován právě kozel.

„Během středověku se udržovala v tajnosti pohanská tradice, při které se na satanistickém setkání obvykle obětoval kozel. V baskičtině dokonce výraz „akerra“ znamená „kozel,“ z něj je odvozené slovo „akelarre“ či „aquelarre,“ které označuje slavnost, při které proběhne obětování. Pro čaroděje a čarodějky patřící k těmto sektám, byla krev oběti (lidské či zvířecí), látkou, která je spojovala se zrodem, s násilím, špatností, s počátečním stavem, ve kterém byl člověk úzce svázán s přírodou.“⁷⁵

Symbolů spojených s čarodějnictvím a černou magií můžeme v knize nalézt mnoho, jsou to například různé tajemné byliny, které Consuelo pěstuje na dvoře, mezi nimiž je divizna, brslen či rulík zlomocný. Nebo její domácí mazlíček, samice králíka se jménem Saga, tedy čarodějka.⁷⁶ A především tajemné modlitby a obřady, které Consuelo praktikuje.

Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa, la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos del alcohol, los corazones de plata: la señora Consuelo, de rodillas, amenaza con los puños, balbucea las palabras que, ya cerca de ella, puedes escuchar:

- Llega, Ciudad de Dios; suena, trompeta de Gabriel; ¡Ay, pero cómo tarda en morir el mundo!.

Se golpeará el pecho hasta derrumbarse, frente a las imágenes y las veladoras, con un acceso de tos. (s. 199)

Felipe už od začátku pochybuje o zdravém rozumu své zaměstnavatelky. Jeho domněnky potvrzují i paměti zesnulého generála Llorenteho, ve kterých popisuje podivné chování své ženy.

Y al fin: “Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla.

⁷⁵MENDOZA, Mario. Cit. d., s. 197

(Durante la Edad Media, y guardando en secreto una antigua tradición pagana, se solía sacrificar un macho cabrío en las reuniones satánicas. Incluso en vascuence la voz «akerra» significa «macho cabrío», de donde deriva la palabra «akelarre» o «aquelarre», que designa la celebración donde ocurre el sacrificio. Para los hechiceros y hechiceras pertenecientes a estas sectas, la sangre de la víctima (humana o animal) era la sustancia que los unía con los orígenes, con la violencia, con el crimen, con ese estado inicial en el que el hombre estaba estrechamente unido a la naturaleza.)

⁷⁶Viz Real Academia española. [online] [cit. 2015-07-22]. Dostupné z: <<http://lema.rae.es/drae/>>

Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. “No me detengas - dijo-; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega”...Consuelo, pobre Consuelo...Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...”

Postava Aury/Consuelo je, jak už jsme zmínili, zahalena oblakem tajemství a lze ji, jako ostatně celý příběh, vyložit mnoha způsoby. Můžeme ji vidět jako čarodějku, tedy ženu s magickými schopnostmi, která dokáže pomocí čar a lektvarů vrátit ztracené mládí či přivést zpět svého zesnulého manžela. Nebo jen jako nešťastnou ženu, která se nedokázala smířit se svým stárnutím a s faktem, že nemůže mít děti a přišla o rozum. V tom případě by Felipe a Aura mohli být pouhým výplodem její fantazie.

Jisté je, že postavy tohoto románu mají velmi daleko k jasně determinovaným a plně v textu vysvětleným postavám-definicím. Naopak jsou od samého začátku postavami nejasnými, navíc v průběhu vyprávění mění podoby, a tím se ještě více přibližují kategorii postav-hypotéz.⁷⁷

Dle mého názoru, Aura, ať už čarodějka či žena, které přišla o rozum, je především postavou milující. Milující sebe samu, tedy především své mladé a krásné tělo, které se snaží za každou cenu zachovat takové, jaké bylo, když potkala svého muže. A především milující právě svého muže. Generála Llorenteho, který pro ni byl v životě tak důležitý, že je ochotna pokusit se s pomocí černé magie o jeho návrat. Kromě toho je ale také postavou velmi nešťastnou, protože jí není dopřáno mít potomky s mužem, kterého tolik miluje. A právě neštěstí a zároveň nekonečná láska ji přivedou na tuto temnou cestu, kterou máme možnost v knize sledovat.

