

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Hispanistika

Bakalářská práce

Jana Krulichová

Existencialistické a feministické proudy v životě a díle Carmen Laforetové

Existencialism and feminism in Carmen Laforet's work and life

Praha 2020

Vedoucí práce: Doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

Poděkování

V prvé řadě bych ráda poděkovala vedoucímu práce doc. Juanu Sánchezovi, Ph.D. za spolupráci, podnětné připomínky a za šíření lásky k literatuře. Dále bych chtěla poděkovat svému nejbližšímu okolí, zejména Tereze a Jolaně, za podporu projevenou během psaní této práce.

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 3. srpna 2020

Jana Krulichová

Klíčová slova (česky)

Carmen Laforet, existencialismus, feminismus, tremendismus, román, nic, poválečná literatura

Keywords (in English):

Carmen Laforet, existentialism, feminism, tremendismo, novel, nothing, post-war literature

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce se zaměřuje na otázku významu názvu a celého díla *Nic* Carmen Laforetové. Opírá se o tři možné teorie je nejprve zkoumán feminismus, jeho literární spojitost a vztah ke španělské kultuře. Stejným způsobem jsou studovány existencialismus a nepříliš známý tremendismus. Následně jsou tyto teorie ilustrovány na ukázkách z románu a doplněné studii, které prohlubují aspekty vybraných témat. Jelikož každá nabízí na význam slova *nic* jiný pohled, v závěru práce jsou pohledy shrnuty a je nabídnuta jedna teorie jako primární.

Abstract (in English):

The aim of this bachelor thesis is to answer the meaning of the title including substance of the whole work *Nothing* (Andrea) by Carmen Laforet. Referring to three possible theories, the thesis analyzes the feminism, its literal connectedness and relationship with Spanish culture. The existentialism and little-known tremendismo are analyzed in the same way. Subsequently, these theories are illustrated with passages from the novel and supplemented by studies that deepen aspects of selected topics. Since each theory offers different meaning of the word *nothing*, the conclusion summarizes all of them and offers one as primary.

Obsah

1. Úvod	7
2. Feminismus	8
2.1. Feminismus a literatura	9
2.2. Feminismus ve Španělsku	12
3. Existencialismus	14
3.1. Existencialismus v literatuře.....	15
3.2. Existencialismus ve španělské literatuře	15
3.2.1. Tremendismus	16
4. Život a dílo Carmen Laforetové	20
4.1. Žena v době mužů	21
5. Nic na pomezí existencialismu a feminismu	22
5.1. Děj	23
5.2. Postavy a prostředí	25
5.2.1. Byt	25
5.2.2. Andrea	26
5.2.3. Angustias	29
5.2.4. Gloria.....	31
5.2.5. Babička	32
5.2.6. Ena.....	33
5.4. Feminismus v díle.....	35
5.3.1. Ženská práce	35
5.4. Existencialismus v díle	39
5.5. Tremendismus v díle	42
5.5.1. Hlad	43
5.5.2. Domácí násilí.....	45
5.5.3. Zvířecí pudy.....	47
6. Závěr	50

Bibliografie	51
Resumé	55
Resumen.....	56

1. Úvod

Španělská občanská válka změnila mnohem více než jen politické uspořádání v zemi – vyžádala si půl milionu obětí, rozvrátila mnohé rodiny a emancipaci žen zbrzdila a vrátila o několik desítek let nazpět. V průběhu občanské války dospívala Carmen Laforetová, která tyto zkušenosti, se kterými se musela každý den vyrovnávat, zaznamenala do své literární tvorby. Její pohled na poválečné Španělsko je o to zajímavější, neboť během války pobývala mimo zasažené oblasti, a tak se v jejích dílech vyskytují dvě perspektivy. V autorčiných románech se čtenář setká jednak s perspektivou Španěla, kterého válka osobně zasáhla, tak zároveň nezaujatého člověka pozorujícího následky bojů z pozice cizince. Carmen Laforetová během svého literárního působení vydala několik románů a krátkých příběhů, pro účely této práce byl vybrán román *Nic* (Nada, 1945), protože jako jediný je dostupný v českém překladu a ze všech autorčiných děl bývá nejlépe hodnocen.

Cílem této práce je pokusit se vysvětlit význam románu, který autorka vtiskla již do samotného názvu díla. Na tuto problematiku se práce pokusí zodpovědět z několika úhlů a aspektů, jelikož existuje mnoho teorií touto otázkou se zabývajících. Jedná se o filozofickou narážku na existencialistickou nicotu? Pokouší se tak Laforetová poukázat na neexistující ženská práva? Či je za tím něco úplně jiného? Ve snaze podat jednoznačnou odpověď, je tato práce rozdělena na dvě části. První část se bude zabývat teorií feminismu a existencialismu. Oba dva tyto myšlenkové proudy budou nejprve představeny obecně, větší část bude věnována literárnímu pohledu s hlubším zaměřením na španělskou kulturu. Tyto proudy Laforetovou inspirovaly a jejich vliv je patrný v jejích dílech.

Jejich přítomnost v díle *Nic* se pokusí demonstrovat druhá část práce. Nejprve ve stručnosti představí autorku Carmen Laforetovou a poté se bude věnovat rozboru románu. V první řadě bude stručně popsán děj včetně klíčových postav, aby tak byla usnadněna následná orientace v textu. Postavy budou podrobněji rozebrány v samostatné kapitole, jelikož mnohé nesou feministické znaky a reprezentují problémy poválečného Španělska. Poslední část práce se bude zabývat existencialistickými odkazy v díle. Pro ilustraci těchto myšlenek budou použity citace z románu. Ve snaze zpřehlednit text práce budou v textu použity citace v českém překladu s originálním zněním v poznámkovém aparátu.

2. Feminismus

Svaté písmo hovoří o stvoření ženy takto:

„Bůh stvořil člověka, aby byl jeho obrazem, stvořil ho, aby byl obrazem

Božím, jako muže a ženu je stvořil. Gn, 1:27

I řekl Hospodin Bůh: ‚Není dobré, aby člověk byl sám. Učiním mu pomoc jemu rovnou.‘ Gn, 2:18

I uvedl Hospodin Bůh na člověka mrákotu, až usnul. Vzal jedno z jeho žeber a uzavřel to místo masem.

A Hospodin Bůh utvořil z žebra, které vzal z člověka, ženu a přivedl ji k němu.

Člověk zvolal: ‚Toto je kost z mých kostí a tělo z mého těla! Ať muženou se nazývá, vždyť z muže vzata jest.‘

Proto opustí muž svého otce i matku a přilne ke své ženě a stanou se jedním tělem.“ Gn, 2:18, 2:21-24

Podobně si vykládal úděl žen i Aristoteles: „Na povahu ženy se musíme dívat z toho hlediska, že trpí přirozenou nedostatečností.“ A sv. Tomáš následující Aristotela i výklad Bible prohlašuje, že žena je „nepodařený muž“, bytost „příležitostná“. Židé tuto myšlenku dovádí do extrému, při ranních modlitbách, šacharitu, děkují Bohu, že jsou muži: „Blahoslaven budiž Bůh, náš Pán a Pán všeho světa, že mne neučinil ženou.“ (Beauvoirová, 16) Za stejný dar byl vděčný i Platón. „Křesťanství vrátilo ženě její děsivý prestiž. ... Dědičný hřích činí tělo nepřitelem duše; všechna tělesná pouta jsou špatnost. ... Křesťanství pocítuje k ženskému tělu odpor tak silný, že svého Boha, kterého předurčilo k potupné smrti, poskvrní při zrození ušetří.“ (Beauvoirová, 98-99) Tento náboženský odpor přerostl v utlačování jejich práv a svobod. Ženy se utlačování vzepřely a v 19. století vznikl feminismus.

Pojmem feminismus se označují různá politická a sociální hnutí a ideologie, která se snaží zajistit ženám stejná práva, jako mají muži. Hnutí bojující o ženská práva se objevila už v druhé polovině 19. století. Jako první vyšly do ulic sufražetky bojující za ženské volební právo a odstartovaly tak tzv. první vlnu feminismu. S jeho získáním emancipace žen však neustala, ačkoliv během let hospodářské krize a následující druhé světové války byly feministické požadavky odsunuty. Během šedesátých a sedmdesátých let 20. století začala druhá vlna feminismu. Ženy se začaly dožadovat rovnosti v pracovním uplatnění, v manželství a začaly upozorňovat na domácí a sexuální násilí. Třetí vlna, ve které stále setrváváme, přinesla

otázky sexuality, postavení žen a pohlavní nerovnosti v různých odvětvích (Encyclopædia Britannica).

2.1. Feminismus a literatura

Následující část se věnuje spojení feminizmu a literatury a jeho vývoji. V této práci není dostatečný prostor se tomuto tématu věnovat hlouběji, a proto jsou jednotlivé teorie a myšlenky zmíněné jen stručně.

Do 19. století se ženy coby spisovatelky vyskytovaly zcela sporadicky, to ovšem neznačí jejich nižší intelekt, či že by se ženy o literaturu nezajímaly. Ženy byly z literární produkce vyloučeny svým sociálním postavením; jejich role byla jasně určena a nebyla slučitelná s literární dráhou. Pokud však žena tvořila, ocitla se před další řadou problémů souvisejících s vydáním a publikováním textu. Nejjednodušší řešení bylo nesnažit se o uveřejnění svého díla, či orientovat se na nepopulární žánry – literární dopisy a deníky. Pokud o vydání žena stála, byla nucena přijmout mužský pseudonym a mužskou vypravěčskou perspektivu. O této problematice se rozepsala Virginia Woolfová v díle *Vlastní pokoj* (*A Room of One's Own*, 1929), v němž kritizuje patriarchální společnost, která nedovoluje ženám svobodně nakládat s časem. Výjimku tvoří období renesance, během kterého působilo mnoho humanistek a autorek, ze španělské literatury nesmí být opomenuta Terezie od Ježíše, v Itálii dokonce vznikala díla věnující se postavení žen ve společnosti, do praktického života však nepřinesla žádné změny. Dále je třeba podotknout, že do vynalezení knihtisku nebylo vydání děl běžné ani pro muže. Gutenbergův vynález mnohé ulehčil, avšak ani v prvních letech nebylo tisknutí snadné, bylo velmi nákladné a tiskly se převážně církevní texty. Rozšíření papíru přispělo ke snížení ceny a k popularizaci knih, díky čemuž se objevili první spisovatelé živící se psaním – mezi průkopníky tohoto povolání patří Erasmus (1466-1536), jehož díla se rozšířila po celé Evropě (Valentine, 56-61).

Dlouho v literatuře neexistující ženský aspekt dal v šedesátých letech 20. století v anglosaském prostředí vzniknout feministické literární teorii; jedná se o teorii kombinující různé metody, kterými se zkoumá literatura z ženského pohledu usilujíc o interdisciplinární přístup a které se snaží o rušení jednostranného mužského náhledu na literaturu. „Na počátku úsilí feministické literární kritiky byla perspektiva ženy jako čtenářky literárních textů, tedy uvažování nad tím, jak texty mohou nabývat významů odlišných od tradiční interpretace, čteme-li je z perspektivy ženské zkušenosti.“ (Oates-Indruchová, 20) V sedmdesátých letech 20. století vznikl přístup tzv. *feminist critique*; vědkyně zkoumaly předobrazy žen v klasických literárních dílech napsaných muži a poukazovaly na patriarchální normy a vzorce, podle kterých

byly ztvárňovány ženské literární postavy. Nejvýznamnějším dílem této fáze feministické literární teorie je *Přemýšlení o ženách* (Thinking about women, 1968). Autorka Mary Ellmannová v knize ironicky kritizuje stereotypy znázorňování žen v literatuře a nastavování pravidel muži. Důležité dílo ze sedmdesátých let, které rozvířilo vody¹, je *Sexuální politika* (Sexual Politics, 1969) Katy Milletové, v němž rozebrala z pohledu feministické čtenářky kanonizované literární texty 19. a 20. století napsané muži. Odhalila tak patriarchální stereotypy ženství, jež tvoří a tím podporují hierarchicky uspořádané vztahy mezi oběma pohlavími. Feminist critique tak přivedlo na světlo fakt, že klasická kulturní a literární díla jsou poznamenána mizogynií; ženy jsou v podstatě nuceny přijmout mužskou perspektivu a nezpochybňují své podřízení se mužské autoritě. Vznikla tak tendence vytvořit nový literární kánon, který nebude utvořen v duchu mužských hodnot, tzv. protikánon. Prvním pokusem se stal *The Norton Anthology of Literature by Women* (S. M. Gilbertová, S. Gubarová, 1985). Při jeho vytváření bylo nalezeno a vydáno mnoho dosud neznámých děl. V osmdesátých letech Elaine Showalterová vydala studii *Jejich vlastní literatura* (A Literature of Their Own, 1977), ve které se pokouší zaplnit mezeru mezi několika málo uznávanými vrcholy ženské tvorby a načrtnout tak vývojovou linii ženského autorství v anglosaské literatuře. Jednou z prvních uznávaných žen tvořící tento pomyslný vrchol tvorby, ne-li první, se stala Jane Austenová, avšak úspěšné spisovatelky se objevily už o více jak sto let dříve. Mezi významné autorky píšící již v 17. století patří například Aphra Behnová, Eliza Haywoodová či Delarivière Manleyová, „ženy z různých prostředí, z různých oblastí a s různými zájmy, všechny vydaly uznávané romány před koncem osmnáctého století.“ (Oates-Indruchová, 38) Během následujících let vzrostla literární produkce a objevily se další autorky, v 19. století vynikaly sestry Brontëovy, George Eliotová, Rosalía de Castro či zámořská Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ian Watt dokonce ve svém přehledu vzniku románu s nelibostí zmiňuje, že „většinu románů osmnáctého století napsaly ženy.“ (Oates-Indruchová, 40) Jak se tedy stalo, že se na spisovatelky zapomnělo? Stejně jako byly ženy uznávanými autorkami a muži dokonce psali pod ženským pseudonymem, od 18. století ženy začaly ztrácet na vážnosti a jejich literární přínos tak byl potlačen.

Francouzská feministická literární teorie byla už od počátku mnohem rozvinutější a teoreticky vybavenější. Opíraje se o ústřední pojem J. Derridy „différance“ (značící, že velký rozdíl mezi mužským a ženským myšlením je způsoben ne biologicky, ale psychologicky a to

¹ Na knihu vyšla recenze v deníku The New York Times označující ji za „Bibli ženské liberalizace“ (the Bible of Women's Liberation“)

společensko-kulturními vlivy), tvrdí, že rodová diference je zakotvena v řeči. Dítě si tedy už při učení mateřského jazyka osvojuje společenské role, které ho provází následně celým životem. Pro feministky je proto důležité vymanit se z falocentrické řeči a najít specificky ženský styl. O to se francouzské feministky pokouší v disciplíně tzv. *écriture feminine*. Od osmdesátých let 20. století se francouzský a anglosaský přístup sblížily a začaly se podporovat, vznikly tak nové psychoanalytické postupy rozvíjející teorie podle F. de Saussura, J. Derridy a J. Lacana. V dnešní době, 21. století, se f.l.t. úzce propojuje s teorií médií a vědou o kultuře a vznikl obor genderových studií, který se těmto otázkám věnuje do hloubky (Nünning 222, Oates-Indruchová 38-42).

S rozmachem ženského autorství vzniklo mnoho otázek – jaká je role autorek? Čím se odlišuje ženské psaní od mužského? Je něco typicky ženského a naopak mužského? Všechny tyto otázky vedly k vytvoření oboru *women's studies*, jehož úkolem je najít specificky ženskou estetiku. V dílech se tak zkoumají veškeré aspekty ženského psaní počínaje sociokulturními podmínkami, přes hledání specificky ženské kreativity – ženské jazykové způsoby, témata, struktura textu, literární žánr – pracovními podmínkami konče. Tyto otázky inspirovaly autorky S. M. Gilbertovou a S. Gubarovou k sepsání studie *The Madwoman in the Attic* (1979) o dílech známých autorek z 19. století, které byly ovlivněny mýtem výlučně mužské kreativity. V dílech upozornily na pocity strachu, zlosti a sebepohrdání, které ke čtenáři promlouvaly mezi řádky. Na pocity, jež nebyly v typických mužských dílech přítomny (Nünning, 870).

Na feministické literární teorii se mohli podílet i muži – mezi významné teoretiky patří Jacques Derrida a Jacques Lacan. Ani femininní texty nemusejí být nutně napsány ženou. V roce 1968 vznikl francouzský pojem *écriture feminine* zaštiťující autory z „různých škol“, kteří pojí psaní s ženským (mateřským) tělem. Vychází z přesvědčení, že v západní společnosti jsou ženy hodnoceny převážně podle tělesna a snaží se z této teorie těžit. Využívají tedy představy, že ženy píší tělem a mají z psaní sexuální prožitek; cílem *écriture feminine* je právě tento požitek (*jouissance*) vyjádřit. Autoři však nepropagují biologickou koncepci ženství, od tělesné schránky se naopak snaží odpoutat. Autorka pojmu Hélène Cixousová ženy vyzývá, aby svým psaním pomáhaly překonat patriarchální přístup k ženské tělesnosti a sexualitě. Na Cixousovou navazuje Luce Irigarayová s pojmem *parler femme*, jímž se snaží vyjádřit, že ženě nenáleží v patriarchální společnosti náležité postavení. Žena nedisponuje vlastním psaním, neboť nedisponuje vlastním jazykem. Ženské psaní je tak vázáno na ženské tělo a má za cíl dekonstrukci falocentrického jazyka, aby vzniklo místo pro ženy (Nünning, 172).

