Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Bc. Hana Kopuletá

Narativní dílo Antonia Muñoze Moliny

Antonio Muñoz Molina´s Novel

Praha 2018

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

Poděkování

Děkuji doc. Juanu Sánchezovi za cenné rady a připomínky, které mi pomohly při zpracování této diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 31. července 2018

……..

Hana Kopuletá

Klíčová slova (česky)

Beatus Ille, Beltenebros, Muñoz Molina, detektivní román, vzpomínkový román, identita, Juan Benet

Klíčová slova (anglicky):

Beatus Ille, Beltenebros, Muñoz Molina, detektive novel, novel of memory, identity, Juan Benet

Abstrakt (česky)

Cílem této práce je popsat vývoj literární tvorby známého španělského spisovatele Antonia Muñoze Moliny na základě analýzy jeho vybraných románů, které byly publikovány v období do roku 2000. Jsou jimi *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* a *Plenilunio*. V úvodní části této diplomové práce stručně shrneme vývoj španělského románu, ke kterému došlo v rozmezí šedesátých a osmdesátých let 20. století. Na tuto teoretickou část pak navážeme analýzou autorovy tvorby. Vybrané romány rozdělíme do tří skupin, které zároveň odpovídají třem hlavním tvůrčím obdobím, jimiž tvorba Muñoze Moliny prošla. V rámci každé kapitoly nejprve popíšeme specifika daného tvůrčího období a následně provedeme rozbor všech románů, které jsme do dané kapitoly zařadili. Při rozdělování románů do jednotlivých celků bude zachováno chronologické pořadí, ve kterém byly vydány, abychom získali co možná nejpřesnějšího obraz vývoje, kterým tvorba tohoto autora prošla. V závěru pak shrneme vymezená tvůrčí období a stanovíme tendence, ke kterým se Antonio Muñoz Molina ve svých románech neustále vrací.

Abstract (in English):

The aim of this work is to describe the development of literary works of well-known Spanish writer Antonio Muñoz Molina on the basis of an analysis of his selected novels, which were published in the period up to the year 2000. They are *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* and *Plenilunio*. In the introductory part of this thesis we briefly summarize the development of the Spanish novel, which occurred between the sixties and the eighties of the 20th century. This theoretical part will be followed up with the analysis of the author's works. Selected novels will be divided into three groups, which also correspond to the three main creative periods through which Muñoz Molina's work has passed. Within each chapter, we first describe the specifics of the set creative periods and then analyze all the novels we have included in that chapter. When distributing the novels to individual units, the chronological order in which they were published will be preserved in order to obtain the most accurate picture of the development that the author's creation has undergone. In the end, we summarize the defined creative periods and set the trends that Antonio Muñoz Molina is constantly returning in his novels.

Obsah

1 Úvod....7

2 Antonio Muñoz Molina a vývoj španělského románu....9

3 Na cestě k modernímu bestselleru....16

3.1 Beatus Ille....17

3.2 El invierno en Lisboa....25

3.3 Beltenebros....33

4 Návrat ke vzpomínkovému románu....39

4.1 El jinete polaco....39

4.2 Ardor guerrero....50

5 Moderní detektivní román....54

5.1 Plenilunio....54

6 Závěr....62

Resumé....63

Resumen....64

Seznam použité literatury....65

1 Úvod

Cílem této práce je analyzovat vybraná díla známého španělského spisovatele Antonia Muñoze Moliny, který je už po řadu let stálicí španělské literární tvorby. Jedná se o autora, který zaujme nejen svým specifickým stylem psaní, ve kterém se snoubí krásný vyprávěcí styl se zajímavými tématy, ale i formou, jakou vše zpracovává.

Hned na úvod bylo nutné určit, na co se v jednotlivých textech zaměříme a čeho chceme jejich analýzou docílit. První z možností bylo analyzovat jednotlivé romány pouze na základě jejich žánrového vymezení, tj. stanovit specifika daného žánru a na základě četby románu určit, na kolik Muñoz Molina naplnil či nikoli požadavky daného literárního žánru a čím ho naopak inovoval. Druhou variantou, jak se dalo ke zpracování této práce přistoupit, byla komplexní analýza daných románů, tj. jejich žánru, formy zpracování a jednotlivých témat, a na jejím základě se pokusit o popsání vývoje, kterým si tvorba tohoto autora prošla.