⁷⁷HODROVÁ, Daniela a kol....*na okraji chaosu.../Poetika literárního díla 20. století*. vyd. 1. Praha: Torst, 2001. s. 546

6. Společné a odlišné rysy

Po rozboru všech důležitých aspektů hlavních postav těchto dvou románů, se pokusíme alespoň některé z nich porovnat a zhodnotit, v čem se postavy shodují a v čem se od sebe naopak liší.

První rozpor vidíme u postav vypravěčů. Zatímco vypravěč *Tunelu* je jasný od samého začátku díky tomu, že se nám hned v první větě sám představí a tím předejde všem případným dohadům o této pozici, u druhého románu nám to autor takto neusnadní. Naopak nás nechá po celou dobu přemýšlet o tom, kdo se skrývá za tajemným „já,“ kdo je tou záhadnou osobou, která směřuje či předpovídá Felipovo chování. V případě *Aury* si tedy můžeme pouze domýšlet, kdo je vlastně vypravěčem.

Naopak spojujícím prvkem je poslední zásadní rozhodnutí, které učiní oběti z obou románů. Při dělení postav na konající a podmínky a okolnosti děje jsme zmiňovali Mariño rozhodnutí nepřijít na poslední schůzku s Juanem Pablem a tím tak definitivně zpečetit svůj osud. Stejně důležité rozhodnutí můžeme vidět u Felipa, který, ač má, možná poslední příležitost odejít z domu, rozhodne se zůstat. Rozdíl je však právě v onom konání. Zatímco María se nakonec stává postavou konající, protože se oproti všemu očekávání svobodně rozhodne nepodřizovat se Juanu Pablovi a pokusit se vymanit z jeho okovů tím, že nepřijde na domluvenou schůzku.

Felipe však, na druhou stranu, nekoná příliš překvapivě. Rozhodnutí odejít z domu a zachránit tak sebe a možná i Auru se zdá být logickým a zprvu možná i částečně očekávatelným krokem. Na druhou stranu, podle dosavadního Felipova chování, kdy i přes veškeré podivné až hrůzostrašné události v domě stále zůstává, spíše podvědomě cítíme, že už je Consuelo či Aurou natolik ovlivněn, že se rozhodne zůstat i nadále. Tím pádem se z tohoto rozhodnutí vlastně také stává očekávané a ne příliš překvapivé. Felipe tedy, oproti Marié nekoná svobodně.

Dalším spojujícím prvkem, je přítomnost „osudové ženy.“ V obou případech se mužský protagonista zamiluje do záhadné ženy, která změní celý jeho život. S tím je spojené i téma posedlosti. Od prvního okamžiku, kdy Juan Pablo na výstavě spatří záhadnou pozorovatelku svého obrazu, pohltní ho touha uvidět ji znova: “Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella.” (s. 17)

Stejný účinek má Aura na Felipa: „Quieres, aún entonces, fijar las facciones de la muchacha en tu mente. Cada vez que desvíes la mirada, las habrás olvidado ya y una urgencia impostergable te obligará a mirarla de nuevo.” (s. 198)

Úryvek z knihy Jules Michelet, který v úvodu *Aury* použil Carlos Fuentes, úlohu ženy, nejen v těchto románech, myslím, perfektně vystihuje. „Muž loví a bojuje. Žena intrikuje a sní; je matkou fantazie a bohů. Vlastní druhý zrak, křídla, která ji dovolují letět až do nekonečnosti přání a představivosti... Bohové jsou jako muži: rodí se a umírají na hrudi jedné ženy...”⁷⁸

Posedlost tu můžeme nalézt v různých podobách. V *Tunelu* má podobu Juanovi až obsesivní potřeby vše rozebírat a logicky odůvodňovat, a zároveň se vyvíjí z touhy po bezpodmínečné, takřka mateřské lásce, kterou vyžaduje od Marii. V *Auře* má na jedné straně podobu touhy po lásce, ale i po věčném mládí a plodnosti. V případě Felipa je to pak posedlost, ze začátku spíše sexuální, která se postupně vyvíjí v lásku a s ní spojenou potřebu ochraňovat to, co je nám milované.