Další metodou vycházející z feministické literární teorie je feministická naratologie spojující feminismus a teorii vyprávění. Feministická naratologie zkoumá poetiku textů a soustředí se na feministicky relevantní problémy. Přichází s poznatkem, „že narativní formy nepředstavují žádné nadčasové ideální typy, nýbrž jsou historicky a kulturně podmíněny indikátory, které ukazují, jak ženy vnímají skutečnost.“ (Nünning, 222) Dále poukazuje na to, že ženy coby autorky, vypravěčky či hlavní postavy hrají významnou roli při tvorbě modelů a interpretaci textu (Nünning, 217-222).

2.2. Feminismus ve Španělsku

Za matku španělského feminismu je považována Concepción Arenal (1820-1893). Dostalo se jí neobvykle vysokého vzdělání² a její liberální chování bylo velmi pokrokové a na svou dobu neobvyklé. Její knihy podávají přesné svědectví o situaci žen, nebála se, i přesto že byla oddanou katoličkou, kritizovat církev, o které tvrdila, že záměrně udržuje ženu v nevědomosti, aby se nedopouštěla rebelství. Mezi její nejznámější díla patří *La educación de la mujer* (1892) a *La mujer del porvenir* (znovu vydané 2015), právě v tomto díle definovala myšlenky španělského feminismu: „Chceme pro ženy všechna občanská práva. Chceme, aby měly právo vykovávat všechny profese a řemesla, která neodporují jejich přirozené něžnosti. Nic víc. Nic méně.“³ (Arenal, Conclusión) Arenal neopouštěla *tradiční* ženské role, zároveň se ale snažila připravit ženám cestu pro naplňující a ekonomicky řádnou budoucnost. Mezi další významné autorky španělské první vlny feminismu patří Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) a Carmen de Burgos (1867-1932). Díla Concepción Arenal však jako jediná z této vlny přežila cenzuru Francova režimu.

Během druhé poloviny 19. století a počátkem 20. století se situace žen výrazně zlepšila, byla uzákoněna povinná školní docházka pro chlapce i dívky, a některým dívkám byla dokonce umožněna studia na univerzitě a od roku 1910 bylo studium na univerzitě umožněno celoplošně. Ženy zažívaly revoluci i na rostoucím pracovním trhu, který potřeboval novou pracovní sílu. Na počátku 20. století došlo k pozitivním změnám i v církvi. Významnými autorkami této doby jsou Margarita Nelkenová (1894-1968) a María Martínez Sierra (1874-1974) (Bermúdez & Johnson, 221-223). S nástupem Francovy diktatury španělské feministické hnutí utrpělo obrovskou porážku a práva žen byla vrácena o několik desítek let nazpět⁴ a až v šedesátých

² Aby se mohla účastnit přednášek na madridské univerzitě musela být převlečena za muže

³ „Queremos para la mujer todos los derechos civiles. Queremos que tenga derecho a ejercer todas las profesiones y oficios que no repugnen a su natural dulzura. Nada más. Nada menos.“ (Arenal, Conclusión)

⁴ Bylo znovu zavedeno mnoho opatření pocházejících z Napoleonského občanského zákoníku zavedeného roku 1889 (Bermúdez & Johnson, 251)

letech se dočkala pozvolného návratu. Propaganda Francova režimu a *Sección Femenina*⁵ feministické hnutí „spojovaly se závislostí na drogách a dalšími společenskými zly moderní doby. Většina militantních feministek z éry Republiky byla vyhnána (María Martínez Sierra, Margarita Nelken, Victoria Kent) nebo zabita (Carmen de Burgos), práce feministek jako Carmen de Burgos byly zakázány.“⁶ (Bermúdez & Johnson, 252) Ve Španělsku bylo zakázané vydávat i zahraniční feministické knihy, například *Druhé pohlaví* (Le Deuxième Sexe, 1949) tak byla ve španělském překladu vydána až po Francově smrti, do oběhu se však dostala mnohem dříve v překladu z Argentiny či v originálním francouzském znění. Sección Femenina získala moc nad životy obyčejných žen; ženy se musely účastnit kurzů „správné hospodyňky“, aby mohly cestovat, studovat nebo pracovat. V šedesátých letech začala znovu pozvolně vycházet feministická díla. Jako první začala působit Lidia Falcónová, její díla *Los derechos civiles de la mujer* a *Los derechos laborales de la mujer* si bohužel nezískala velkou pozornost. Cenzurou dokázala projít i krásná literatury s feministickými myšlenkami, jmenovitě dílo *První vzpomínky* (Primera memoria, 1960) autorky Ana María Matute, *La mujer nueva* (1955) a v neposlední řadě *Nic* (Nada, 1945) od Carmen Laforetové (Bermúdez & Johnson, 251-254).

⁵ Politické hnutí vzniklé pod fašistickou politickou stranou Falang, členky šířily převážně stranickou propagandu a myšlenky v jejím duchu, které feminizmu protirečily. Je třeba mu však připsat i zásluhy – podařilo se mu snížit úmrtnost kojenců, šířilo edukaci o kojení, usilovalo o studium žen na univerzitách... (Hudson-Richards).

⁶ Associating it with drug addiction and other social evils of modern society. Most of the militant feminists of the Republican era were exiled (María Martínez Sierra, Margarita Nelken, Victoria Kent) or dead (Carmen de Burgos), and the written works of feminists like Carmen de Burgos were banned. (Bermúdez & Johnson, 252)

3. Existencialismus

Existencialismus je filozofický směr, který si získal největší popularitu ve 20. století, konkrétně během a po druhé světové válce. Každá filozofie reaguje na svou dobu, na aktuální dění ve světě. V první polovině dvacátého století, v letech plných změn, zmatku a nenávisti, na dobu nejlépe reagovali představitelé existencialismu. Během a po válce bylo třeba vyjádřit nově nabitě zkušenosti a nové poznatky. Během války totálně zkrachovala osvícenská idea pokroku a lidé si začali uvědomovat svoji zranitelnost a konečnost. Bylo tedy třeba do centra pozornosti postavit individuálního jedince. Existencialisté na tuto novou dobu reagovali nejen filozofickými spisy a traktáty, ale i literaturou a dramaty. Nebylo potřeba vytvářet jen nové filozofické pojmy a složité termíny, myšlenky musely být vyjádřeny novými cestami, aby tak došlo k jejich úplnému pochopení (Petříček, 2014).

Existencialistické myšlenky shrnul do knihy *Bytí a nicota* (*L'être et le néant*, 1943) francouzský filozof a spisovatel Jean-Paul Sartre. Podstatu celé filozofie existencialismu obsáhl již v samotném názvu díla – co je tedy bytí a co nicota? Bytí vložil coby podstatu neživým objektům, například kameni, a nicota je na straně člověka. Člověk *není*. Člověk se postupně stává, protože tím, čím je teď, nemusel být včera a nemusí tím být zítra. Člověk je tím, čím se učí, má svobodu jednání, svobodu výběru... V tomto smyslu „existence člověka předchází jeho podstatě“. (Petříček, 2014) Podstata jedince je hotová teprve, až když zemře. Člověk je natolik svobodný, že má schopnost vidět i to, co není – je otevřen svobodě, jedná ze svobody, jeho existence není předem dána. Avšak je třeba vzít v úvahu Heideggerovo tvrzení – jsme do světa vrženi, prvotní svobodu jsme ztratili narozením a smrtí; lidská podstata je konečná. Naše svoboda tedy spočívá ve výběru možností v dané situaci, situace nás nedeterminuje, jelikož my sami vytváříme nové situace. Naše svoboda je zároveň obrovské břemeno, neseme celou odpovědnost za naše činy, neboť víme, proč chceme jednat a jistým způsobem tak dáváme druhým najevo, že mají jednat stejně. Obtížnost lidské existence vede člověka k tomu, „že by chtěl být tak trochu kamenem a zároveň si udržet svoji svobodu.“ (Petříček, 2014) Mezi další významné existencialistické filozofy patří Karl Jaspers, který proslavil myšlenky dánského filozofa Sorena Kierkegaarda považovaného za otce existencialismu. Nutno podotknout, že každý z filozofů si existencialismus vykládá svým stylem, zatímco Sartrovo pojetí je čistě ateistické, podle Jasperse je Bůh to, co nás všechny přesahuje.

3.1. Existencialismus v literatuře

Za otce existencialismu je považován Dán, první existencialističtí filozofové byli z Německa a existencialismus jako umělecký proud byl poprvé zaznamenán ve Francii. Jak již bylo zmíněno, existencialistická filozofie nezůstala jen u filozofických spisů. Z mnoha filozofů se stali světoznámí a světově uznávaní spisovatelé a existencialistická díla se stala čtenými i mimo akademické řady. Mezi nejznámější a nejvýznamnější existencialistické spisovatele patří Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoirová, Gabriel Marcel či Franz Kafka. Ústředním motivem existencialistické literatury je člověk a jeho bytí ve světě. Postavy jsou zkroušené a odcizené i sami sobě a hledají své místo ve světě, o němž vědí, že postrádá vyšší smysl a jedinou jeho jistotou je smrt. Prototypem pravého existencialistického hrdiny je Sisyfos – celý život obětuje jedné věci, o které se později dozvídá, že neměla smysl, avšak odchází z příběhu poučen, a právě v tom tkví smysl jeho života (Marías, 33).

3.2. Existencialismus ve španělské literatuře

Podle Juliana Palleyho (1961, 21) je ve Španělsku existencialistický pohled na život všudypřítomný i mezi obyčejnými lidmi, a tak není divu, že prvním existencialistickým romanopiscem byl právě Španěl – Miguel de Unamuno, a prvním existencialistickým románem je *Abel Sánchez* (Abel Sánchez: una historia de pasión) z roku 1917, který tak o dvacet pět let předčil román *Cizinec* (*L'Étranger*, 1942) od Alberta Camuse. Stejný názor sdílí i Julián Marías, který doplňuje, že Unamuno se naučil dánsky, aby mohl číst texty Kierkegaarda, některá jeho díla přeložil a prostřednictvím svého eseje *Tragický pocit života* (*Del sentimiento trágico de la vida*) z roku 1913 proslavil prvotní existencialistické myšlenky ve Španělsku a v Jižní Americe. Existencialistické myšlenky díky Unamunovi tak dorazily do Španělska dříve než do ostatních evropských zemí (Marías, 13).

„Unamuno relativizoval jak pojem evropský, tak pojem moderní, nepovažoval je za nezbytné přívlastky budoucí španělské existence. Bez ostychu se tehdy deklaroval jako antiprogresista, který dává do protikladu vědu, již se vyznačuje moderní Evropa, a moudrost. Věda hledá prostředky, jak zpříjemnit a prodloužit život, kdežto moudrost nabádá správně se připravit na nevyhnutelné: na smrt. Španělé nejsou tolik držiteli vědy, jako – například ve svých mysticích – podílíky moudrosti.“ (Forbelský, 33)

Palley (1961, 21) své myšlenky rozvádí; Unamuno dokázal jako první dovést tragičnost světa do absurdna, o což se snažili pozdější autoři. Jeho sláva však nedokázala překročit Pyreneje, a tak se o jeho významu evropští filozofové i literáti dozvěděli až zpětně.

Známějším španělským existencialistou, respektive anti-existencialistou, byl Ortega y Gasset. Se svou filosofií vitálního rozumu (*la razón vital*) popíral základní existencialistické principy a snažil se překonat „omezující tradice evropského racionalismu“ (Forbelský, 38), svou pozornost však upíral na člověka a realitu lidského života, díky čemuž byl mezi existencialisty zařazen. Julián Marías Ortegovi připisuje španělské kořeny metafyziky: „Byl to Ortega, kdo vytvořil metafyziku *sensu stricto*.“⁷ (Marías, 18) Dalším významným spisovatelem s dílem prostoupeným myšlenkami existencialismu byl Pío Baroja. Ovlivněn německými filozofy Immanuellem Kantem a Arthurem Schopenhauerem ve svém díle vytvořil svět velmi podobný literárnímu světu Alberta Camuse; postrádá smysl, je tragický a absurdní, dokonalý příklad světa existencialistického. Postavy v jeho dílech jsou zvrhlíci žijící ve světě triád a nudy, jsou přítomny jen na pár epizod a poté mizí v nicotě. Prvním ze světově známých a uznávaných španělských existencialistů se stal Ramón José Sender, který, silně ovlivněn Barojou, zasazoval své hrdiny do světa plného alegorií, ve kterém je nechal trpět, aby tak odkryli jeho zbytečnost a bezcennost. „Žádný další španělský spisovatel z tohoto století [20. století] se nemůže pochlubit nepřetržitou, promyšlenou, zodpovědnou a úspěšnou tvorbou jako Ramón Sender.“⁸ (Palley, 1961, 23) Témata jeho děl jsou ústředními tématy celého existencialismu – utrpení, *angustia*, absurdita, svoboda, možnost výběru a zodpovědnost.

Po občanské válce ve Španělsku a druhé světové válce, během kterých došlo ke zničení všech tradičních hodnot, se celý svět propadl do morální krize. Umělci začali tápat ve světě a hledali jeho novou interpretaci, existencialismus se rozšířil po celé Evropě. Ve Španělsku byla potřeba ještě něčeho hlubšího a temnějšího než jen existencialismu, a tak se zrodil *tremendismus* (španělsky *tremendismo*).

3.2.1. Tremendismus

Tremendismus se ve španělském kulturním světě objevil ve čtyřicátých letech 20. století a ihned na sebe strhl pozornost odborné veřejnosti. V době silné cenzury a ideologického tlaku frankistického režimu se však běžní lidé o novém literárním směru neměli prostor dozvědět. Do popředí se dostal až začátkem devadesátých let poté, co Camilo José Cela získal Nobelovu cenu (1989) právě za dílo *tremendismo*, a začala vznikat nová díla ovlivněná *tremendismem*. Mnozí literární kritici jej přesto úplně přehlížejí, ačkoliv „se tento fenomén dá považovat za jeden z nejsvráznějších a nejkontroverznějších projevů moderního písemnictví“. (Alchazidu,

⁷ „Ortega es quien ha hecho una metafísica *sensu stricto*.“ (Marías, 18)

⁸ „No other Spanish novelist of this century can boast of a production as sustained, thoughtful, responsible and accomplished as that of Ramón Sender.“ (Palley, 1961, 23)

224) Pokud tremendismus přijímají, označují jej často za speciální druh realismu se specifickými znaky, který byl krátkým experimentem a brzy zanikl. Doktorka Alchazidu ve svém díle *Tremendismo : el sabor amargo de la vida* (2016) přichází s odpověďmi na otázku: Co tedy je tremendismus?

Jedná se o „velmi problematický a nesmírně proměnlivý literární jev, jenž je pro svou américkou povahu jen těžko uchopitelný.“ (Alchazidu, 224) Definovat tremendismus tedy není jednoduché, což vysvětluje, proč literární kritici ve čtyřicátých letech minulého století nebyli s to jej vymezit a raději ho přehlíželi až do let devadesátých. Kritici se shodli, že *Rodina Pascuala Duarte* (La familia de Pascual Duarte, 1942) přichází s novou estetikou čerpající inspiraci v pikareskním románu. „Staronová estetika ošklivosti přitahuje a oslovuje“ (Alchazidu, 225) a tremendismus se stává atraktivní volbou pro mnoho autorů, kteří se inspirovali Celovým stylem a rozhodli se jej následovat. Prudký počáteční nárůst tremendismu, ke kterému dopomohlo i společenské dění ve Španělsku, ustal v padesátých letech, nicméně z literární scény úplně nevymizel.

Společným rysem všech autorů tremendismu je výstižný expresivní rukopis, pesimistické vnímání světa a úhel pohledu vycházející z filozofie pesimismu. Vidí svět jako cestu plnou strastiplných překážek, které znemožňují hrdinům dosáhnout cíle a naplnit tak své očekávání. „Hrdina je smýkán od jedné tragické události k druhé, přičemž první osudové selhání nevyhnutelně vede poté k dalším, což vytváří celý řetězec neblahých činů.“ (Alchazidu, 226) Hrdina je, stejně jako v naturalismu, determinovaný a svůj nepříznivý osud nemůže změnit. Poválečné Španělsko bylo životní filozofií tremendismu prosceno; v celém kolektivu bylo cítit životní prohru, pesimismus, mravní úpadek a úzkost, a právě tyto nálady vedou k fatálnímu řetězení nešťastných událostí. Autoři u svých hrdinů vyzdvihovali „přízemní, živočišné a primitivní chování a smýšlení postav, jež se vyznačuje naprostou absencí pozitivních hodnot.“ (Alchazidu, 226) Hrdinové často pocházejí z úplně nejspodnějších vrstev společnosti, jejich jazyk tak odráží nejen povahu jednotlivce, ale i celého společenského prostředí. Autoři tak nabízejí čtenářům obraz společnosti v hluboké krizi a morální sešlosti, „jako by šlo o odraz ve vydutém zrcadle. V tom lze spatřovat jistý odkaz k esperpentu Valle-Inclána, spočívající v transformaci klasických norem pomocí konkávního zrcadla.“ (Alchazidu, 226) Aby pokřivenost společnosti více vynikla, využívají autoři kontrastu; staví tak proti sobě dvě protichůdné postavy, jevy a emoce.