Po důkladném zvážení kladů i záporů, které by vyvstaly v případě zvolení jedné či druhé varianty, jsme nakonec dospěli k závěru vypracovat tuto práci tím druhým způsobem, tedy zaměřit se na narativní dílo Antonia Muñoze Moliny komplexnějším způsobem, a to především z hlediska vývoje jeho tvorby v čase. Od první možnosti zpracování této práce jsme upustili především proto, že román druhé poloviny dvacátého století představuje žánr velice proměnlivý, tj. čerpající ze všech předchozích tradic, které mnohdy spojuje dohromady způsobem, který vytváří nečisté žánry – i proto by se romány Antonia Muñoze Moliny velice špatně řadily do konkrétních celků, neboť většina z nich není, co se týče žánrového vymezení v rámci typologie románu, zcela jasně uchopitelná. Při práci by tudíž mohlo dojít k velké nepřesnosti a chaotičnosti, a proto byla pro záměry této práce zvolena alternativa, která žánrovou typologii rozhodně neopomine, ale která bude mít větší šanci postihnout a vymezit specifika tvorby tohoto autora přesnějším způsobem.

Pro účely této práce jsme se rozhodli zaměřit pouze na vybrané romány Antonia Muñoze Moliny publikované v období do roku 2000, kterými jsou *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* a *Plenilunio*. Tato díla rozřadíme na základě jejich vývojových specifik do několika menších celků, přičemž v jejich rámci zůstane zachováno i chronologické hledisko, aby byl tvůrčí

vývoj tohoto autora popsán co možná nejpřesněji. Každý z těchto celků pak bude obsahovat i podrobnější analýzu všech děl, která do něj byla zařazena. Než však přikročíme k této hlavní části naší práce, je třeba nastínit alespoň v základních obrysech literární vývoj v době, kdy tento autor začíná publikovat.

2 Antonio Muñoz Molina a vývoj španělského románu

Antonio Muñoz Molina (1956, Úbeda) je španělský spisovatel a novinář, který patří mezi nejvýznamnější autory posledních desetiletí a na svém kontě má v současnosti již téměř na dvě desítky publikací, a to nejen románů a kratších próz, ale i souhrnných vydání novinových článků. Kromě novinařiny na univerzitě v Madridu vystudoval také dějiny umění v Granadě, kam se později také přestěhoval. Ještě před tím, než se začal věnovat psaní románů a novel, spolupracoval dlouhodobě s novinami *El País*, přičemž tato spolupráce pokračuje dodnes.[1] Na půdu beletristické literární tvorby vstupuje roku 1986 svým prvním románem, jenž nese název *Beatus Ille*.[2] Antonio Muñoz Molina tak náleží do generace spisovatelů, kteří začínají publikovat v průběhu osmdesátých let, což je doba, kdy se dovršuje vývoj španělské literární tvorby, jenž započal v průběhu let šedesátých a který ji ve značném měřítku utvářel.

Šedesátá léta dvacátého století totiž nejsou pouze dobou, kdy doznívá estetika sociálně kritického realismu příznačného pro předchozí literární tvorbu, nýbrž i obdobím, kdy začíná celková společenskopolitická transformace Španělska: dochází tedy ke značnému rozvoji tržního hospodářství a k oslabování účinnosti oficiální ideologie, čímž španělská společnost pomalu vstupuje do procesu odideologizování.[3]

Co se týče nejdůležitějších změn, které zasáhly do vývoje španělského románu, můžeme konstatovat, že v této době dochází k přechodu od mnohdy plochého deskriptivního realismu k tomu, co bylo nazýváno tzv. realismem dialektickým, jenž sice spočíval v zachování předchozího společenskokritického záměru, avšak zároveň s sebou přinášel zásadní změnu, kterou byla inovace metodických postupů, jichž bylo při psaní využito.[4] Tento přechod byl v podstatě jakousi odpovědí na krizi vědomí, která se začala projevovat u spisovatelů v tomto období a která se týkala především převládajícího obecného zklamání nad tím, že k roku 1964 nedošlo v zemi k žádným zásadním změnám, naopak by se dalo říci, že pozice frankismu byla ještě stabilnější než dříve.[5]

1 FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí*; str. 72
2 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 245
3 Tamtéž; str. 74
4 Tamtéž; str. 74
5 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 653