A jak to obvykle bývá, posedlost nevede k dobrému konci a nejinak je tomu i v těchto dvou románech. V obou případech si tato emoce vyžádá své oběti. Ovšem v tomto bodě se knihy opět rozcházejí. V *Tunelu* je obětí sama osudová žena, v *Auře* je to muž. Zatímco María umírá v rukou Juana Pabla, který je přesvědčený, že zavraždit ji, je to jediné logické řešení, které může v dané situaci uskutečnit, Felipe symbolicky umírá v rukou Aury, která tolik touží po návratu svého manžela, že je mu ochotna obětovat jiný lidský život.

⁷⁸MICHELET, Jules. Epígrafe In Carlos Fuentes. Cit. d., s. 190

(El hombre caza y lucha. La mujer intriga y sueña; es la madre de la fantasía, de los dioses. Posee la segunda visión, las alas que le permiten volar hacia el infinite del deseo y de la imaginación... Los dioses son como los hombres: nacen y mueren sobre el pecho de una mujer...)

7. Závěr

Záměrem této bakalářské práce bylo analyzovat postavy dvou hispanoamerických románů: *Tunel* Ernesta Sábata a *Aura* od Carla Fuentesese. První část práce se věnuje autorům románů, stručně shrnuje jejich spisovatelskou kariéru i soukromý život.

Další úsek se zabývá teoretickým zkoumáním literárních postav. Zde si všímám především nejčastěji zmiňovaných přístupů k této literární kategorii, a jak se tyto přístupy měnily. Také se snažím stručně popsat některé způsoby dělení postav, které poté prakticky aplikuji na jednotlivé postavy.

V praktické části mé práce jsem se nejprve zaměřila na román *Tunel*. Před samotným rozbořením postav jsem krátce shrnula jeho děj a poté jsem postupně analyzovala dva protagonisty tohoto díla. Nejprve jsem si všímala symboliky jejich jmen, která jsou zároveň úzce spojená s jejich osobnostmi. Dále mě zajímala role vypravěče celého románu, který je v tomto případě zároveň protagonistou a tím dodává knize jistou dávku autentičnosti. Také jsem se soustředila na to, zda je postava spíše aktivní či pasivní a jak je v knize definována.

Na hlavním hrdinovi tohoto románu, Juanovi Pablovi Castelovi je nejzajímavější jeho psychologický vývoj a sledování postupného nárůstu pochybností a zároveň sílení agrese vůči Marié, které vyvrcholí její vraždou.

Na další postavě *Tunelu*, Marié, je zajímavá především její tajemnost a jistá dávka dvojsmyslnosti v celé její povaze, a také poměrně překvapivé rozhodnutí nepřijít na poslední domluvenou schůzku s Juanem, které učiní na samém konci knihy a které jistým způsobem rozhodne o celém směřování románu.

Stejně analyze jsem poté podrobila i protagonisty druhého románu, *Aury*. Nejdříve jsem se, stejně jako u předchozího románu zaměřila na vypravěče. V této knize je téma vypravěčství podstatně složitější a existuje zde více možností jejího výkladu. Pokusila jsem se tedy vysvětlit alespoň dva, nejvíce skloňované přístupy k tomuto problému.

U hlavní mužské postavy této knihy, Felipa Montery, jsem se zaměřila především na jeho roli v celém příběhu a do jaké míry ji mohl on sám nějakým způsobem ovlivnit. Také mne zajímala jeho fantastická proměna na konci knihy, která v jistém smyslu znamenala jeho smrt. V tomto bodě jsem také zmínila spojitost proměny s teorií existencialismu.

Zajímala mne také samotný průběh proměny spojený s obřady tzv. iniciačního románu.

Na hlavních ženských hrdinkách, které se na konci knihy spojí v jednu jedinou je nejzajímavější jejich schopnost měnit podobu. Proto u této postavy sleduji především její postupnou proměnu a zároveň ji dávám do spojitosti s tématem čarodějnictví.

V poslední kapitole práce popisují některé společné, nebo naopak rozdílné rysy všech postav těchto románů, které se na první pohled, i díky žánrové odlišnosti, zdají být od sebe velmi vzdálené. Přesto však je spojují například téma osudové ženy a pravé lásky, či téma samoty, kterou prožívají všichni protagonisté románů.