Tremendismus neváhá zobrazovat dříve tabuizovaná témata, a to i přes aparát cenzury. I to je jeden z důvodů, proč se tremendistická díla nedočkala velkého ohlasu, jelikož tradičně smýšlející kritici nešetřili kritikou, neskrývali svůj odpor a díla odsoudili coby amorální a škodlivá. Španělská společnost ještě nebyla připravena čelit svým démonům. Pro novou generaci autorů Generace 36 se stal tremendismus studnicí inspirace. Mezi její nejvýznamnější autory patří Carmen Laforetová, která se svým dílem s tremendistickými znaky *Nic* (Nada, 1945) získala literární cenu. Neméně významným autorem je Darío Fernández-Flórez, jehož díla byla čtenářsky velmi populární. Jejich publikování měl však ulehčené, jelikož patřil ke stoupencům Francova režimu a mnoho jeho textů bylo silně ideologických. Tremendismus oslovil však především ženské autorky, kromě již zmíněné Carmen Laforetové výrazně přispěly k obnovení výpravné prózy Eulalia Galvarriatová, Rosa María Cajalová, Ana María Matutová a Susana Marchová. „Kromě nesporných uměleckých kvalit [...] je třeba podtrhnout, že jmenované spisovatelky tvoří první výraznou a relativně i početnou generaci žen, jež se velmi aktivně účastní literárního dění ve Španělsku. V této souvislosti je nutné dodat, že v tehdejší machistické společnosti se ženy mohly prosadit jen velmi obtížně.“ (Alchazidu, 229)

Navrácení tremendismus na světlo světa v devadesátých letech opět není náhodné. Do života se vrací pesimismus, který následoval po euforii prožívané v letech osmdesátých, deziluze a beznaděj. Autoři se už neostýchají zobrazovat odvrácené stránky lidství a upadání morálních a etických hodnot společnosti. Upozorňují na *hodnotové vakuum* vzniklé po odklonění se od tradičních duchovních hodnot, na jejichž místo nebyla dosazena žádná náhrada, které vede k rozpadu tradičních společenských norem a mezilidských vztahů. V devadesátých letech se v literatuře objevuje závislost na sexu, násilí a drogy. Hrdinové se hledají, tápou a snaží se uspokojit své zvířecí pudy. Celou literaturu devadesátých let prostupují shodné prvky jako v letech čtyřicátých – nejvýrazněji je podobnost vidět v pesimismu a nihilismu přítomném v obou periodách. „Mezi literární produkcí tremendistických autorů poválečného období a tvorbou vybraných autorů Generace X je možno spatřovat i jisté paralely, vztahující se k jejich recepci, především pak pokud jde o počáteční, značně vyhraněný a nekompromisně odmítavý postoj některých kritiků.“ (Alchazidu, 230) Mezi nejvýznamnější neo-tremendistické autory Generace X patří José Ángel Mañas a Ray Loriga. Stejně jako svého času Cela i Generace X se chce odlišovat, do svých děl tak autoři zakomponovali mluvený projev plný hovorových a argotických výrazů, vyprávění určili rychlý rytmus, který je občas zpomalován reflexivními vsuvkami, a důležitou roli hraje intertextualita a odkazy na popkulturu, rock a punk. Postavy reflektují absenci hodnot a duchovní krizi konce století. Bouří se vůči stávajícím hodnotám,

kteřé odmítají, nehledají však žádné nové. „Materiální zabezpečení a blahobyť, v němž žijí, jsou v přímém kontrastu s ubohostí atrofované či neexistující duchovní dimenze jejich života a s prázdnotou, jaká je v tomto ohledu pohlcuje. ... V jistém smyslu se i oni svým způsobem stávají oběťmi své doby. Je to ztracená generace, ztracenější, než byla kterákoli jiná před nimi. Dost možná ta nejztracenější ze všech.“ (Alchazidu, 232)

Neméně zajímavou, avšak méně experimentující autorkou Generace X je Lucía Etxebarriová, v jejímž díle *Beatriz a nebeská tělesa* (*Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998) je možné spatřit mnoho podobností s dílem *Nic*. I Etxebarriová volí pro své dílo retrospektivu a vyprávění v ich-formě. Roli vypravěče, přesněji vypravěčky, vložila do rukou rebelující extravagantní hrdince. „Autorka systematicky otevírá aktuální témata, jež se dotýkají otázek identity, nejvíce pak postavení žen v současné společnosti.“ (Alchazidu, 231) V devadesátých letech se už španělská společnost nezdráhá být vystavena otázkám sexuality, objevování vlastní identity a hodnoty a mezigenerační propasti. Hrdinové často trpí syndromem Petera Pana, odmítají se stát dospělými, uzavírají se do sebe, vyčleňují se ze společnosti a trpí ve své samotě.

4. Život a dílo Carmen Laforetové

„Evokující magická literatura se strhujícím vyprávěním. Carmen Laforetová se zapsala do historie coby první romanopiskyně, která se proslavila napříč celým Španělskem. Její literatura prošla společností, a dokonce měla větší vliv než díla slavnějších autorek.“⁹ (Mañueco, 2014, 525)

Španělská prozaička Carmen Laforetová se narodila v září roku 1921 v Barceloně. O dva roky později se celá rodina přestěhovala na Kanárské ostrovy, ze kterých se do Barcelony vrátila až po skončení španělské občanské války. V Barceloně Laforetová nastoupila na univerzitu, kde se věnovala právu a španělské literatuře. Ve studiu pokračovala i na universitě v Madridu, tu však nedokončila. V roce 1944 se, ve svých třidvaceti letech, stala první laureátkou Nadalovy ceny za svou prvotinu za román *Nic* (Nada, vydaný 1945, v českém překladu 1984), čímž dosáhla velkého úspěchu v literárním světě a stala „ženským hlasem své generace“¹⁰ v době morálního i fyzického úpadku (Mañueco, 2014, 520).

Na svůj prvotní úspěch se pokusila navázat několika dalšími romány, po vydání prvního následovala sedmiletá pauza, během které prožívala Laforetová autorský blok a krizi způsobené nenadálou popularitou. Během neaktivních let psala novinové články a povídky, které vyšly ve sbírce *La Muerta* (1952). Překonávání autorského bloku a tvorba uměleckého poslání je jedním z ústředních témat druhého románu *La isla y los demonios* (1952). Román je v mnoha ohledech podobný autorčině prvotině; děj odehrávající se na Kanárských ostrovech během občanské války sleduje dospívání mladé dívky Marty, která si je vědoma svého zápalu pro umění a rozvíjí jej, na konci díla veškerá svá díla spálí, jelikož nevidí spojitost mezi dospělou ženou a umělkyní. Román *La mujer nueva* (1955) popisuje duchovní krizi, kterou si Laforetová prošla; protagonistka Paulina hledá své životní poselství, srovnává svobodu svých dospívajících let za Druhé republiky a sociální, politickou i náboženskou represi během Francova režimu. *Isolación* (1963) je první román, ve kterém obsadila Laforetová do hlavní postavy muže; tento román sleduje mladého Martína, jeho vztah s otcem a dospívání. Posmrtně vydaný román *Al volver la esquina* (2004) sleduje osudy bohémského malíře hledající smysl života v době plné úpadku

⁹ „Una literatura evocadora, mágica, con una fuerza narrativa enorme. Carmen Laforet queda en la historia de la literatura española como la primera novelista mujer que llegó a todos los sectores en España. Su literatura fue capaz de atravesar la sociedad y su influencia llegó incluso más lejos que la de otras grandes escritoras.“ (Mañueco, 2014, 525)

¹⁰ „In this constellation, stands Carmen Laforet, considered one of the most important female voice of her generation“. (tamtéž, 520)

a chudoby. Ve všech autorčiných dílech se opakují témata dospívání a růstu – uměleckého i osobního – hledání se ve světě a snaha se vypořádat se společností (Pérez & Ihrie, 333-334).

4.1. Žena v době mužů

Carmen Laforetová byla překvapením pro literární svět. Stala se opakem slabého ženského hlasu a nastavila zrcadlo španělské společnosti. Nebála se svobodně vyjadřovat navzdory všem možným hrozícím represím. A tak skrz její díla mohou čtenáři prožívat a objevovat nejen atmosféru poválečného Španělska, ale i úděl ženy tuto dobu prožívající (Mañueco, 2014, 524).

Profesorka Mañuecová upozorňuje na nepříznivost poválečné doby, kterým musela Laforetová i ostatní ženské autorky nejen ve Španělsku čelit; pokud se jim podařilo vybojovat vydání knihy, byly vystavené předsudkům a kritice profesorů literatury i samotných čtenářů. Svět literatury byl světem mužů a na ženy nebyl připraven; „během rozhovorů musela [Laforetová] odpovídat na machistické otázky typu, zda má raději své děti, nebo své knihy“¹¹. (Mañueco, 2014, 524) Tento nepřijímaný fenomén pracující ženy zobrazuje i v díle *Nic*.

¹¹ „un machismo que hacía que en las entrevistas debiera responder a preguntas como si quiere más a sus hijos o a sus libros“ (Mañueco, 2014, 524)

5. *Nic* na pomezí existencialismu a feminismu

Na první pohled ničím nevynikající dějová linka podaná klasickým románovým stylem zachycuje rodinné soužití poznamenané poválečnou bídou a hladověním, objevování světa dospělých a touhu po lásce a přátelství dospívající dívky. V pozadí prostého děje jsou však vylíčeny „převládající životní pocity autorčiny generace a existenciální situace mladé španělské inteligence poválečné doby“ (Forbelský, 161), což prostý román povýšilo na uznávané dílo reprezentující život v poválečném Španělsku (Perret, 2012, 335).

Rosa Monterová v prologu k *Nic* (2001) poukazuje na jeho až překvapující modernitu; navzdory všem vyobrazeným krutostem dílo postrádá sentimentalismus a jeho výstižný, čistý styl, který ačkoliv působí holým dojmem, je silně expresivní a originálně poetický. Sama autorka se k otázce sentimentalismu vyjadřuje:

„Když jsem román [Nic] psala, měla jsem v sobě nashromážděných mnoho dojmů a podvědomě jsem věděla jedno: došlo mi, že pokud jsem viděla a cítila určité věci, které má duše přijímala, nebo odmítala, neměla jsem právo je soudit. Kvůli tomu jsem příběh vložila do úst mladé dívky, která jej vypráví téměř z jeho stínu.“¹² (Laforet, 1956,13)

Nepřítomnost sentimentalismu může být vysvětlena tím, že autorka se od příběhu snažila vzdálit, nechtěla soudit nebo jinak hodnotit události, které prožívala coby dítě optikou dospělého, a tak příběh pouze převyprávěla bez zbytečných emocí.

Profesorka Perret (2012) se udivuje, že toto dílo mohlo nejen vyjít, ale navíc být oceněno prestižní literární cenou navzdory obsahu kritiky režimu. Uvádí, že Laforetová měla při posuzování díla cenzory štěstí. Ačkoliv jeden označil dílo za nemorální a útočivé, druhý jeho interpretaci vyvrátil. Ve své práci cituje jednoho z cenzorů:

„Napadá dogma nebo morálku? Ne. Režim? Ne. Má nějakou dokumentární nebo literární hodnotu? Ne. Nezáživný román bez zajímavého stylu a bez žádné literární hodnoty. Zaměřuje se pouze na popis jednoho

¹² “Cuando yo escribí la novela tenía muchas impresiones acumuladas en soledad y una instintiva sabiduría: la de darme cuenta que si era cierto que yo podía ver y sentir ciertas cosas que aceptaba o rechazaba mi sensibilidad, no tenía experiencia para juzgarlas. Por este motivo puse el relato en boca de una jovencilla que es casi una sombra que cuenta”.

roku v Barceloně v domě příbuzných holky na univerzitě bez významných zvrátů.

Myslím si, že nejsou žádné překážky k jeho vydání.“¹³

Následující kapitoly se pokusí demonstrovat, že román *Nic* není *nezáživý bez zajímavého stylu*. Na pozadí teoretických poznatků z feministické a existencialistické literatury se práce pokusí ilustrovat přítomnost jejich znaků v díle a následně se pokusí zodpovědět význam názvu díla.

5.1. Děj

Román je členěn na tři části a retrospektivně vyprávěn, čtenář však neví, s jakým odstupem. Vypravěčkou příběhu je osiřelá dívka Andrea popisující jeden rok svého života a dospívání. Andrea přijíždí studovat do Barcelony a ubytuje se u svých příbuzných, kteří žijí v nuzných podmínkách v malém bytě v Aribauově ulici. Byt se stává dějištěm mnoha rodinných dramát, v nichž jsou hlavními aktéry zahořklá teta Angustias, výbušný strýc Juan s krásnou manželkou Glorií a malým chlapečkem, excentrický strýc Román, důvěřivá babička toužící po spokojenosti celé rodiny a zlomyslná služebná Antonia. S postavami se postupně čtenář seznamuje v první části díla, která je zakončena odjezdem Angustias do kláštera. V bytě je všudypřítomná bída, hlad a bezútěšnost, kterým se Andrea zprvu snaží vyhnout, po pár měsících soužití však podléhá, hladoví a její život se pomalu mění v nicotu. Jedinou její útechou je přítelkyně a spolužačka Ena, se kterou Andrea zažívá první střípky radosti, objevuje život nacházející se mimo Aribauovu ulici, poznává první lásky i zlomená srdce, dostává se do společnosti a začíná žít dospělý život. V druhé části se Ena seznamuje s Románem, čímž ochabuje přátelství mezi ní a Andreou. Ta se sblíží s novou partou chlapců ze školy – Ponsel, Guíxolsem, Pujolem a Iturdiagou – s nimiž tráví volná odpoledne v uměleckém ateliéru. Vztah Romána a Eny záhy končí ve třetí části a Román, k překvapení všech členů domácnosti, páchá sebevraždu. Brzy po jeho smrti odjíždí Ena se svou rodinou do Madridu, kam zve i Andreu. Příběh končí, stejně jako začal, Andreinou cestou plnou očekávání slibné budoucnosti.

Děj románu je velmi snadno sledovatelný, přesto dokáže ve čtenáři probudit napětí, které je podporováno prvky až detektivního románu. Autorka vytvořila několik

¹³ „¿Ataca al dogma o la moral? No. ¿Al régimen? No. ¿Tiene valor documental o literario? No. Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria sin peripecias de relieve. Creo que no hay inconveniente en su autorización.” (Perret, 2012, 336)

nezodpovězených otázek; Kam mizí Román? Byl či stále je mezi Románem a Glorií milostný poměr? Má Angustias poměr s Donem Jerónimem?, které čtenáře vtahují do děje.

V jednoduché dějové lince jsou vyobrazeny problémy poválečného Španělska, o kterých bylo často i zakázáno mluvit, a to domácí násilí na ženách, duševní poruchy spojené s chudobou, hladovění, a dokonce i kritika Francova režimu a Druhé republiky. Tyto aspekty se práce pokusí ilustrovat pomocí ukázek z díla v nadcházejících částech.

5.2. Postavy a prostředí

V díle se objevuje mnoho postav ilustrující dobu, rozličné lidské charaktery i sociální skupiny. Postavy jsou představovány nejprve z pohledu Andrey a postupně jsou přidávány pohledy dalších postav, a tak má čtenář prostor si o každém vytvořit vlastní obrázek. Větší prostor je věnován popisu charakteru než zevnějšku, mnohdy tak čtenář nemá informace o vizuální stránce postav.

Práce se zaměřuje převážně na postavy ženské a na jejich feministický charakter. Nejvíce feministických znaků vykazuje postava Andrey, v práci tak bude její postava porovnávána s dalšími výraznými ženami, konkrétně s Angustias a Enou, na jejichž kontrastu je feminismus nejvíce patrný.

5.2.1. Byt

Ačkoliv byt není postavou, je výrazným prvkem románu a vykazuje mnoho vlastností. V bytě se odehrává většina děje a jeho atmosféra mění své obyvatele. Jedná se o místo, kde Andrea bydlí, nikdy se jí však nestal domovem (srov. Hood, 2016).