V literární tvorbě se tedy začínají hledat nové způsoby sebevyjádření a výsledkem tohoto hledání je právě experimentální literatura, jejímž cílem je zpracovávat známá témata novým, neotřelým způsobem. Spisovatelé by pak měli usilovat především o to, aby se tato inovace projevila nejen v rovině jazykové, ale i ve formálním uspořádání celého románu.[6] I z toho důvodu se klasický románový postup začíná ve velké míře kombinovat s retrospekcí a introspekcí, přičemž toto ztížení sledování románové zápletky přímo souvisí nejen s mohutným nástupem lingvistický teorií, ale také s tím, že se do Španělska pomalu dostává teorie destrukce románu v jeho klasické syžetové podobě, čímž došlo k redukci samotného žánru na autonomní text a ke vzniku tzv. strukturálního románu.[7]

Jedno z prvních děl tohoto typu představuje román *Tiempo de silencio* z roku 1962, jehož autorem je Luis Martín-Santos. Autor v tomto díle přichází nejen se sociální obžalobou, ale i s velice osobitou renovací literárního vyjádření, přičemž komplexnost lidského života je zde demonstrována pomocí ironie a sarkasmu. V neposlední řadě jde v tomto románu i o hledání identity hlavního hrdiny, tj. o téma, které se později objeví i u jiných autorů.[8]

Je tedy zřejmé, že spolu s těmito změnami, které proběhly v rámci španělské společnosti a její kultury v průběhu šedesátých let, přenesl se zájem autorů od sociální etiky k estetice slova[9] a některé tyto aspekty se pak rovněž projevují v tvorbě pozdější.

Léta sedmdesátá se odvíjí ve znamení další změny, která zasáhla celé Španělsko – roku 1975 umírá generál Franco, který zemi vládl od konce občanské války, tj. od roku 1939, a vůči jehož režimu se různým způsobem a s rozdílnou intenzitou vymezovala většina španělských spisovatelů. Co se však týče kulturního života, Franco a frankismus umírají mnohem dříve než 20. listopadu 1975.[10] Od roku 1966 zůstává ve španělské kultuře, pokud jde o frankismus, přítomná pouze cenzura, která i nadále zadržovala některé romány. Proto mnohá díla publikovaná v této době můžeme označit již za postfrankistická, protože mnohé jejich aspekty, jako byla například kulturalistická komplexnost, výzvy, iracionalita nebo třeba použití neformálního informujícího tónu,

6 FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí*; str. 48
7 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*, str. 75
8 FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí*; str. 56
9 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 76
10 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 661

byly odrazem světového umění té doby a zároveň způsobem, jak se rozejít s politikou a morálním zklamáním, které se udržovaly v letech minulých.[11]

Přestože je tedy rok 1975 oficiálně spojen s osvobozením autorů od nejrůznějších omezení, jež měla politický charakter, v ohledu čistě uměleckém tento rok nepředstavuje zásadní mezník, od kterého by došlo k nějakému výraznějšímu rozvoji určitého druhu literární tvorby: nedochází totiž ani ke změnám ve zpracovávané tematice, ani k proměně samotného estetického vkusu.[12]

Jediným jevem, který si zaslouží větší pozornost, je fakt, že na počátku sedmdesátých let převážil u mladé generace spisovatelů zájem o jiné kulturní tradice, než byla ta domácí, což bylo dáno i vlivem odcizujících moderních masových komunikačních prostředků. Pro španělskou literární tvorbu se tak stala stěžejní inspirace nejen severoamerickou kinematografií, ale i hudbou.[13] To vede postupně k rozpadávání jednoznačného významu uměleckých děl a dochází tak ke vzniku výrazné mnohoznačnosti, což pochopitelně klade i větší nároky na čtenáře jako takového: ten se totiž od nynějška stává nezbytným činitelem, který tento význam dotváří, a tím pádem se stává i jakýmsi spoluautorem daného literárního díla. Tato změna pak souvisí i s proměnou funkce uměleckého jazyka, který byl až doposud prostředkem, jak sdělit neměnné poselství. Nově má však být jeho hlavním cílem vytvoření nové reality, která by měla být charakterizována především hravostí a diskontinuitou.[14] Později se v literatuře začínají projevovat další menší změny, které uvedou do módy žánry, jako jsou paměti či deníky, které se časem promění ve zcela nepostradatelné.[15]

V návaznosti na změny, které v oblasti prózy proběhly v letech šedesátých, tedy můžeme nyní konstatovat, že následující desetiletí přineslo dokončení obnovy románu, a to jak v podobě již výše zmíněného románu strukturálního, tak i tzv. metarománu, jemuž nešlo o přirozenou výpověď o vnější skutečnosti, kterýžto postup byl typický pro román poválečný, nýbrž o záměrnou dekompozici všech těchto postupů a o přesunutí románového dění do vypravěčova-autorova vědomí.[16]