Resumé

Cílem této práce je rozbor postav dvou románů hispanoamerické literatury dvacátého století: *Tunelu* spisovatele Ernesta Sábata a *Aury* spisovatele Carla Fuentesese. Postavy obou děl jsou na jednu stranu velmi specifické a neobvyklé, ale zároveň v sobě ukrývají prosté lidské tužby, jako jsou touha po lásce či přání věčného mládí.

První část práce se zabývá autory obou románů. Uvádí přehled jejich spisovatelské činnosti a zmiňuje klíčové okamžiky jejich soukromého života.

Další úsek práce se zaměřuje na teoretické zkoumání literárních postav. Všímám si nejčastěji zmiňovaných přístupů k této literární kategorii, především v souvislosti s jejím vztahem k ostatním složkám díla. Tyto přístupy se během staletí velmi měnily. Od Aristotela, který považoval kategorii postavy spíše za podřadnou až po moderní teorie, ve kterých je postava považována za stejně důležitou jako ostatní složky díla. Dále uvádím konkrétní typy dělení postav a vypravěčů použité v praktické části práce.

V praktické pasáži nejprve rozebírám dvě hlavní postavy románu *Tunel*, jejichž vztah se postupně vyostřuje. Všímám si symboliky jejich jmen a poté především jejich hlavních charakteristik a psychologické stránky jejich osobnosti, kterou spojuji s teorií Gustava Junga o introvertní a extrovertní povaze.

Dále se pokouším prakticky aplikovat dělení postav na postavy-hypotézy a postavy-definice podle teorie Daniely Hodrové a postavy konající a podmínky a okolnosti děje dle teorie Jurije Lotmana. Kromě toho si všímám postavení vypravěče v celém příběhu.

V dalším úseku práce se pokouším o obdobnou analýzu postav románu *Aura*. Zde se zaměřuji kromě psychického vývoje, především na fantastickou stránku postav a jejich reinkarnaci spojenou s tématem existencialismu. Také zmiňuji určité prvky typické pro tzv. iniciační román.

Závěrečná část práce se pokouší shrnout některé společné a rozdílné rysy postav z obou děl.

Resumen

El objetivo de este trabajo es el análisis de los protagonistas de dos novelas hispanoamericanas del siglo veinte: *el Túnel* del escritor Ernesto Sábato y *Aura* de Carlos Fuentes. Los personajes de esas novelas son, por un lado bastante específicos y extraordinarios y, por otro lado, tienen dentro los anhelos de la gente corriente. El deseo del amor o de la juventud eterna.

La primera parte del trabajo se dedica a los autores de las novelas. Pone el resumen de sus actividades literarias y menciona los momentos clave de sus vidas privadas.

La siguiente parte se enfoca en la teoría de los personajes literarios. Presto atención a los enfoques más mencionados de esta categoría literaria, sobre todo en la relación con los otros elementos de la obra literaria. Esos enfoques habían cambiado mucho con los siglos. Desde Aristóteles que considera la categoría del personaje inferior a las demás, hasta las teorías modernas que consideran al personaje igual de importante que el resto de los elementos de la obra. Además menciono unos tipos concretos de como clasificar los personajes y los narradores de las obras que más adelante usaré en la parte práctica.

En la parte práctica primero analizo los dos personajes principales del *Túnel* cuya relación se intensifica gradualmente. Me fijo en el simbolismo de sus nombres y después sobre todo en sus características principales y la parte psicológica de sus personalidades que conecto con las teorías sobre el introvertido y el extrovertido de Gustav Jung.

Al continuación intento aplicar la división de los personajes en los personajes-hipótesis o los personajes-definiciones según la teoría de Daniela Hodrová y los personajes que actúan o los condiciones y circunstancias de la acción según la teoría de Jurij Lotman. Además me fijo en el narrador de la historia.

En la parte siguiente intento hacer la misma análisis de los personajes de *Aura*. Aquí me centro además del análisis de la evolución de la parte mental, también en en el aspecto fantástico de los personajes y su reencarnación que está conectada con el tema de existencialismo. También menciono unos principios típicos para así llamada “la novela de la iniciación”

La parte final del trabajo trata de resumir algunas características que tienen en común o en las cuales se distinguen los personajes de las dos novelas.