„To, nač jsem se dívala, byla hala, osvětlená jedinou slabou žárovkou, našroubovanou na rameni honosného lustru, z něhož visely cáry pavučin. Vzadu temná kupa nábytku, navršeného bez ladu a skladu jako při stěhování.“¹⁴ (Laforet, 1984, 13)

Byt dusí své obyvatele přeplněností, ponurou atmosférou, smutkem a všudypřítomnou chudobou. Je to místo, ze kterého Andrea prchá, kdykoliv může a raději hladoví, než aby v něm musela trávit čas. Byt působí tajemným tíživým dojmem. Čtenář neví, kolik je v bytě celkem místností, ani jak je byt uspořádán. Postavy se vynořují z jeho temnoty, aniž by čtenář věděl, kdo se právě v bytě nachází, kdo všechno přihlíží a kdo poslouchá za dveřmi, což je v bytě častý jev.

„Jako by ve vzduchu bylo věčně plno křiku ... a za to můžou věci, protože nemůžou dýchat, všechno je bolí a tíží.“¹⁵ (Laforet, 1984, 36)

Z historek se čtenář dozvídá, že dříve býval domovem, býval velký, světlý a udržovaný. Po smrti Andreina dědečka se však musela polovina prodat, prostor se tak zmenšil a věci se

¹⁴ „Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla, que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas.“ (Laforet, 1990, 13-14)

¹⁵ „Parece que el aire está lleno siempre de gritos ... y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza.“ (Laforet, 1990, 38)

nahromadily *bez ladu a skladu*. V průběhu děje Gloria mnoho nábytku prodává do vetešnictví, aby měla rodina peníze na jídlo. Z bytu se tak stává ještě ponuřejší místo pro život. Hood (2016, 67) přichází s teorií, že byt je alegorií celé španělské společnosti – nachází se v něm hierarchizovaná rodina a postavy poznamenané válkou a bídou. Následující podkapitoly tak představí převážně postavy, které v bytě tráví většinu svého času.

5.2.1.1. Antonia

Ponurou atmosféru bytu podtrhuje i ztělesňuje služebná Antonia. Zůstává zaměstnána, přestože ji nikdo nemá rád, protože zná příliš mnoho tajemství a během války zachránila Romána z vězení. Jediný, s kým si udržuje vztah, je Román, jelikož se mu stará o psa Hroma. Antonia žije z domácího neštěstí, raduje se za každou hádku a křik, který doprovází společné stolování, neváhá ani odposlouchat a slídit:

„... když jsem o chvilku později přistihla služku, jak ho špehuje škvírkou v pootevřených dveřích. Jakmile uslyšela moje kroky, rychle se napřímila. Pak si přiložila ukazovák ke rtům a pod skrytou pohrůžkou, že se mne dotkne svými špinavými rukama, mne přinutila, abych se také podívala. Tvář jí zářila slabomyslnou radostí malých spratků, kamenujících obecního blázna.“¹⁶ (Laforet, 1984, 182-183)

V díle není Antonii věnováno mnoho prostoru, není popsán její zevnějšek, její věk, ani jiné osobní informace, pro všechny je jen služka. Pozornost je věnována jejímu působení na ostatní; Andree se přičí od prvního okamžiku, babička si stěžuje, že ji nepouští do kuchyně a celá domácnost se jí straní. Po jejím odchodu je celá rodina klidnější a v Aribauově ulici se zabydlel „*domácký, lepkavě hustý klid*“. (Laforet, 1984, 259)

5.2.2. Andrea

Hlavní postava a zároveň vypravěč celého románu nesoucí autobiografické znaky, ačkoliv jakoukoli podobu sama autorka vyvrací. Andrea je osiřelé osmnáctileté děvče z venkova, do Barcelony přichází studovat na univerzitu plna iluzí a velkého očekávání. „*To světelné chvění mi na přeskáčku připomnělo všechny představy a naděje, které jsem si s Barcelonou spojovala, dokud jsem nevkročila do tohohle domu, jehož obyvatele i nábytek*

¹⁶ „... cuando encontré la criada acechándole, por la rendija de la puerta entornada. Al oír mis pasos, Antonia se enderezó rápidamente; luego se llevó el dedo a los labios, sonriéndome, y me obligó – bajo la amenaza latente de tocarme con sus sucias manos – a mirar a mi vez. Antonia tenía en su cara la alegría idiota de los chicos que apedrean al tonto.“ (Laforet, 1990, 198-199)

*snad posedl d'ábel.*¹⁷ (Laforet, 1984, 18) Ta se však s realitou nesečkala a Andrea se v Barceloně trápí a hledá své místo ve světě.

Velikost její postavy vynikne až při srovnání s dalšími, jelikož na první pohled se zdá jen divákem vlastního života. Andrea se odlišuje od svých příbuzných i spolužáků, a přitom se chce ostatním děvčatům podobat. Je nepoddajná, nechce být svázána žádnými pravidly, dychtí po svobodě. „*Toulat se svobodně po městě mi připadalo neskonale lepší.*“¹⁸ (Laforet, 1984, 115) Na druhou stranu se cítí osaměle, touží po přátelství a lásce. „*Ležela jsem pod dekou a připadala si osamělá a ztracená. Poprvé jsem doopravdy zatoužila po tom, aby se mnou někdo byl. Poprvé mé dlaně zatoužily po jiné ruce, která by mě ukonejšila...*“¹⁹ (Laforet, 1984, 85) K rozervanosti její duše a povahy se vyjádřil i Azorín v recenzi pro časopis ABC. Vystihl ji slovy: „Co chce Andrea, ta, která sama neví, co chce?“²⁰ (Azorín, 1945, 3)

Profesorka Perret (2012, 343) upozorňuje na názor mnoha kritiků, že vzhledem ke sledování vývoje Andrey a ke členění románu, je *Nic* ženskou verzí *Bildungsroman*²¹. Při příchodu do Barcelony je nezkušená, nejistá, je pořád dítětem. Aby zapadla do světa dospělých, předstírá, že je mnohem dospělejší:

„*Uvědomovala jsem si, že mě [Román] pokládá za někoho jiného, než doopravdy jsem: za mnohem vyzrálejší a snad i bystřejší osobnost, a určitě i za pokrytce, plného divných tužeb. Nijak se mi nechťelo vyvádět ho z iluzí, protože jsem měla neurčitý pocit vlastní nedostatečnosti. Připadala jsem si trochu nejapně pro svou snivost a přehnanou citovost, kterou jsem se před zdejšími lidmi snažila skrýt.*“²² (Laforet, 1984, 37)

Během svého pobytu u příbuzných morálně dospívá, stává se z ní žena a čelí prvním životním rozhodnutím. Ačkoliv příběh zachycuje pouze jeden rok, Andrea během něj zraje, mění své principy a přístup k životu. Autorka její vývoj popisuje: „Andrea prochází příběhem s otevřenými očima, zvědavá, bez zášti. Odchází z něj s prázdnými rukama. Nic nenašla.

¹⁷ „Aquel iluminado palpitar de las estrellas me trajo en tropel toda mi ilusión a través de Barcelona, hasta el momento de entrar en este ambiente de gentes y muebles endiablados.“ (Laforet, 1990, 19)

¹⁸ „Prefería mi vagabundeo libre.“ (Laforet, 1990, 125)

¹⁹ „Me encontré sola y perdida debajo de mis mantas. Por primera vez sentí un anhelo real de compañía humana. Por primera vez sentía en la palma de las manos el ansia de otra mano que me tranquilizara...“ (Laforet, 1990, 93)

²⁰ „¿Qué quiere Andrea, la que no sabe que quiere?“ (Azorín, 1945, 3)

²¹ „many critics have argued that Nada is a female version of a Bildungsroman“ (Perret, 2012, 343)

²² „Yo me daba cuenta de que él [Román] me creía una persona distinta; mucho más formada, y tal vez más inteligente y desde luego hipócrita y llena de extraños anhelos. No me gustaba desilusionarle, porque vagamente yo me sentía inferior; un poco insulsa con mis sueños y mi carga de sentimentalismo, que ante aquella gente procuraba ocultar.“ (Laforet, 1990, 39)

A také – a to jsem chtěla vyjádřit – bez beznaděje.²³ (Laforet, 1956, 13) Příběh opouští skutečně s *prázdnyma rukama*, do Madridu však odjíždí ta *mnohem vyzrálejší a snad i bystřejší osobnost*, za kterou ji celou dobu Román považoval. Za rok nasbírala mnoho zkušeností, zjistila, co chce a našla způsob, jak toho dosáhnout. Naučila se za sebe bojovat a jít si za svými sny. Odjezd do Madridu byl první významný krok, který uskutečnila na cestě k dospělosti a znamená pro ni, že se postaví na vlastní nohy a začne žít život, po kterém vždy toužila.

Andrea je na celém světě nešťastná, osamělá a touží po tom, aby ji měl někdo rád. Se členy domácnosti má stejně komplikované vztahy, jako mají i jednotlivé postavy se sebou. S některými, například se strýcem Románem či s babičkou, si udržuje vztah bližší, od ostatních si však drží odstup, nerozumí si s nimi a jsou jí lhostejní. „,[N]ěkdy si myslívám, že přátelství je lepší než příbuzenství. Člověk se někdy může víc sblížit s někým, kdo je z cizí krve [...]“²⁴ (Laforet, 1984, 81) Až při svém odjezdu z Aribauovy ulice si uvědomuje, že si ke všem utvořila vztahové pouto a že je má ráda. Touhu po lásce a uznání tak v jejím srdce naplňuje přátelství: „... jenom moji vrstevníci, jen lidé se stejnými zálibami a zájmy jako já mi mohli poskytnout oporu a ochranu před tím poněkud přízračným světem dospělých. A opravdu si myslím, že jsem tenkrát měla té podpory zapotřebí.“²⁵ (Laforet, 1984, 55) Ena, její nejbližší a jediná přítelkyně, Andree pomáhá zapomenout na strasti a útrapy domova a zažívají spolu první radostné chvíle v Barceloně a po jejím boku Andrea začíná skutečně žít. Během jejich odluky si Andrea získala novou partu přátel, klučičí partu umělců. Ačkoliv se nimi nesblížila tolik jako s Enou, i tak pro Andreu byli důležitou součástí jejího roku v Barceloně, pomohli jí přetrvat náročné období jejího života – vztah Eny a Romána – a uvědomila si díky nim i svou rozdílnost a povrchnost některých lidí:

„Sám nevím, co se to stalo, Andreo. Nejdřív přišla ta markýza... Víš, maminka si ohromně potrpí na tituly, v těchhle věcech je trošku staromódní‘ [...] Chtělo se mi smát. Ted’ už mi to všechno připadalo směšné.“²⁶ (Laforet, 1984, 205)

²³ „Andrea pasa por el relato con los ojos abiertos, con curiosidad, sin rencor. Se va de él sin nada en las manos. Sin encontrar nada... Y también –esto he querido expresarlo– sin desesperanza.“ (Laforet, 1956, 13)

²⁴ „Sí, a veces pienso que es mejor la amistad que la familia. Puede uno, en ocasiones, unirse más a un extraño a su sangre.“ (Laforet, 1990, 88)

²⁵ „... sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo.“ (Laforet, 1990, 59)

²⁶ „,- Yo no sé que ha pasado, Andrea ; primero fue la llegada de la marquesa... (¿Sabes? Mamá es un poco anticuada en eso ; respeta mucho los títulos.)‘ [...] Me dio risa. Todo aquello me parecía ya cómico“ (Laforet, 1990, 223)

Během svého pobytu v Barceloně zažívá i svůj první milostný román, který však nemá dlouhého trvání. První polibek byl pro Andreu velké zklamání; zalekla se a od Gerarda, svého prvního nápadníka, utekla. S Ponsem, jedním z klučičí party, se cítí šťastná, od něj už neutíká, a dokonce je ochotna si s ním představit budoucnost. Společné chvíle s ním jí však posloužily k uvědomění si faktu, že nechce být na nikom závislá. Andrea tak opouští děj bez partnera. Podle Barryho Jordana (1992, 100) je to známka toho, že ještě plně nedospěla. Stále žije ve svých představách o princezně s blondatými vlasy a bohatým princem po boku.

5.2.3. Angustias

Ačkoliv je její postava přítomna jen v první části románu, stává se velmi výraznou a důležitou pro vývoj Andreina charakteru. Teta Angustias se stává Andreiným úhlavním nepřitelem od samého příjezdu. Svými prvotními posunky a slovy plnými pohrdání jasně určila oběma role a vytvořila napětí trvajícím až do Angustiasina odjezdu. Po smrti otce, Andreina dědečka, se Angustias stala hlavou patriarchální rodiny, je jediná se skutečnou prací, o které čtenář ví, a vydělává peníze důležité pro chod domácnosti. Navzdory nuzné situaci si uchovává status „dcery z dobré rodiny“ a podle něj se snaží vychovávat i Andreu.

Jak její jméno předurčuje, Angustias je zahořklá a nespokojená. „[V]iděla samu sebe nejen jako silnou osobnost, schopnou postavit se do čela zástupů, ale i jako sladkou, nešťastnou a pronásledovanou ženu. Není mi dost jasné, která z rolí jí byla milejší.“²⁷ (Laforet, 1984, 31) Tak moc *nešťastnou a pronásledovanou*, že odchází žít do kláštera, ačkoliv z výpovědi ostatních členů domácnosti se čtenář dozvídá, že víra není pro její život nijak významnou součástí. Cítí to jako svou povinnost.

5.2.3.1. Angustias vs. Andrea

Celý román je poznamenán konfrontací dvou protichůdných životních postojů mezi Andreou a celým světem. Nejsilněji naráží povaha Andrey právě s tetou Angustias. Tento mezigenerační konflikt provází celou první část románu.

Angustias se Andrey po jejím příjezdu do Barcelony ujala jako své dcery a ze svého pohledu pro ni dělala první poslední, jen aby byla Andrea šťastná, spokojená a slušně vychovaná děvče z *dobré* rodiny. Nechce Andree dopřát nic, co nemohlo být dopřáno jí, když vyrůstala. Od Andrey tak vyžaduje submisivnost, disciplínu a řád (Jordan, 1992, 100). „*Bez*

²⁷ „[N]o sólo se veía a sí misma fuerte y capaz de conducir multitudes, sino también dulce, desdichada y perseguida. No sé bien cuál de los papeles le gustaba más.“ (Laforet, 1990, 33)

mého souhlasu neuděláš ani krok. Je to jasné?“²⁸ (Laforet, 1984, 24) Andrea však nechce nikomu skládat účty ze svého jednání, nechce se nikomu podřizovat, tetu vnímá jako překážku dělící ji od svobody a vzpouzí se jí. Andrea ví, že pod dozorem tety nebude ani šťastná ani svobodná.

*„Bylo mi jasné, že dokážu snést všechno: Všechno až na tetinu nadvládu. Právě tohle mne rdousilo od samého příjezdu do Barcelony, tohle bylo příčinou mé otupělosti, tohle zabijelo veškerou mou podnikavost: Angustias a její pohled. Její ruka, která mne svírala, bránila mi v pohybu, v zájmu o nový život...“*²⁹ (Laforet, 1984, 90)

Neliší se však jen povahově. Andrea je svobodomyšlná mladá dívka ovlivněná feministickými myšlenkami nové doby, Angustias žije ve starém světě a vše nové haní a odmítá. Zastává konzervativní hodnoty patriarchální společnosti, ve které má žena pevně určenou roli a dané místo:

*„[Andrea:] ,Když se nějaká žena nemůže vdát, nezbývá jí podle tebe nic jiného, než vstoupit do kláštera?‘ ... [Angustias:] ,Po pravdě pro ženu existují jenom dvě cesty. Pouze dvě počestné cesty ... Jednala jsem tak, jak se má zachovat dcera z mé rodiny.“*³⁰ (Laforet, 1984, 92)

Jelikož neměla ve svém pokročilejším věku partnera, následovala vzorce chování, které do ní byly od dětství vštěpovány, a odešla do kláštera. Simone Beauvoirová tento její krok vysvětluje: „... když žena zůstane bezdětná, stačí léta a její půvaby pohynou. Žena nemocná, ošklivá, stará vzbuzuje hrůzu. Říká se, že je zvadlá, odkvetlá, jako se to říká o květině.“ (Beauvoirová, 90-91) Po Angustiasině odchodu do kláštera Andrea *konečně* začíná objevovat život, svobodu a první náznaky štěstí. Po jejím odchodu si uvědomuje, co chce – nemuset se nikomu zpovídat a podřizovat.

²⁸ „Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. ¿Entiendes ahora?“ (Laforet, 1990, 26)

²⁹ „Me di cuenta de que podía soportarlo todo: ... Todo menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. Aquella mano que me apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva.“ (Laforet, 1990, 99)

³⁰ „[Andrea:] ,¿Según tú, una mujer si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar en el convento?‘ ... [Angustias:] ,Pero es verdad que hay sólo dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos. ... He procedido como una hija de mi familia debía hacer.“ (Laforet, 1990, 101)

5.2.4. Gloria

Gloria, manželka Juana, je předmětem mnoha urážek, nadávek a hádek nejen ze strany příbuzných, ale i ze strany svého muže, který ji často silně bije a vzápětí vyznává lásku. Profesorka Ryan (2017, 470) přichází s myšlenkou, že Glorii Laforetová využila jako příklad ne příliš typické pracující ženy, oběti domácího násilí a padlé femme fatale. Těmto myšlenkám se budou věnovat následující kapitoly.