Pravděpodobně nejvýznamnějším autorem, který se těchto zásad držel a který velice systematicky pracoval na dekompozici koherentní formy románu, a to především

11 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 662
12 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 76
13 Tamtéž; str. 76
14 Tamtéž; str. 77
15 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 664
16 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 77

v oblasti týkající se pojetí plynulého času a klasické románové zápletky, byl Juan Benet.[17] Za stěžejní dílo tohoto autora můžeme považovat román *Volverás a Región* z roku 1967. Jak je tedy vidět, z hlediska časového Juan Benet již trochu předběhl svou dobu, nicméně v jiných ohledech jeho tvorba splňuje veškeré požadavky typické pro španělský román sedmdesátých let. *Volverás a Región* je precizním prozaickým textem s nejasnou zápletkou, při jehož četbě je pravděpodobné, že se čtenář ani nedobere jeho přesného smyslu a dost možná ani nestojí za to, aby se o to pokoušel.[18]

Teprve postupem času se v literatuře začínají projevovat určité novinky v oblasti formálního uspořádání románu, a to především postupný odklon od románů strukturálních a přechod k románům, které se pyšní velkou mírou dějovosti, tj. takovými, které jsou čtivé, protože přesně na tento aspekt románové tvorby začal být kladen důraz samotným knižním trhem a čtenáři. Do popředí zájmu čtenářů se tedy dostávají žánry jako je detektivní román, science-fiction či hororová literatura, které samy o sobě vyžadují použití klasických vyprávěcích postupů. Ani tyto žánry se však zcela nevyhýbají novým technickým prostředkům, jako jsou kinematografické časové zkratky nebo třeba stylová rozrůzněnost. Pokud bychom tedy měli stručně shrnout, jaká byla sedmdesátá léta ve španělské literatuře, pak lze tvrdit, že toto období bylo počátkem literární rozrůzněnosti, což dokládá i fakt, že tato doba zcela postrádala jakoukoli koherentní estetiku či literární školu. Podobná rozrůzněnost pak byla typická i pro dekády následující.[19]

Osmdesátá a devadesátá léta se tudíž vyznačovala pokračováním tendencí, které započaly po roce 1975. Španělská společnost si nyní mohla naplno vychutnat svobodu, a proto docházelo ke značné individualizaci kulturních aktivit a k odmítnutí do té doby převládajících dogmat. Z literatury se tak zcela vytrácí politický a ideologický závazek, který ustanovovala literární tvorba vznikající před rokem 1975. Do popředí se také stále více dostává tržní hospodářství, což pro knižní trh znamená v zásadě to, že se nabídka literárních titulů musí přizpůsobit čtenářské poptávce.[20]

Samotný počet čtenářů se v této době rapidně zvyšuje[21], což pochopitelně souvisí s rozvojem vzdělávání a se zlepšením kvality výuky. Čtenáři, kterými jsou častěji ženy

17 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 77
18 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 655
19 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 78
20 Tamtéž; str. 79
21 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*; str. 665

než muži, náleží k mladé generaci, a to se také odráží v žánrech, které preferují.[22] Není tedy ničím překvapivým, že se v této době opět začíná těšit přízni čtenářské obce hlavně románová tvorba, o kterou byl v předchozí dekádě zájem citelně menší, a to především v důsledku doznívajícího experimentalismu, jenž měl za následek to, že díla byla méně čtivá, a proto také kladla na čtenáře větší nároky.[23]

Osmdesátá léta jsou také obdobím, kdy se začíná ve velkém vydávat zábavná literatura, a to hlavně román detektivní, který do Španělska pronikl z tradice anglosaské. Důvody, které zajistily úspěch tohoto žánru, nesouvisely pouze s tím, že literatura začala být více komerční záležitostí, ale jednalo se i o motivy čistě tvůrčí: spolu s obnovením důrazu, který byl kladen na syžetově a dějově bohatou tvorbu, se jevilo velice výhodným zapojení nejrůznějších dobrodružných a detektivních prvků do děje. Spolu s tím byl také splněn požadavek, aby literatury plnila i funkci kriticko-mravní, tj. aby poukázala na to, že zločin pomalu ale jistě začíná pronikat do společnosti. Příkladem takového typu románu by byla *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) od Eduarda Mendozy nebo *Asesinato en el Comité Central* (1981) od Manuela Vázqueze Montalbána.[24]