Seznam použité literatury

Primární literatura

- FUENTES, Carlos. *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Ayacucho: Fundación Biblioteca, 1962.
- SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998.
- SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Madrid: El Mundo, Unidad editorial, 1999.
- SÁBATO, Ernesto. *Tunel*. Brno:Host, 1997.

Sekundární literatura

- CORRAL, Wilfrido. *Cronología*. In Carlos Fuentes. *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1962.
- EAGLETON, Terry. *Úvod do literární teorie*. Přeložil Petr Onufer. Vyd. 1. Praha: Triáda, 2005
- FOŘT, Bohumil. *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.
- HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996
- HODROVÁ, Daniela. *Hledání románu*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- HODROVÁ, Daniela a kol....*na okraji chaosu.../Poetika literárního díla 20. století*. 1. vydání. Praha: Torst, 2001.
- HODROVÁ, Daniela. *Román zasvěcení*. 2. vydání. Praha: Malvern, 2014.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá fronta, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla, svazek I. Základní otázky analytické psychologie a psychoterapie v praxi*. Přeložili Alena Bernášková, Karel Plocek aj. Vyd. 2. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2000
- LEIVA, Angel. *Introducción*. In Ernesto Sábato. *El túnel*. Madrid: Cátedra, 1998.

- LOTMAN, Jurij. *Štruktúra umeleckeho textu*. Přel. Milan Hamada. Vyd. 1. Bratislava. Tatran, štátný podnik, 1990.
- MICHELET, Jules. Epígrafe In Carlos Fuentes *La muerte de Artemio Cruz, Aura*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1962.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- SÁBATO, Ernesto. *Itinerario*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1969.

Elektronické zdroje

- El autor/Una biografía errante: Página oficial de Carlos Fuentes. [online]. [cit. 2015-03-29] Dostupné z: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/index.htm>>
- Ernesto Sábato. [online]. [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: <<http://www.escritores.org/index.php/biografias/162-ernesto-sabato>>
- Ernesto Sábato. [online] [cit. 2015-03-29]. Dostupné z: <<http://www.me.gov.ar/efeme/sabato/>>
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction: The development of a critical concept. *PMLA*, Dec., 1955, Vol. 70, No. 5, s. 1160-1184. [online]. [Cit. 2015-7-05]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/459894?seq=1#page_scan_tab_contents>
- FUSS, Albert. «El Túnel», universo de incomunicación. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, enero-marzo 1983, núm. 391-393, s. 324-339. [online]. [cit. 2015-07-06]. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-tunel-universo-de-incomunicacion/>>
- GLANTZ, Margo. Los fantasmas en la obra de Carlos Fuentes. *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994, s.110-120.. [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/los-fantasmas-en-la-obra-de-carlos-fuentes--0/html/38475250-f955-45e0-9f32-cbab2d15f923_2.html#I_0_>>
- MAC ADAM, Alfred, Ruas, Charles. “Carlos Fuentes, The art of Fiction No.68”. *The Paris Review*, Winter 1981, No.82, s. 158. [online]. [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: <<http://www.theparisreview.org/interviews/3195/the-art-of-fiction-no-68-carlos-fuentes>>

- MENDOZA, Mario. Aura de Carlos Fuentes: Un aquelarre en la calle donceles 815. *Anales de literatura hispanoamericana*, Ed. Univ. Complutense, Madrid. 1989, núm. 18, s. 191-201 [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/viewFile/ALHI8989110191A/23846>>
- ORTEGA, José. Las tres obsesiones de Sábado. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, enero-marzo 1983, núm. 391-393, s. 125-151. [online]. [cit. 2015-07-06]. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-tres-obsesiones-de-sabato/>>
- PETERSEN, Fred. Sábado's "El Túnel": More Freud Than Sartre. *Hispania*, May, 1967, vol. 50, no. 2, s. 271-276. [online]. [cit. 2015-07-07]. Dostupné z: <<http://www.jstor.org/stable/337577>>
- Real Academia Española. [online] [cit. 2015-07-12]. Dostupné z: <<http://lema.rae.es/drae/>>
- ROJAS, Santiago. Modalidad narrativa en Aura: Realidad y enajenación. *Revista Iberoamericana*. Julio-Diciembre 1980, vol. XLVI, núm. 112-113, s. 487 - 497 [online]. [cit. 2015-07-17]. Dostupné z: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3488/3665>>