Svémi nesouvisejícími monology a dialogy s Andreou Gloria poodkrývá minulost rodiny do Andreina příjezdu. Čtenář se tak dozvídá, že Juan s Románem se aktivně zapojovali do občanské války, že v bytě v Aribauově ulici se během války skrýval hledaný muž don Jerónimo a že Gloria měla poměr s Románem. Ačkoliv si o ní Andrea myslí, že je hloupá, ráda s ní tráví čas a její vyprávění vnímá jako odpočinek od všech svárů v domácnosti.

Gloria je mladá a krásná, na krásu jejího těla upozorňuje i Andrea, a i kvůli její kráse se s Glorií Andrea sblížila. Ostatní členové domácnosti, především Angustias, však vnímají její přitažlivost a šarm jako něco špinavého a Glorii rovnou odsuzují coby prostitutku. Podle L. Ryan (2017, 470) je rozkol mezi Angustias a Glorií předurčen už i jejich jmény; zatímco jméno Angustias v překladu znamená úzkost a strach, jméno Gloria evokuje její životaplnost a radostnou povahu.

Gloria přišla do rodiny už s dítětem a svobodná, porušila tedy křesťanský závazek, měla pohlavní styk už před svatbou, a pro Juanovu rodinu se tak stává špinavou. „[Román:], *Tahle špína má ještě tu drzost na mě promluvit...*“³¹ (Laforet, 1984, 27) Simone Beauvoirová ve své knize *Druhé pohlaví* uvádí mnoho příkladů z různých kultur, ve kterých je panenství posvátná věc a žena ho musí být zbavena speciálními rituály ještě před vstupem do manželství. V naší západní křesťanské společnosti jej ženy nejsou zbavovány pomocí rituálů, nýbrž „stává se panenská krev ve společnostech méně primitivních symbolem příznivým. ... V patriarchálním zřízení se totiž muž stal pánem ženy; a tytéž síly, které jej děsí u zvířat nebo u nezkrotných živlů, stávají se cennými hodnotami pro vlastníka, který je dokázal ovládnout. ... A chce tedy ženu v celém jejím nedotčeném bohatství.“ (Beauvoirová, 84) Možná i proto ke Glorii Juan nepřistupuje s úctou, dokázal se jí zmocnit, dokonce ji i oplodnit ještě před sňatkem, a tak ji

³¹ „[Román:], *Ahora tiene la desvergüenza de hablarme esa basura...*“ (Laforet, 1990, 28)

vnímá jako méněcennou. „Už to, jak muž ženy užívá, ničí její nejvzácnější půvaby: žena se stává matkou a ztrácí svou erotickou přitažlivost.“ (Beauvoirová, 90)

Profesorka Ryan (2017, 476) přichází s myšlenkou, že Gloria svou krásu vnímá jako obranný mechanismus vůči všem fyzickým i psychickým útokům ze strany členů domácnosti a především svého muže. Krásu používá jako masku, ve které bojuje proti mužskému útlaku a dalším společenským genderovým normám. Gloria často opakuje, že je krásná. „*¿E jsem mladá a hezká, vid? No rekni?*“³² (Laforet, 1984, 33) Od manžela tyto slova nikdy neslyší, tak si je alespoň říká sama a snaží se přesvědčit okolí, v tomto případě Andreu, o jejich pravdivosti. Po každém fyzickém napadení ze strany Juana se Gloria o své kráse ujišťuje: „*Ty by ses na mým místě nenechala tlouct, no ne? ... A já jsem ti, holka, ještě tak mladá... Román mi jednou povídal, že jsem jedna z nekrásnějších ženskéjch, jaký kdy viděl.*“³³ (Laforet, 1984, 121) Přes veškerou agresivitu svého muže se snaží si udržet svobodu nad svým tělem, snaží se dokázat alespoň sobě, že není majetkem manžela. Podle profesorky Ryan (2017, 476) je toto chování typickým následkem machistického jednání mužů; ženy jsou ohodnocovány jen na základě svého zevnějšku, své krásy, a pokud nezapadají přesně do své role v patriarchální společnosti, nejsou jen krásným doplňkem svého muže, očekává je trest. „V buržoazní společnosti je jednou z ženiných úloh *reprezentovat*: její krása a půvab, inteligence i elegance jsou vnější známky manželova blahobytu stejně jako karoserie jeho vozu.“ (Beauvoirová, 108)

5.2.5. Babička

Babička je přesný opak Andreiných vzpomínek z dětství a fotografií zdobících Andrein pokoj. Je vyhublá a nešťastná. Z úst svých dětí často slýchává, že to *ona* přivedla celou rodinu do chudoby a neštěstí, přitom štěstí rodiny je její jedinou a životní prioritou a dělá pro všechny první poslední. Gloria si její dobrosrdečnost uvědomuje a říká, že „*[v] tomhle domě není jediná dobrá duše, leda babička, chuděrka, ta to má v hlavě celý popletený...*“³⁴ (Laforet, 1984, 33) Často je babičce vytýkáno, jakým stylem vychovávala své děti; dcery držela zkrátka a byla na ně velmi přísná, zatímco oba syny zahrnovala láskou a mohli dělat, co si zámánuli. Jordan (1992, 88) ve způsobu výchovy vidí i důvod, proč Román spáchal sebevraždu.

³² „¿Verdad que soy bonita y muy joven? ¿Verdad?“ (Laforet, 1990, 35)

³³ „¿Verdad que tú en mi caso no te dejarías pegar? ... Y yo que soy tan joven, chica... Román me dijo un día que yo era una de las mujeres más lindas que había visto.“ (Laforet, 1990, 131)

³⁴ „[n]o hay nadie bueno aquí, como no sea la abuelita, que la pobre está trastornada...“ (Laforet, 1990, 35)

5.2.6. Ena

Ena je Andreina spolužačka a nejlepší přítelkyně. Pochází z bohaté rodiny obchodníků, a tak ukazuje Andree život plný rozkoší, radosti a lásky. Ena se stává stěžejním bodem Andreiných všedních dní, o víkendech spolu a s Eniným přítelem Jaimem jezdí na výlety a díky Eně začíná Andrea mít radost ze života. Andrea není jediná, kdo je Enou fascinovaný.

„Nebyla jsem sama, kdo Enu obdivoval. Tvořila cosi jako magnetický střed našich rozhovorů, v nichž měla často hlavní slovo. Její uštěpačnost a bystrost byly příslovečné.“³⁵ (Laforet, 1984, 56)

V druhé části románu se Ena začne stýkat s Románem, díky čemuž vyjde najevo, že v minulosti jej velmi milovala její matka. Skrz vyprávění Eniny maminky je představen Román z nového úhlu pohledu, je představena jeho krutost a škodolibost. Po Románově sebevraždě Ena odjíždí s rodiči a později i s Andreou do Madridu.

5.2.6.1 Ena vs. Andrea

O vztahu Andrey a Eny už bylo napsáno mnoho, a tak se tato kapitola nevěnuje homosexualitě (srov. Amago, 2002), ale jiným faktorům jejich vztahu, respektive protikladům jejich charakterů. Ena a Andrea se liší ve všech možných aspektech; Ena je všemi oblíbená krásná mladá dívka, pochází z bohaté rodiny, se kterou má vřelé vztahy a o kterou se zajímá mnoho nápadníků. Andrea je vnímaná jako podivín a sama je raději v ústraní, je chudý sirotek a žije s lidmi, ke kterým téměř žádný vztah nemá. Díky Eně se dostává do společnosti a je tak nucena konfrontovat své rozdílnosti. Od Eny se Andrea dozvídá, že je ta *divná holka*, na kterou si všichni ze školy ukazují.

U obou postav je patrný postupný vývoj a změna charakteru. Ena je často vnímaná jako povrchní osobnost, naopak Andrea je vnímavá, neboť má tendence ke schovávání se v koutě, odkud vše pozoruje, zatímco Ena si jde za svým, chová se jako muž. Barry Jordan (1992, 92-94) přichází s teorií, že přes Enu Andrea vyjadřuje své rozhořčení z moci, jež disponují muži a které se ženám nedostává. Jordan ve své teorii tvrdí, že Ena má pevný pohled muže a zároveň je přitažlivá, čímž se stává nebezpečnou *femme fatale*. Je krásná, a přitom sebevědomá, s očima plnými moci a vizáží anděla. Jordan ji přirovnává k Románovi, jehož je Ena ženskou verzí. Naopak Andrea je ta, kterou pohledy ostatních pronikají, je jejich objektem, neumí se na ostatní dívat pevně. Podle Jordana je tedy údělem Andrey Eně pomoci nalézt její ženskou vnitřní

³⁵ „No era yo solamente quien sentía preferencia por Ena. Ella constituía algo así como un centro atractivo en nuestras conversaciones, que presidía muchas veces. Su malicia y su inteligencia eran proverbiales.“ (Laforet, 1990, 60)

stránku, zbavit ji jejího mužského pohledu a udělat z ní poslušnu mladou slečnu. Ena je ráda středem pozornosti, nechává o sebe usilovat a následně s požitkem všem nápadníkům láme srdce. Tímto Ena porušuje společenské konvence, partnera si chce vybrat sama, nestojí o domluvený sňatek z rozumu. Mezi španělskou smetánkou však bylo ve zvyku, že „většina španělských žen ze střední třídy před svatbou nikdy o samotě nemluvila s žádným mužem a počínaje dnem sňatku nikdy nepromluví s žádným jiným mužem okrem jejího manžela.“³⁶ (Langdon-Davies, 1922, 714) Na konci příběhu se Ena skutečně z uzavřené povrchní slečinky stává vřelou přítelkyní a budoucí manželkou muže, kterého si však sama vybrala.

³⁶ „...The majority of middle-class Spanish women have never spoken alone to any man before the day of their marriage, and from that day they will never speak alone to any other man except their husband.“ (Langdon-Davies, 1922, 714)

5.4. **Feminismus v díle**

Mezi mnoha literárními kritiky (srov. Soufas, Clevenger etc.) je *Nic* významným dílem právě pro svůj feministický základ, na kterém je celý román vystavěn. Ačkoliv se Laforetová ve svých dílech převážně zaměřuje na ženské postavy, nesnažila se o provokující feministické poselství. Na druhou stranu se snažila nacházet nové způsoby, jak vyjádřit feministické myšlenky navzdory patriarchální společnosti a silné cenzuře. V každém ze svých románů zvolila jinou cestu k vyjádření tohoto poselství; v *Nic* k tomu využila z velké části postavu Andrey – mladé děvče hledající si svou cestu životem. „Hrdinka se záhy rovněž stala prototypem emancipované mladé ženy toužící po vlastní seberealizaci, jež se od svých vrstevnic natolik liší, že jí okolí vnímá jako „divnou holku.“ (Alchazidu, 228) S tímto tvrzením nesouhlasí Barry Jordan (1992, 98). Uvádí, že feministku v Andree vidí jen feministické kritičky, které za jejím nevýrazným chováním touží spatřit emancipovanost a feministické pohnutky.

Feministické myšlenky reprezentované převážně postavou Andrey – samostatnost a odmítání společenských konvencí a předem určených rolí – již byly rozebrány v přechozí kapitole. Tato část se věnuje poselství Andree přesahující. Mnoho feministických myšlenek bylo vyobrazeno na pozadí generačních neshod:

„Proč mu odpovídáš, proč ho zatahuješ do těchhle sporů? Božíčku na nebi! Jako bys nevěděla, že mužovi se musí vždycky ustoupit!“³⁷ (Laforet, 1984, 230)

Zatímco babička a Angustias jsou příznivkyně tradičního modelu patriarchální rodiny a nevidí na starém řádu nic špatného, Gloria, Andrea a do jisté míry i Ena jsou ovlivněné novými proudy myšlení. Jednomu z těchto nových proudů se věnuje tato kapitola – ženské práci.

5.3.1. Ženská práce

Ve Francově *novém Španělsku* byla žena *el ángel del hogar* (anděl domácnosti) a její role byla jasně určena. V knize *A New History of Iberian Feminism* autorky uvádějí, že v době diktatury „španělští muži ani nepovažovali ženy za lidské bytosti, které by byly schopné

³⁷ „–Picarona – se dirigió a Gloria–, ¿por qué le contestas tú y le enredas en esas discusiones? ¡Ay!, ¡ay! ¿No sabes que con los hombres hay que ceder siempre?“ (Laforet, 1990, 249)

čehokoli jiného než péče o domácnost a děti, s čímž jim odmítali pomáhat.“³⁸ (Bermúdez & Johnson, 290) Ženy tak byly vnímané pouze jako dcery, manželky a matky a živitelem domácnosti byl muž ať už v roli otce či manžela. Veškeré pracovní pozice byly přísně kontrolovány zákony, ženy nemohly pracovat v noci a mnoho pozic jim bylo přímo odepřeno (např. diplomacie, obhajoba, policie). Podle španělského trestního práva se dokonce žena po svatbě stávala majetkem svého muže a bez svolení manžela nemohla cestovat do zahraničí či si otevřít účet v bance. Občanský zákoník ženám nařizoval se svému muži podřizovat a ve všem ho uposlechnout a podle zákona z roku 1946 (*Ley de Ayuda Familiar*) byla ženám strhávána daň z platu za nevěnování se jejich roli matek (srov. Hudson-Richards, 2015, 90). Státem vyzdvihovanými ideály dokonalých žen a ženství se staly svatá Tereza od Ježíše (Santa Teresa de Ávila) a Isabela Kastilská (Isabel la Católica). Tyto názory režimu byly podporované i římskokatolickou církví; „schvalovala smýšlení o správném chování žen a bezvýhradně nařídila snášet manželské zneužívání.“³⁹ (Ryan, 2017, 467) Pro mnohé anti-feministy podílení žen na ekonomickém chodu domácnosti ženám odebíralo jejich ženské vlastnosti a nebylo slučitelné se starostí o domácnost. Dívky se ve školách učily, že nejdůležitější práce ženy je hospodyně. K těmto účelům vznikaly i speciální školy *Escuelas del Hogar*, na kterých byly dívky připravovány na roli dokonalých společnic svého muže a matek vychovávající novou generaci (Hudson-Richards, 2015). Tyto zákony ani ideály však nereflektovaly to, že ženy v poválečném Španělsku nejen chtěly, ale často i musely pracovat (Ryan, 2017, 466).