Nicméně detektivní a dobrodružný román nebyly jedinými žánry, které se dočkaly v této době rozvoje: souběžně s těmito žánry se velice intenzivně rozvíjí také tzv. román kulturalistický, jenž opouští zakotvení v každodenní realitě a ve své výstavbě a námětech využívá realitu čistě kulturní či knižní. Z toho tedy vyplývá, že vnější skutečnost přestává být nosným materiálem literárního díla, protože tuto funkci přebírá prostředí samotného díla. Dalším důsledkem odvrácení se od námětů všedního dne, které je tak typické pro kulturalistický román, je opuštění využití postavy dělníků protagonisty, kteří jsou vhodnější pro interpretaci intelektuálně komplikovanějších textů. Projevuje se zde tedy jasně tendence k dehumanizaci prózy, případně k její redukci na intelektuálně kulturní analýzu.[25]

Dále je pak třeba zmínit ještě další vývojový směr španělské literatury tohoto období, a to na první pohled jasně patrný odklon od realistického pojetí románové tvorby, který přirozeně vede k vytváření nejrůznějších fikcí, které se ve většině případů inspirovaly přímo španělskými dějinami, přičemž jedním z hlavních námětů byla

22 ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*.; str. 666
23 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 79
24 Tamtéž; str. 80
25 Tamtéž; str. 81

pochopitelně občanská válka. Primárně však v dílech nejde o historickou dokumentárnost.[26]

Přestože tedy druhá polovina let sedmdesátých a počátek let osmdesátých představují Španělsko na počátku nové historické epochy, neprojevuje se v literatuře zájem o její objektivní zaznamenání tak, jako se to dělo v letech padesátých. Naopak to, co nyní jasně převládá, je sklon k zachycení subjektivních výpovědí, ve kterých je ve středu všeho dění hrdinovo-autorovo já.[27]

Taková byla tedy situace v době, kdy začíná tvořit i autor, jehož dílo nás v rámci této práce bude zajímat nejvíce. Jak už tedy vyplývá z toho, co bylo uvedeno výše, Antonio Muñoz Molina náleží ke generaci autorů, která se neztotožnila s experimentalismem tolik typickým pro literární tvorbu let šedesátých a která si vytyčila za svůj hlavní tvůrčí cíl obnovení umění vyprávět, a to nikoli podle klasické tradice, nýbrž postmoderně, tzn. tak, aby se realistický materiál volně mísil se smyšlenkou a aby tak byl do té doby poměrně vážný románový žánr trochu odlehčen jistou formulační snadností. Důležitý byl také fakt, že próza vznikající v letech osmdesátých zmenšovala, či snad dokonce ve značné míře smazávala, rozdíl mezi elitním a masovým čtenářem, a proto měla pochopitelně u čtenářské obce větší úspěch.[28]

Samotný Antonio Muñoz Molina je nesmírně talentovaným vypravěčem, který pro svou vlastní tvorbu využíval jak podnětů ze španělské, tak i zahraniční prózy. To, co je podle Muñoze Moliny pro každé dílo nejdůležitější, je to, aby román čtenáře zaujal, tj. aby ho vtáhl do děje, a i proto se tento autor ve svých dílech vyvaruje používání příliš složitých výrazových i formálních prostředků a každou zápletku se snaží obohatit o nějakou záhadu.[29] Muñoz Molina je rovněž osobností, která ve svých dílech tlumočí ideje typické pro republikánskou tradici. Kdybychom měli ve španělské literární historii najít nějakou osobnost, která by se nejen ideově, ale také náměty, které ve svých dílech zpracovává, nejvíce přibližovala tomuto autorovi, pak bychom ji nejspíše nalezli ve spisovateli Maxi Aubovi. Toho dokonce sám Antonio Muñoz Molina označuje za jakousi emblematickou postavu celé španělské literatury a jeho odkaz také využívá při psaní některých svých děl[30], což si ostatně ukážeme hned v následující části této práce,

26 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 81
27 Tamtéž; str. 82
28 Tamtéž; str. 246
29 FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí*; str. 72
30 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 247

která je věnována analýze vybraných děl Antonia Muñoze Moliny a ke které nyní přejdeme.

3 Na cestě k modernímu bestselleru

Do prvního tematického celku, který budeme v rámci této práce analyzovat, jsme zařadili hned trojici děl Antonia Muñoze Moliny, a to romány *Beatus Ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987) a *Beltenebros* (1989), přičemž k tomuto rozhodnutí jsme dospěli na základě dvou hlavních kritérií. První z nich už jsme zmínili v úvodu této práce: je jím chronologické pořadí, ve kterém byla díla publikována. Tím druhým pak byl na základě četby prokázaný autorův tvůrčí vývoj, ke kterému v daných románech došlo.