5.3.1.1. Zobrazení ženské práce v díle

Z ústřední rodiny z Aribauovy ulice pracují všechny ženy kromě babičky, a to nejspíše jen kvůli jejímu vysokému věku. Angustias prozradila, že její plat tvořil velkou část rodinného rozpočtu, i přes to pokrytecky nahlíží na Glorii a její vydělávání peněz jako na něco zapovězeného. Po jejím odchodu roli chlebedárce přebírá Gloria, která v noci chodí tajně hrát v karty ke své sestře. Román se stará jen o sebe a Juanovy obrazy vydělají jen tolik, za kolik je Gloria zvládne prodat do vetešnictví. Naopak rodina Eny je zobrazena jako ta *správná* – Enin dědeček je bohatý obchodník, který zaměstnává svého zetě – Enina otce, a maminka pořádá doma večere pro blízké přátele a stará se o domácnost. Andrea nepřijímá roli budoucí manželky a matky, chce být samostatná:

³⁸ „is extremely rare for a Spanish man to consider women as a complete human beings who are capable of anything beyond taking care of the home and children, and Spanish men are unwilling to share household responsibilities.“ (Bermúdez & Johnson, 290)

³⁹ „The Roman Catholic Church endorsed the regime’s thinking on appropriate female behaviour and also implicitly sanctioned the endurance of marital abuse.“ (Ryan, 2017, 467)

„*Co budeš dělat v létě? ,Nevím, asi nic... ,A až dokončíš školu? ,To taky nevím. Asi budu učit. [...] ,A nechtěla by ses radši vdát? ,Neodpověděla jsem.*“⁴⁰ (Laforet, 1984, 172)

Andrea jako své možné budoucí povolání zmiňuje učitelství. Během Francova režimu bylo mnoho pozic pro ženy zakázaných, například právnička, obhájkyň nebo policistka. Učitelství však bylo jednou z povolených, ovšem velmi málo placených pozic, které mohla žena zastávat (Bermúdez & Johnson, 251). Ačkoliv si uvědomuje, že vdát se za bohatého muže by byla snadná cesta a řešení její žalostné situace, chce být paní svého rozhodnutí a života, raději následuje vzor své rodiny a vdavky nevyhledává. Cesta do Madridu ji zaručí postavení se na vlastní nohy:

„... *Budeš pracovat v tatínkově kanceláři, Andreo. Umožni ti to, abys byla nezávislá, a přitom mohla studovat na univerzitě.*“⁴¹ (Laforet, 1984, 270)

Andrea má tedy přislíbenou seriózní práci a studuje na univerzitě. Madrid jí zaručí, že se už nebude muset potýkat s hladem, neurózami a samotou. Vymotala se z mizérie svého osudu a osudu celé Aribauovy ulice, čeká na ni nový život plný příležitostí na slibnou budoucnost, ve které už nebude muset bojovat o přežití. Rodina ji v jejím rozhodnutí podporuje, dokonce i Juan, který v jejím odchodu spatřuje „*příležitost něco skutečného dělat... Nedá se říct, že by do teďka nebyla líná... [...] ale je na čase, aby ses postavila na vlastní nohy, to ti schvaluju. Aby ses naučila znát život.*“⁴² (Laforet, 1984, 269) U Andrey vydělávání peněz schvaluje, u své ženy to vidí jinak. Simone Beauvoirová přichází s myšlenkou, že muži podporují ženskou práci, dokud neohrožuje jejich vlastní pozici na trhu:

„*Pokud [muž] zaujímá vůči ženě postoj spolupráce a blahovůle, drží se zásady abstraktní rovnosti a konkrétní nerovnost, kterou konstatuje, nijak výslovně neklade. Ale jakmile se dostane s ženou do konfliktu, situace se obrátí: bude se držet konkrétní nerovnosti a vyvodí z toho, že může popřít i abstraktní rovnost. A tak mnoho mužů skoro upřímně tvrdí, že ženy jsou rovny mužům, a že teda nemají o čem bojovat, ale také zároveň, že ženy se nikdy nemohou vyrovnat mužům a že jejich požadavky jsou zbytečné a marné. Pro*

⁴⁰ „*¿Qué piensas hacer este verano? ,Nada, no sé... ,¿Y cuando termines la carrera? ,No sé tampoco. Daré clases, supongo. [...] ,¿No te gustaría más casarte? Yo no le contesté.*“ (Laforet, 1990, 187)

⁴¹ „... *Hay trabajo para ti en el despacho de mi padre, Andrea. Te permitirá vivir independiente y además asistir a las clases de la Universidad.*“ (Laforet, 1990, 293)

⁴² Por fin se le presenta la ocasión de trabajar y de hacer algo... Hasta ahora no se puede decir que no haya sido holgazana. [...] pero conviene que te vayas espabilando. Que te aprendas a conocer lo que es la vida ... (Laforet, 1990, 293)

muže je totiž obtížné ocenit nesmírnou důležitost společenských diskriminací, které se navenek jeví bezvýznamné a jejichž mravní a duševní odezvy u žen jsou tak hluboké, že se může zdát, že pramení v původní přirozenosti žen.“

(Beauvoirová, 20-21)

Mnoho sporů mezi Glorií a Juanem je způsobeno penězi, respektive jejich nedostatkem. Juan nechce přijmout Gloriinu roli chleboďárce, on chce být živitelem rodiny, a tak jí zakazuje peníze obstarávat a odmítá ji k sestře pouštět. Měla by se raději starat o dítě a starosti o peníze přenechat jemu. Přesně tento konflikt vystihla Beauvoirová v předchozím citátu. Juan cítil ohrožení své pozice „hlavy rodiny“, nechtěl o ni přijít, a tak se snažil Glorii zabránit v její samostatnosti a v získávání peněz.

Gloria, ačkoliv v tomto ohledu nereprezentuje typickou španělskou ženu, se stala ztělesněním znepokojujícího poválečného fenoménu – je obětí domácího násilí, protože musí živit svou rodinu. Stává se obětí nejen slovního napadání ze strany všech členů domácnosti kvůli chybějícímu vzdělání, nízkému původu a pochybnému vydělávání peněz, navíc musí snášet i fyzické útoky od svého muže, který v jejím obstarávání peněz vidí své ponížení a hanbu. Juanova agrese vůči Glorii odráží jeho frustraci z neschopnosti se o rodinu postarat. Čtenář dlouho neví, jakým způsobem peníze Gloria vydělává, z výpovědi ostatních členů domácnosti a z jejího nočního mizení si může myslet, že je prostitutka. Až ke konci druhé části se dozvídá pravdu o jejím hraní v karty. Byl za tím autorčin záměr? Chtěla tak znehodnotit Gloriin přínos?

Ať zní odpověď na tyto otázky jakkoliv, na páru Glorie a Juana Laforetová zobrazila skutečnost mnoha poválečných rodin, ve kterých se tradiční patriarchální uspořádání sráželo s realitou, neboť muži trpěli posttraumatickými depresemi z války, a ženy tak přebíraly jejich roli a stávali se jejich živitelkami. Je možné, že se Laforetová na základě dvou odlišných přístupů k ženské práci snažila vyjádřit právo ženy na svobodný život, který však neporušuje žádná pravidla.

5.4. Existencialismus v díle

Hlavním tématem díla je Andrea, během jednoho roku jejího života čtenář sleduje dospívání a celkovou její proměnu. Ústředním tématem je tedy člověk a jeho bytí ve světě, zdá se tak, že základní charakteristikou románu je existencialismus. Román *Nic* však nemůže být charakterizován čistě jako existencialistický, neboť „jakákoliv interpretace, která by ho popsala jako produkt jen jednoho stylu (ať například tremendismu, existencialismu, impresionismu, nebo expresionismu) by nebrala v potaz, že tento román je umělecky komplexní a má několik úrovní.“⁴³ (Tun, 2015, 1) Michael D. Thomas (1978, 57) tuto myšlenku sdílí a doplňuje, že román v prvních letech hodně utrpěl, jelikož se jej kritici snažili napasovat do škatulky existencialismu.

Na souvislost s existencialismem odkazuje už i samotný název díla – *nic*. Nicota je jeden z hlavních pilířů existencialismu, který vztyčil Sartre: „Negace je totiž popření existence. Negace napřed klade bytí (nebo určitý způsob bytí) a tak ho uvrhuje v nicotu.“ (Sartre, 45) Nicota je náplní Andreiných dní. Během odloučení s Enou si Andrea stěžuje na prázdnotu života, na absenci jeho smyslu.

„Bezvýznamné dny, které uplynuly od mého příjezdu, na mně ležely jako závaží, když jsem se vlekla domů z přednášek. Tížily mne v mozku jako šedý hranatý kámen. ... Tolik neužitečných dní!“⁴⁴ (Laforet, 1984, 40)

Jak už bylo napsáno v předchozích kapitolách, Andrea neví, co chce. Jediné, co dokáže specifikovat, je touha po svobodě. A to za jakoukoliv obětí. Zároveň však nechce příliš ovlivňovat okolní chod. Chová se podobně jako Meursault z Camusova *Cizince*, nechává vše plynout a jen okolí tiše pozoruje. Chce být, slovy profesora Petříčka, svobodným kamenem, do děje nezasahovat a zbavit se tak tíhy svobody:

„Říkala jsem si, že není proč pospíchat, když se člověk musí vždycky ubírat tou stále stejnou, jednou pro vždy danou cestou své vlastní osobnosti. Někdo se narodí, aby mohl užívat života, druhý k práci, třetí, aby životu jen přihlížel. Mně byla určena malá a neslavná úložka diváka. Vyjít jsem z ní

⁴³ „Cualquier interpretación que la describe como producto de un solo movimiento (sea tremendismo, existencialismo, impresionismo, o expresionismo, entre otros) no toma en cuenta que es una novela que tiene una complejidad artística que opera en múltiples niveles.“ (Tun, 2015, 1)

⁴⁴ „Los días sin importancia que habían transcurrido desde mi llegada me pesaba encima, cuando arrastraba los pies al volver de la Universidad. Me pesaban como una cuadrada piedra gris en el cerebro. ... ¡Cuántos días inútiles!“ (Laforet, 1990, 43)

nemohla. Osvobodit se nešlo. V tu chvíli pro mě existovala jen jediná věc: veliké, hrozitánské soužení.“⁴⁵ (Laforet, 1984, 206)

Podle Sally Perret (2012, 338) je Andreina netečnost výrazným prvkem románu. Barry Jordan (1992, 82) doplňuje, že Andrea je nejen netečnou postavou v příběhu, ale i netečným vypravěčem. Spoléhá se na ostatní, aby vyjádřili její pocity a myšlenky. Nepřidává své osobní soudy, nijak události neinterpretuje, jen o nich stroze vypráví. Během pobytu v Barceloně formuje svou povahu, zjišťuje své přednosti a uvědomuje si svou podstatu. Na začátku příběhu není tím, kým je po odchodu Angustias a už vůbec ne tím, kdo příběh opouští. V počátku díla jen existuje, nevnímá své hodnoty a pochybuje o sobě. Z listu, který se nechával unášet větrem⁴⁶ (Laforet, 1984, 107) se stala dospělou ženou rozhodující o své budoucnosti – cestě do Madridu a začátku nového života.

Důležitým pojmem existencialismu je smrt, která je pro člověka jedinou svobodou, jako jedinečnou a nenahraditelnou součást života každého jedince. Pro Romána, který na konci díla spáchal sebevraždu, se smrt stala jedinou jistotou v životě plném náhlých a nečekaných změn. Rozhodl se pro ni poté, co se mu zhroutil poslední plán na štěstí. Smrt na něj pořád čekala, na tu jedinou se mohl spolehnout, ta jediná jej neopustila. K sebevraždám se vyjadřuje Albert Camus ve své knize *Mýtus o Sisyfovi* (Le Mythe de Sisyphe, 1942). Míní, že sebevraždou jedinec vyjadřuje neochotu se nadále vypořádávat s tíhou světa, neschopnost mu porozumět a odmítá snahu. Spácháním sebevraždy jedinec určuje smrti větší hodnotu, než má život, neboť vnímá, že svět postrádá hlubší smysl a v takovém světě nemá cenu žít. Podobné smýšlení ohledně smrti s Románem sdílí i Andrea:

„A ke mně, vlna za vlnou, přicházely ponejprv prosté vzpomínky, oživaly sny, zápasy, má vlastní vratká přítomnost, a potom mě palčivě zasáhla radost, smutek, zoufalství, mohutný svíravý pocit života i splynutí s nicotou. Má vlastní smrt, prožitek vlastní úplné beznaděje proměněný v krásu, mučivá harmonie beze světla.“⁴⁷ (Laforet, 1984, 39)

⁴⁵ „Me parecía de que nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible liberartarme. Una tremenda congoja fue para mí lo único real en aquellos momentos.” (Laforet, 1990, 224)

⁴⁶ „Pensé que obraba como una necia aquella noche actuando sin voluntad, como una hoja de papel en el viento.“ (Laforet, 1990, 115-116)

⁴⁷ „Y a mí llegaban en oleadas, primero, ingenuos recuerdos, sueños, luchas, mi propio presente vacilante, y luego, agudas alegrías, tristezas, desesperación, una crispación impotente de la vida y un anegarse en la nada. Mi propia muerte, el sentimiento de mi desesperación total hecha belleza, angustiosa armonía sin luz.“ (Laforet, 1990, 41)

Tyto pocity v Andrea vyvolala Románova hudba pokaždé, když jí hraje na housle či na piano. Andrea na sebevraždu nepomýšlí ani v nejhroších chvílkách, kdy několik dní trpí hladu a cítí se osamělá. Po Románově sebevraždě začala smrt vnímat naléhavěji:

„Chtělo se mi najednou umřít, tady v tom ústraní, s pohledem upřeným vzhůru k nesmírné sladkosti nadcházející noci. Při každém nadechnutí mě v prsou zbolelo hladem a nevýslovnou touhou. Jako bych vdechovala vůni smrti a její aróma ve mně poprvé nebudilo hrůzu, nýbrž klid...“⁴⁸ (Laforet, 1984, 264)

Smrt vnímá coby krásnou jistotu, která na ni čeká a se kterou je smířena. Chce se jí umřít, svůj život si však vzít nechce, pořád vidí jeho hodnotu.

V neposlední řadě k existencialismu odkazuje postava tety Angustias. Existencialistická literatura vynikala popisem úzkosti, zoufalství a nejistoty. Všechny tyto pojmy shrnuje španělské slovo *angustia* a teta Angustias je tak i dokonale reprezentuje. Angustias je nešťastná a veškerou radost zabíjí i v Andree. Stejně jako Andrea ani Angustias neví, co chce, doposud nenašla své místo ve světě, a tak se raději řídí společenskými konvencemi. Svobodu vnímá jako břemeno a dobrovolně si ji omezuje vstupem do kláštera.

⁴⁸ „Como un deseo de morirme allí, a un lado, mirando hacia arriba, debajo de la gran dulzura de la noche que empezaba a llegar. Y me dolió el pecho de hambre y de deseos inconfesables, al respirar. Era como si estuviese oliendo un aroma de muerte y me pareciera bueno por primera vez, después de haberme causado terror...“ (Laforet, 1990, 287)

5.5. Tremendismus v díle

Následující část práce se pokusí ilustrovat přítomnost tremendismu v románu a nabídnout tak myšlenku, že dílo může být klasifikováno jako částečně tremendistické (srov. Alchazidu, 229). Pro tyto účely byly vybrány tři nejvýraznější tremendistické prvky v románu – hlad, domácí násilí a zvířecí pudy u postav.

Čtenář si jistě všimne Andreina pesimistického pohledu na svět a předem determinovaného osudu, o kterém si myslí, že jej nemůže zvrátit. Andrey osud je nahnutý už od malička. Zemřeli jí oba rodiče, vyrůstala s nenáviděnou sestřenicí, navzdory své nevěře byla nucena navštěvovat církevní školu a v Barceloně, při první naději na svobodný život, se musí zpovídat přísné tetě Angustias. Po odchodu tety do kláštera, při vidině dospělého svobodného života, poznává další rány osudu. První milostná schůzka končí fiaskem. První vztah končí záhy poté, co začal, a pouze jí způsobil rány na duši. Opouští ji její nejlepší a jediná přítelkyně. „*Pomyslela jsem si, že za každou radost musím v životě platit něčím nepříjemným. Že je to snad nějaký osudový zákon.*“⁴⁹ (Laforet, 1984, 69) Jeden neúspěch následuje další.

Jak je již zmíněno v části 3.2.1., tremendismus vytáhl kostlivce ze skříně na světlo světa a upozornil širokou veřejnost na problémy, které se režim snažil zamést pod koberec. Navzdory cenzuře tak Laforetová vydala dílo plné režimem zakázaných témat, které pomohlo utvořit obrázek o poválečném Španělsku. Profesorka Perret uvádí seznam témat, která se během Francova režimu nesměla zobrazovat, a literatura proto procházela cenzurními aparáty: „Nikde se nesměla objevit zmínka o: jedincích ve vztahu s Republikou, zatýkání, soudní procesy, exekuce, [...], nedostatek jídla a obydlí, [...], epidemie, sucho, škody v důsledku povodní či bouřek.“⁵⁰ (Perret, 2012, 336) V *Nic* se však objevují zmínky o schovávání hledaného muže během války, Juan a Román se aktivně účastnili války na straně Republiky, Juan coby bývalý Republikán nemůže uživit svou rodinu, v domě je hlad a bída – nemají peníze na jídlo ani na uhlí v zimě. V díle se dokonce objevují citace v katalánštině, což byl od autorky velmi odvážný krok.

Dalším typickým rysem tremendismu je využívání kontrastu pro zdůraznění bídy, neštěstí a morálního úpadku. Laforetová vystavila na protikladech celý román. Do páru k sobě určila protichůdné postavy – krásná, jemná Gloria a drsný, hrubý Juan, chudá Andrea a Pontes

⁴⁹ „Pensé que cualquier alegría de mi vida tenía que compensarla algo desagradable. Que quizás esto era una ley fatal.“ (Laforet, 1990, 75)

⁵⁰ „No mention could be made of the following: individuals associated with the Republic; arrests, trials, executions, [...] food and housing shortages [...] epidemics, droughts, flood or storm damage.“ (Perret, 2012, 336)

z vysoké společnosti, čistá nevinná Ena a *větrem ošlehaný* Román. V Andree vzbudila očekávání, která byla přesným opakem reality. Krása okolí podtrhuje bídu okamžiku a vice versa.

5.5.1. Hlad

„Také v Aribauově ulici panoval hlad, [...]. Antonie a Hroma se to netýkalo: o tyhle dva, jak si myslím, bylo dobře postaráno díky Románově štědrosti. Hromova srst se hedvábně leskla a nejednou jsem ho přistihla, jak ohlodává štávnatou kost. Služka si vařila pro sebe. Hladem však trpěli Gloria a Juan, babička a někdy dokonce i dítě.“⁵¹ (Laforet, 1984, 117)

Sally Perret (2012, 335) uvádí, že hlad je leitmotivem celého díla a nabízí myšlenku, že *nic* v názvu značí právě hlad, kterým trpí téměř všechny postavy. De Marco (1996, 67) dokonce upozorňuje, že slovo *nic* bylo poprvé použito právě v kontextu hladovění: *„Měla jsem hlad, ale nebylo tady vidět nic k snědku, leda bohaté pokrmy na zátiších rozvěšených po stěnách.“⁵² (Laforet, 1984, 23)* Za chováním postav spatřuje Perret (2012, 335) hladovění, jeho důsledky a snahu se mu vyvarovat. Juanovo neustálé běsnění, které Andrea ke konci druhé části románu pocítuje i na sobě, dává za vinu neuróze způsobené hladověním.

„Když jsem o těchhle výstupech později přemýšlela při procházkách po předměstských uličkách, anebo v noci, kdy jsem kvůli bolesti hlavy nemohla spát a shazovala polštář z postele, abych si ulevila, několikrát jsem se rozplakala strachem a úzkostí. Vybavoval se mi Juan a já jsem si říkala, že se mu v mnoha ohledech podobám. Vůbec mě nenapadlo, že prostě začínám být hysterická z nedostatku jídla.“⁵³ (Laforet, 1984, 129)

...

⁵¹ „En la calle de Aribau también pasaban hambre [...]. No me refiero a Antonia y a Trueno. Supongo que estos dos tenían el sustento asegurado gracias a la munificencia de Román. El perro estaba reluciente y muchas veces le vi comer sabrosos huesos. También la criada se cocinaba su comida aparte. Pero pasaban hambre Juan y Gloria y también la abuela y hasta a veces el niño.“ (Laforet, 1990, 126-127)

⁵² „Yo tenía hambre, pero no había nada comestible que no estuviera pintado en los abundantes bodegones que llenaban las paredes“ (Laforet, 1990, 24)

⁵³ „El recuerdo de estas escenas me hacía llorar de terror algunas veces cuando las razonaba en mis paseos por las calles de los arrabales, o por la noche, cuando el dolor de la cabeza no me dejaba dormir y tenía que quitar la almohada para que se disipara. Pensaba en Juan y me encontraba semejante a él en muchas cosas. Ni siquiera se me ocurría pensar que estaba histérica por la falta de alimento.“ (Laforet, 1990, 140)

„Dělám nervózní pošklebky jako Juan...“ , Už taky začínám bláznit...“
„Z hladu může člověk přijít o rozum...“⁵⁴ (Laforet, 1984, 234)

Podobný názor na vliv na chování postav sdílí profesorka Ryan (2017, 335). Na jednu stranu Juanovo chování přisuzuje následkům války, do které se aktivně zapojoval. Neopomíná fakt, že všechny tyto symptomy posttraumatického šoku zhoršuje jeho napjatá ekonomická situace. L. Ryan (2017, 340) v jeho výkyvech nálad nachází morální úpadek, stíny jeho bývalého já a deformaci mužství, s čímž Juan není s to se vypořádat.

Andreinu náklonnost k Eně si Perret (2012, 341) vysvětluje tím, že Ena je v díle vyobrazena jako *poskytovatelka jídla*. Na víkendových výletech chodí do restaurací, ve městě ji často zve na svačiny a po učení u Eny vždy následuje bohatá teplá večeře. Dokonce i poslední věty románu se týkají Eny a jídla: „*Obědvat budeme v Zaragoze, ale předtím se někde pořádně nasnídáme, usmál se zeširoka. Cesta se vám bude líbit, uvidíte, Andreo...*“⁵⁵ (Laforet, 1984, 271) Život v Madridu s Eninou rodinou pro Andreu už od samého začátku znamená pravidelný přísun jídla a konec několikaměsíčního hladovění.

Dále Perret přichází s myšlenkou, že *Nic* prošlo cenzurou i přes explicitní zobrazení hladu proto, že hlad byl v poválečné společnosti natolik běžný úkaz, že se nad tím cenzori nepozastavili: „materialistická skutečnost byla v té době ve Španělsku tak bezútěšná a hlad byl tak běžný, že tyto popisy jednoduše nevzbudily pozornost, jelikož se nejednalo o nic výjimečného; naopak působily nudně a nezajímavě.“⁵⁶ (Perret, 2012, 336) O běžnosti hladu se může čtenář přesvědčit i v románu; hlady netrpí jen ústřední rodina z Aribauovy ulice, ale i chlapec Gerardo, který si nemohl dovolit koupit Andree na milostné schůzce ani nic malého k snědku, a na ulici každý den potkává Andrea žebrající děti i starce... Seznam zakázaných témat vznikl proto, že Franco se pokoušel vytvořit iluzi dokonalého státu, ve kterém žádné problémy neexistovaly. S tematikou hladu se tedy úzce pojí kritika režimu, ke které si čtenář musí dojít mezi řádky. Gloria nejednou zmiňuje, že před i během války se měla lépe – že měla dostatek jídla. Andreina pro-republiková rodina hladoví, zatímco nacionalistické postavy tzv. *bohémios dorados* – Ponts a jeho bohémští kamarádi, rodina Eny, Jaime – žijí spokojené

⁵⁴ „Yo hago gestos nerviosos como Juan...“ , Ya me vuelto loca también...“ , Hay quien se ha vuelto loco de hambre...“ (Laforet, 1990, 253)

⁵⁵ „Comeremos en Zaragoza, pero antes tendremos un buen desayuno — se sonrió ampliamente —; le gustará el viaje, Andrea. Ya verá usted“ (Laforet, 1990, 295)

⁵⁶ „the material reality in Spain was so bleak at the time and hunger was so common, that these descriptions simply did not stand out as anything out of the ordinary; instead they appeared dull or uninteresting“ (Perret, 2012, 336)

a finančně zabezpečené životy. Nikde v díle se neobjevuje přímá kritika režimu. Vyobrazení společenských rozdílů však poodhaluje skutečnost poválečného Španělska (Perret, 2012, 336).

Andrea se pro hladovění rozhodla dobrovolně. Po Angustiasině odchodu se rozhodla přestat přispívat do rodinného rozpočtu na společné večere. Toužila více po svobodě než po plném žaludku. Bylo to její první svobodné rozhodnutí. Je na čtenáři, jestli si Andrein odjezd do Madridu interpretuje coby vypočítavý útek z mizérie Barcelonského bytu, anebo jako logický krok mladé dívky, která se chce v životě dále rozvíjet a hledá nové možnosti, kterých se jí v Barceloně nedostává.

5.5.2. Domácí násilí

Domácí násilí je definováno coby „fyzické, psychické anebo sexuální násilí mezi blízkými osobami, ke kterému dochází opakovaně v jejich soukromí a tím skrytě mimo kontrolu veřejnosti, intenzita násilných incidentů se stupňuje a vede ke ztrátě schopností včas tyto incidenty zastavit a efektivně vyřešit narušený vztah.“ (Bílý kruh bezpečí) V roce 1944 bylo ve Španělsku uzákoněno, že manžel může zavraždit svou ženu a jejího milence, pokud je přistihne in flagranti delicto; sexuální násilí v rámci manželství bylo tak samozřejmě přijatelné, že jej nebylo ani třeba tímto zákonem ospravedlňovat.

V románu *Nic* je tento fenomén vyobrazen na postavách Juana, coby agresora, a na Glorii, jeho oběti. Je třeba říci, že násilí není nikdy popsáno explicitně, často se čtenář dozvídá až zpětně, že k nějaké šarvátce došlo, pro popis hádek a bití jsou volena velmi mírná slova. „*Ihned jsem si uvědomila, že to volá Gloria. Juan ji musel nelidsky bít.*“⁵⁷ (Laforet, 1984, 118) Z počátku je čtenář svědkem jen slovního napadání a ostrých hádek, ty se stupňují a Juan přechází k napadání fyzickému a často Glorii vyhrožuje i vraždou. Gloria vše snáší, protože věří, že ji Juan stále miluje:

„Kdyby byl vždycky jen zlej, holka, mohla bych ho nenávidět, to by bylo lepší. Jenomže on mě někdy hladí a pláče jako malý děčko... Co mám dělat, no řekni? Tak se taky rozbřečím a dělám si výčitky... každé máme někdy výčitky, i já, nemysli si... A tak ho taky hladím... Když mu to ráno připomenu, chce mě zabít... Koukni!“ Strhla si blůzku a ukázala mi velikou krvavou podlitinu na zádech.“⁵⁸ (Laforet, 1984, 267)

⁵⁷ „En seguida me di cuenta de que era Gloria la que gritaba y de que Juan le debería estar pegando en si valdría la pena de acudir.“ (Laforet, 1990, 128)

⁵⁸ „...Y si siempre fuera malo, chica, yo le podría aborrecer y sería mejor. Pero a veces me acaricia, me pide perdón y se pone a llorar como un niño pequeño... Y yo, ¿qué voy a hacer? Me pongo también a llorar y

Hádky a následné bití Glorie jsou v bytě na denním pořádku. Častokrát není Gloria ani fyzicky přítomna nějaké potyčce, přesto se následně stává obětí Juanova útoku. Profesorka Ryan (2012, 469) dále upozorňuje, že se Juan nikdy nepustil do fyzické potyčky se svým bratrem Románem, ačkoliv jej Román často ponižoval a k útoku provokoval. Uhodil však svou sestru Angustias a vyhrožoval i své matce, aby si tak vybil svou frustraci. „Jedna z výhod postavení utlačovatele je ta, že i nejnižší postavený mezi nimi se cítí *nadřazeným*. [...] I nejprůměrnější muž se cítí mezi ženami polobohem. [...] Pro všechny, kteří trpí komplexem méněcennosti, je to zázračná mast: nikdo není arogantnější vůči ženám, nikdo není tak agresivní nebo pohrdavý jako muž, který si není zcela jist svou mužností.“ (Beauvoirová, 19)

Ve španělské patriarchální společnosti bylo násilí v rámci domácnosti beztrestné. Podle L. Ryan (2012, 464) se Juan uchyluje k násilí z několika důvodů – upevňuje si tak svou pozici jako hlavy rodiny, poukazuje na svou nadřazenost a zároveň se tak vyrovnává s traumaty z války. Na jednu stranu Juan vyjadřuje svou nadřazenost jako muže a snaží se Glorii přesvědčit o její nicotnosti a asexualitě, snaží se ji utvrdit, že je *pouze* manželkou a matkou, že ztratila své ženské kouzlo. Juan násilím vůči své ženě poukazuje i na svůj *lepší* původ a snaží se Glorii co nejvíce zesměšnit. Ryan (2012, 472) uvádí, že scéna, ve které Juan zavlekl Glorii po zbití do koupelny a snažil se ji utopit, vyjadřuje Juanovu mužskou nadřazenost a její neschopnost se mu ubránit, jelikož je žena a on má nad jejím tělem moc. Simone Beauvoirová se o tomto vzorci chování zmiňuje ve svém díle: „Žena je bytost, kterou je třeba unést a znásilnit. Když se ukáže, že unesené Sabinky jsou neplodné, bičují je řemínky z kozí kůže, po prvním krajním násilí následuje násilí nové. [...] Žena je manželstvím, uzavíraným za složitých obřadů, připoutána k manželovi, jenž se tak jejím přičiněním stává vládcem nad všemi ženskými silami přírody.“ (Beauvoirová, 101) Laforetová nepodává jen svědectví, snaží se násilníkovi porozumět a navrhuje i řešení. V textu je znát, že autorka vnímá domácí násilí jako závažný problém a uvědomuje si jeho beztrestnost. Skrz ústa Glorie navrhuje poslat Juana na léčení na psychiatrii, protože to vidí jako jediné řešení.

Násilí se však nedopouští pouze Juan, ačkoliv on je jediný, který skutečně stahuje na ostatní ruku. Nikdo z členů domácnosti kromě babičky nechodí daleko pro hrubé slovo a často si vzájemně vyhrožují. Teta Angustias, žena později odcházející do kláštera, dokonce Andree říká, že „*[k]dyby ses mi dostala do ruky menší, utloukla bych tě rákoskou.*“⁵⁹ (Laforet, 1984,

también me entran los remordimientos, haysta yo, no creas... Y le acaricio también... Luego, por la mañana, si le recuerdo estos instantes, me quiere matar... ¡Mira! Rápidamente se quitó la blusa y me enseñó un gran cardenal sanguinolento en la espalda.“ (Laforet, 1990, 291)

⁵⁹ „,¡[s]i te hubiera cogido más pequeña, te habría matado a palos!“ (Laforet, 1990, 102)

93), protože vidí hrubou sílu jako jediný způsob výchovy. Andrea brzy po příjezdu přivyká na mluvu a sama si osvojuje vulgární výrazy, kterými při hádce častuje Glorii.

5.5.3. Zvířecí pudy

Juan čichá stopu a následuje tak Glorii jako lovecký pes, Román je podlý jako had a děsí tak své oponenty, Andrea stejně jako kočka z kouta hodnotí situaci. Molly Tun (2015, 1) upozorňuje, že animalizace je výsledkem dehumanizace; zvířecí pudy postupně vytlačují lidské kvality a zbývají už jen zvířecí instinkty. Laforetová využívá přeměnu lidí ve zvířata ke kritice morálního úpadku společnosti, který ve Španělsku nastal po občanské válce. Laforetová společnost nechce jen kritizovat, nabízí i řešení; jediný způsob, jak bestializaci společnosti zabránit, je do společnosti vrátit intelektuály a umělce. Proto do díla autorka umístila mnoho umělců – malíře, hudebníky i spisovatele. Kladením do kontrastu postavy ovládané zvířecími pudy a umělce a intelektuály čtenáře utvrzuje, že umění je skutečně jedinou cestou k navrácení humanizované společnosti. Intelektuální večírky u Eny a čas strávený v Guíxolsově malířském ateliéru jsou pro Andreu únikem ze zvířecího světa.

Molly Tun (2015, 2) rozdělila postavy do dvou kategorií – predátoři a kořist. Mezi predátory zařadila Enu a Romána; Enu těší štvát své nápadníky, hraje s nimi hru, ve které zná jen ona pravidla, jako kočka s myší. Stejně se chová i Román, vyžívá se v trápení a manipulování svých nápadnic i Andrey; nachází jejich slabiny a uspokojuje si tak své nízké pudy a zvědavost, kam až jsou jeho oběti schopny zajít. Predátoři nemají lidské city, zneužívají však city své kořisti, aby si s nimi mohli pohrát. Na druhou stranu Andrea, Gloria a maminka Eny jsou kořistí. Všechny nejdennkrát spadly Románovi do pastí, jelikož ukazují svou zranitelnost. Na rozdíl od predátorů si však kořist vyvinula mechanismy, které jí pomáhají odolat zvířecím pudům – opravdové emoce. Výraznou postavou a predátorem je Angustias. Tun vysvětluje vztah mezi Andreou a Angustias coby paralelu ke vztahu šelmy a její oběti; Angustias si Andreu ochočuje, pronásleduje ji a uchvacuje si ji jako (válečnou) kořist (Tun, 2015, 5).

„Ačkoliv jsou postavy animalizované různými způsoby, představují různá zvířata, charakteristické pro všechny přeměny je, že instinkt dominuje nad svobodným rozhodováním.“⁶⁰ (Tun, 2015, 6) Ve světě zvířat neexistují emoce; zvířata emoce nepotřebují, jednájí pudově. Postavy jednájí jen aby jednaly, za jejich činy nejsou žádné motivy, ztrácejí

⁶⁰ „Aunque las personas son animalizadas de diferentes formas, modelando diferentes animales, algo característico de todas las transformaciones es que el instinto les domina en vez de algún motivo deliberado.“ (Tun, 2015, 6)

schopnost rozvažovat nad příčinami a následky činů. V barbarském světě není potřeba ničeho než zvířecích instinktů – lidské emoce a city v něm nejsou potřeba. Podle Molly Tun (2015, 6) je právě v tomto významu titulu díla – ve zvířecím světě není potřeba *ničeho* lidského. Román je první, kdo Andree spojuje nic a emoce: „*až se tenhle dům zmocní tvých smyslů, nebudeš potřebovat nic.*“⁶¹ (Laforet, 1984, 85) Zvířata jednájí bez emocí, protože je to snazší, chrání se tak. Gerardo jedná jen podle pudů, potlačuje city své, tudíž ani nedbá na city ostatních. Barbarský svět je svět bez lidského kontaktu, který Andrea k životu ale potřebuje. Zvířata nepotřebují přátele, něžnost ani lidské emoce, tyto lidskosti jsou dokonce na obtíž (Tun, 2015, 6-8).

Nepřítomnost lidských citů a úpadek morálky celé společnosti dávají vyniknout nejspodnějším zvířecím pudům jednotlivých postav. V přítomnosti Glorie, jejíž živočišnost dýchá na každého v jejím okolí, se Andrea nemůže ovládnout a vyvstávají její zvířecí instinkty:

*„Těsně vedle sebe jsem cítila tep žilky na krku Glorie, která mluvila a mluvila, a začalo se mě zmocňovat jakési živočišné šílenství. Zahryznout se tak do toho tepajícího masa, žvýkat ho, sát vlahou krev...“*⁶² (Laforet, 1984, 122)

Nejpatrnější zvířecí chování je v okamžicích nebezpečí, kdy ustupují i poslední zbytky lidskosti a zvířecí pudy kompletně ovládají postavy. Andrea jde za stopou jako pes. Cítí, že je Ena v nebezpečí a čichá její přítomnost v Románově bytě:

*„Román i Ena byli nahoře a já jsem musela jít za nimi. Nevěděla jsem, proč jsem si vlastně tak jistá, že je Ena u strýce. Gloriiny domněnky mi samy o sobě nemohly poskytovat takovou jistotu. Ale já jsem Eninu přítomnost vnímala přímo čichem jako pes, který jde po stopě. Rozechvívalo mne pomyšlení, že já, člověk, který se obvykle nechával unášet proudem událostí, teď zasáhnu do děje a snad mu i vnutím určitý směr...“*⁶³ (Laforet, 1984, 235-236)

⁶¹ „No necesitarás nada cuando las cosas de la casa te agarren los sentidos“ (Laforet, 1990, 93)

⁶² „Algo así como una locura se posesionó de mi bestialidad al sentir tan cerca el latido de aquel cuello de Gloria, que hablaba y hablaba. Ganas de morder en la carne palpitante, masticar. Tragar la buena sangre tibia...“ (Laforet, 1990, 132)

⁶³ „Allá arriba estaban Román y Ena y yo tenía que ir también. No comprendía por qué estaba tan segura de la presencia de mi amiga allí. No eran suficientes las suposiciones de Gloria para aquella seguridad. Yo sentía su presencia, como un perro que busca, en mi nariz. A mí, acostumbrada a dejar que la corriente de los acontecimientos me arrastrase por sí misma, me emocionaba un poco aquel actuar mío que parecía iba a forzarla...“ (Laforet, 1990, 255)

„Vývoj románu je paralelou k vývoji protagonistky – od zvířecích pudů k lidské reflexi.“⁶⁴ (Tun, 2015, 18) Po příjezdu a při prvním vstupu do bytu se v Andree aktivovaly její zvířecí instinkty, zaktivovala všech pět smyslů, vycítila nebezpečí a proměnila se v kočku. Stejně jako kočky si je Andrea dobře vědoma každého svého pohybu, neustále hodnotí každou situaci a číhá na svou příležitost. Během posledních dní si uvědomuje, jak špatné je nahlížet na svět povrchně jen pomocí smyslů, a od zvířecích instinktů se odvrací. Doufá a věří v lepší budoucnost plnou emocí a opravdových lidských citů.

Zvířecí pudy v postavách vzbuzuje i prostředí, ve kterém v Aribauově ulici žijí. Tun (2015,16) uvádí, že při soužití v malém bytě se zvířaty postavy postupně degradují, a chováním se tak přibližují ke zvířatům.

⁶⁴ „El desarrollo de la novela es paralelo al desarrollo de la protagonista del instinto animal hacia la reflexión humana.“ (Tun, 2015, 18)

6. Závěr

Práce se pokusila zodpovědět význam díla *Nic* Carmen Laforetové a tak i význam jeho názvu. Jelikož na tuto problematiku existují názory z mnoha perspektiv a oblastí, byly tak představeny dvě různé teorie – feministická, podle které *nic* odkazuje k nicotnému postavení ženy, a existencialistická, jelikož samotná podstata existencialismu je nicota. Během vypracovávání práce byla objevena teorie tremendistická, podle níž *nic* odkazuje k hladovění hlavní postavy, jelikož samotné slovo *nic* bylo poprvé použito v kontextu s hladem, anebo k neexistujícím lidským emocím ve světě zvířat. Na základě ukázek z díla a poznatků získaných během zpracovávání této práce se nabízí myšlenka, že *nic* odkazuje převážně k existencialismu. Tato teorie se jeví jako primární, neboť k existencialismu odkazují kromě Andrey i další neklíčové postavy a prostředí, Andrea je dokonalým příkladem existencialistického hrdiny a smrt je zobrazená jako jediná jistota života. Ostatní dvě teorie však nesmí být opomenuty, jelikož dotvářejí atmosféru románu, a právě propojení všech tří teorií z románu tvoří výjimečné dílo ilustrující dobu svého vzniku.

Dále se práce pokusila osvětlit, proč román bývá některými kritiky označován jako tremendistický, ačkoliv postrádá vulgaritu a explicitní vyjádření násilí a ošklivosti. Bylo představeno několik aspektů k tremendismu odkazujících a tři z nich byly podrobněji rozebrány a ilustrovány na ukázkách z díla. Na pozadí tremendistických prvků se v románu objevuje i kritika režimu, což byl od autorky velmi odvážný krok a je pozoruhodné, že i přesto byl román oceněn prestižní literární cenou v době přísné diktatury Francova režimu.

Ani feministický vliv nesmí být ignorován. Ačkoliv se neobjevují žádné provokativní myšlenky, je v díle vyobrazena důležitost ženské práce a její společenské nepřijímání, touha po vzdělání a po svobodném rozhodování. Hlavní feministickou postavou je Andrea, která nepřijímá společenské konvence, touží si najít dobré povolání a nestojí o muže po svém boku, který by ji provázel životem. Feminismus také způsobuje mnohé mezigenerační neshody, které Andreu doprovází po celou dobu jejího pobytu v Barceloně.

Je třeba podotknout, že stále neexistuje dostatek studií, které by se odkazy existencialismu a feminismu v díle *Nic* zabývaly. Ani tato práce veškeré nepokryla, zůstává tak prostor pro budoucí studie se tímto tématem zabývající.

Bibliografie

Primární literatura

LAFORET, Carmen. *Nada*. Barcelona : Limpergraf, S.A., 1990.

LAFORET, Carmen. *Nic*. Přel. Blanka Stárková. Praha : Odeon, 1984.

Sekundární literatura

ALCHAZIDU, Athena. *Tremendismo : el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX*. Brno: Masarykova univerzita, 2016.

AMAGO, Samuel. (2002) Lesbian desire and related matters in Carmen Laforet's *Nada*. *Neophilologus*. Vol. 86, núm. 1, s. 65-86. [online]. [cit. 2020-07-17]. Dostupné z: <https://www.researchgate.net/publication/226672236_Lesbian_Desire_and_Related_Matters_in_Carmen_Laforet's_Nada>

ARENAL, Concepción. *La mujer del provenir*. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. [online]. [cit. 2020-06-24]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-del-porvenir--2/html/feec0b8a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_16_>

AZORÍN. (1945) Andrea . *Diario ABC*. 7.7. 1945. s. 3. [online]. [cit. 2020-06-06]. Dostupné z: <<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19450707-3.html?ref=https://www.google.com/>>

BARRY, Jordan. (1992) Looks that Kill: Power Gender and Vision in Laforet's *Nada*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Vol. 17, núm. 1, s. 79-104. [online]. [cit. 2020-03-31] Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/27762978>>

BEAUVOIROVÁ, Simone. *Druhé pohlaví*. Přel. Josef Kostohryz, Hana Uhlířová. Praha : Orbis, 1966.

BĚLIČ, Ondřej. *Španělská literatura*. Praha : Orbis, 1968.

BERMÚDEZ, Silvia, JOHNSON, Roberta. *New history of Iberian feminisms*. Toronto : University of Toronto Press, 2018.

Bible: Překlad 21. století. Praha: Biblion, 2009.

BRUNELL, Laura. Feminism. In *Encyclopædia Britannica*. [online]. [cit. 2020-06-03].

Dostupné z: <<https://www.britannica.com/topic/feminism>>

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Přel. Dagmar Steinová. Praha : Garamond, 2015.

Domáci násilí. Bílý kruh bezpečí. [online]. [cit. 2020-04-17]. Dostupné z:

<<https://www.domacinasili.cz/domaci-nasili/>>

FORBELSKÝ, Josef & SÁNCHEZ, A. Juan. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Praha : Karolinum, 2017.

HOOD, Mary. (2016) El Microcosmos de La Casa de Aribau y Su Sentido Alegórico En

Nada. *Cincinnati Romance Review*. Vol. 41, s. 66-77. [online]. [cit. 2020-07-30]. Dostupné z:

<https://www.academia.edu/29574129/El_microcosmos_de_la_casa_de_Aribau_y_su_sentido_alegorico_en_Nada>

HUDSON-RICHARDS, Julia. (2015) “Women Want to Work”: Shifting Ideologies of

Women’s Work in Franco’s Spain, 1939–1962. *Journal of Women's History*. Vol. 27, núm. 2, s. 87-109.

JOHNSON, Roberta. (2006) La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro.

Arbor. Vol. 182, núm. 720, s. 517-525. [online]. [cit. 2020-03-08]. Dostupné z:

https://www.researchgate.net/publication/26615983_La_novelistica_feminista_de_Carmen_Laforet_y_el_genero_negro

JORDAN, Barry. (1992) Looks that Kill: Power, Gender and Vision in Laforet's Nada. *Revista*

Canadiense de Estudios Hispánicos. Vol. 17, núm. 1, s. 79-104. [online]. [cit. 2020-03-31].

Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/27762978>>

LAFORET, Carmen. *Mis páginas mejores*. Madrid : Editorial Gredos, 1956.

LANGDON-DAVIES, John. (1922) The Spanish woman. *Harpere Magazine*. Vol. 159, s.

714.

MAÑUECO, Susana Merino & DUMBRĂVESCU, Daiana-Georgiana. (2014) Carmen

Laforet: De mujer invisible a la voz de una generación. *Journal of Research in Gender*

Studies. Vol. 4, núm. 2, s. 520-527.

- MARCO, de Valeria. (1996) "Nada": El espacio transparente y opaco a la vez. *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 49, núm. 1, s. 59-75. [online]. [cit. 2020-07-03]. Dostupné z: <<http://www.jstor.com/stable/30203873>>
- MARÍAS, Jualián. (1953) *El existencialismo en España : presencia y ausencia. La novela como método del conocimiento. Ortega y la idea de la razón vital. La obra de Unamuno*. Bogota: Imprenta nacional, 1953. [online]. [cit. 2020-06-02]. Dostupné z: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-existencialismo-en-espana/>>
- NÜNNING, Ansgar. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- OATES-INDRUCHOVÁ, Libora. *Ženská literární tradice a hledání identit: antologie angloamerické feministické literární teorie*. Praha : SLON, 2007.
- PALLEY, Julian. (1961) Existentialist Trends in the Modern Spanish Novel. *Hispania*. Vol. 44, núm. 1, s. 21-26. [online] [cit. 2020-03-08]. Dostupné z:<<https://doi.org/10.2307/334540>>
- PÉREZ, Janet & IHRIE Maureen. *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature: A-M*. Virginia : Greenwood Press, 2002.
- PERRET, Sally. (2012). A nothing that does things: Hunger as affect in Laforet's Nada. *Hispanic Research Journal*. Vol. 13, núm. 4, s. 334–346. [online]. [cit. 2020-03-08]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1179/1468273712Z.00000000019>>
- PETŘÍČEK, Miroslav. (2014) Pojmy z filozofie: Existencialismus. In: Youtube [online]. 21. 3. 2014. [cit. 2020-06-29]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=l0ILGf416OE>> Kanál uživatele Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- ROBERTS, Mark. & LAMONT, Emma. (2014) Suicide: an existentialist reconceptualization. *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*. Vol. 21, núm. 10, s. 873–878. [online]. [cit. 2020-07-28]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1111/jpm.12155>>
- RYAN, Lorraine. (2017) Writing the Ineffable: Postwar female employment and domestic violence in Carmen Laforet's Nada. *Forum for Modern Language Studies*. Vol. 53, núm. 4, s. 463–482. [online]. [cit. 2020-07-30]. Dostupné z: <<https://doi.org/10.1093/fmls/cqx035>>
- SARTRE, Jean-Paul. *Bytí a nicota: pokus o fenomenologickou ontologii*. Praha : OIKOYMENH, 2006.

STANSON, Theodore. (1884) *The Woman Question in Europe: A series of Original Essays*. New York : Source Book Press, 1884. [online] [cit. 2020-05-27] Dostupné z: <<https://archive.org/details/womanquestionine00stanrich>>

THOMAS, D. Michael. (1978) Symbolic Portals in Laforet's "Nada". *Anales de la novela de posguerra*. Vol. 3, s. 57-74. [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: <<https://www.jstor.org/stable/27741089?seq=1>>

TUN, Molly. (2015) Nada de humanidad: El mundo animal de la posguerra española. *Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 5, iss. 1, s. 1-18. [online]. [cit. 2020-07-01]. Dostupné z: <<http://ir.lib.uwo.ca/entrehojas/vol5/iss1/7>>

VALENTINE, Patrick M. *A Social History of Books and Libraries From Cuneiform to Bytes*. Lanham: Scarecrow Press, 2012. [online]. [cit. 2020-07-29]. Dostupné z: <<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=753432&lang=cs&site=eds-live&scope=site>>

Resumé

Tato práce se zabývá přítomností existencialistických, feministických a tremendistických odkazů v díle *Nic* Carmen Laforetové. Ve snaze zodpovědět tak význam názvu díla a jeho podstaty jsou nejprve v první části práce všechny tři tyto teorie představeny z všeobecného hlediska, poté je věnován větší prostor jejich přítomnosti v literatuře a speciálně ve španělské kultuře. Následně je nastíněna dějová linka románu a poté se práce pokouší ilustrovat přítomnost výše zmíněných teorií a vysvětlit tak význam názvu.

Nejprve je pojednáno o feministických myšlenkách v díle. Nejvíce jich vykazuje postava Andrey – vydává se sama do neznámého města, studuje na univerzitě, plánuje si budoucnost, ve které bude svou vlastní paní a nestojí o muže, který by ji živil. Nejvýraznější feministickou myšlenkou v díle je ženská práce, kterou společnost není s to přijmout a která navíc nebyla režimem podporována. Na páru Glorie a Juana je tedy zobrazena realita mnohých rodin v poválečném Španělsku; muž není schopen rodinu uživit, avšak zakazuje své ženě vydělávat peníze, neboť to vnímá jako svou potupu.

Způsob, jakým se často muži s tímto zesměšněním vyrovnávají je domácí násilí, první prvek tremendismu. I to je v díle vyobrazeno na páru Juana a Glorie. Juan, trpící posttraumatickou depresí z války, kterou ještě zhoršuje hlad, Glorii ustavičně nelidsky bije a psychicky týrá. Ta se jeho běsnění nemá, jak bránit a trpělivě jej snáší s nadějí na lepší budoucnost. Dalším prvkem tremendismu v díle je hlad, kterým trpí všichni členové domácnosti, a i postavy mimo ni. Hlad je podle mnohých kritiků i leitmotivem celého díla a vyzdvihávají i spojitost slova *nic* a hladu – *nic k jídlu*. V neposlední řadě k tremendismu odkazují zvířecí pudy u postav, které často motivují jejich chování.

Jako primární teorie vysvětlující *nic* je vybrán existencialismus, jelikož na něj odkazují i vedlejší postavy a prostředí, ve kterém se Andrea pohybuje. Právě existencialismus dodává románu jeho tón a dokresluje tak atmosféru poválečného Španělska.

Resumen

Este trabajo se dedica a los aspectos feministas, existencialistas y tremendistas en la obra *Nada* de Carmen Laforet. Para responder el sentido del nombre de la obra y de la obra las teorías son presentadas desde una perspectiva general, luego se dedica más espacio a la presencia de estas tendencias en la literatura y especialmente en la cultura española. Posteriormente, se traza la trama de la novela y luego el trabajo intenta ilustrar la presencia de las teorías mencionadas y explicar el sentido de la obra a la luz de dichas tendencias.

Primero se discuten las ideas feministas de la obra. El personaje de Andrea representa de alguna manera esa perspectiva – salió sola a una ciudad desconocida, estudia en la universidad, planea un futuro en el que será dueña de sí misma y no busca a un hombre que la mantenga. La idea feminista más destacada en la novela es el trabajo de las mujeres, que la sociedad no está capaz de aceptar y que, además, el régimen no acepta –fuera de ciertas excepciones. La pareja Gloria y Juan representan la realidad de muchas familias en la España de posguerra; un hombre no puede mantener a su familia, pero le prohíbe a su esposa ganar dinero porque lo percibe como una deshonra.

La forma en que los hombres suelen sobrellevar esta deshonra es la violencia doméstica, el primer elemento del tremendismo. Esto también se representa en la obra mediante la pareja Juan y Gloria. Sufriendo de depresión postraumática debido a la guerra exacerbada por el hambre, Juan constantemente golpea y tortura mentalmente a Gloria. Ella no tiene forma de defenderse contra su ira y la soporta pacientemente con la esperanza de un futuro mejor. Otro elemento del tremendismo en la obra es el hambre que afecta a todos los miembros del hogar, así como a los personajes externos. Según muchos críticos, el hambre es también el leitmotiv de la novela, y también enfatizan la conexión entre las palabras nada y hambre – *nada para comer*. Por último, pero no menos importante, se refieren al tremendismo los instintos animales en los personajes, que a menudo motivan su comportamiento.

El existencialismo es elegido como la filosofía más importante de la obra. Ya que al existencialismo se refieren también los personajes secundarios y el ambiente de Andrea. Es el existencialismo el que da el tono a la novela y completa así la atmósfera de la España de posguerra.