To, co tedy spojuje tato tři díla, je fakt, že na nich můžeme pozorovat pozvolný přechod od románu vznikajícího v osmdesátých letech k tomu, co bychom dnes nazvali bestsellerem, což je druh románu, který přímo navazuje na tradici románu-fejetonu, tj. románu na pokračování. Takovýto román se vyznačuje tím, že je dobrodružný a tajemný, sentimentálně melodramatický a postavy v něm jsou víceméně stereotypní, což je ovšem způsobeno dalším požadavkem, který je kladen na bestseller, a to aby se čtenáři s těmito postavami mohli ztotožnit.[31] Cílem bestselleru je totiž především oslovit a bavit masové publikum a i proto je příběh čtenářům předkládán v méně komplikované podobě, než je tomu u klasického románu.[32] Jedním z prostředků, jichž bestseller využívá k upoutání čtenáře, je tajemství ukryté v příběhu. Takovéto tajemství musí být ale spojeno s nějakou běžnou situací, která je čtenáři dobře známa, aby na něj text nevyvíjel nepřiměřené požadavky.[33]

U prvních třech děl, která Antonio Muñoz Molina napsal, můžeme jasně sledovat vývojovou cestu vedoucí přesně k takovému modernímu románu, který jsme právě popsali. Zatímco *Beatus Ille* je svou tematikou, poměrně složitou hrou s pojetím vypravěče a perspektivismem dílem, které je nejvíce vzdálené bestselleru, nejblíže k naplnění jeho požadavků je nepochybně román *Beltenebros*, který se vyznačuje úspornějším stylem, neustále přítomným napětím a větší mírou akce. Nicméně ani v jeho případě podle našeho názoru nelze mluvit o stoprocentním bestselleru, a tak je namístě konstatovat, že tento autor sice nastoupil cestu k jeho dosažení, avšak cíle, pravděpodobně i záměrně, nedosáhl.

31 SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Minulost a současnost španělského románu-fejetonu*; str. 81
32 Tamtéž; str. 82
33 Tamtéž; str. 83-84

Pro Muñoze Molinu je totiž typický velice pozvolný, popisný a ve velké míře i poetický styl vyprávění s minimem dialogů a s minimem akce, zato s mistrovským rozvíjením nejrůznějších asociací, a hrdiny jeho příběhů jsou ne vždy postavy, se kterými bychom se my jakožto čtenáři mohli zcela ztotožnit. Je pravda, že v případě některých románů autor od tohoto pro něj tak typického vyprávěcího stylu ustoupil, nicméně je u něj jasně patrná tendence se k tomuto tvůrčímu přístupu neustále vracet, jak si ještě v rámci této práce ukážeme. Nyní ale přejděme k podrobnějšímu seznámení s díly publikovanými ve druhé polovině osmdesátých let, která směřovala k dosažení moderního bestselleru.

3.1 Beatus Ille

Prvním románem, kterému se nyní budeme podrobněji věnovat, je zároveň autorova prvotina, tj. *Beatus Ille*. Bez jakýchkoliv pochyb je namístě začít právě tímto dílem, a to nejen proto, že to odpovídá chronologickému řazení, nýbrž především z toho důvodu, že je tento román vskutku důležitým odrazovým můstkem pro další tvorbu Muñoze Moliny. Navíc jsou v tomto díle nejpatrnější i vlivy jiných autorů, čemuž se v této analýze chceme také věnovat.

Hned samotný název románu odkazuje k prvnímu autorovi, jehož dílem se patrně Muñoz Molina inspiroval. Nebyl jím nikdo jiný než Horatius, z jehož básnické sbírky nazvané *Epódy* pochází i skladba, ze které si Muñoz Molina vypůjčil úvodní dvě slova právě pro název svého románu. Konkrétně se jedná o báseň oslavující poklidný život a práci na rodné půdě, který je tolik vzdálen od všeho shonu a neklidu.[34] Tematicky lze tedy samotný název vnímat jako apel k návratu do rodného místa, místa, kam člověk náleží a kde jedině může dosáhnout klidu, po němž touží. Ostatně téma návratu se prolíná celým románem, což si ještě později ukážeme. Zajímavé je, že tím hra Muñoze Moliny s námětem převzatým od Horatia nekončí: jak totiž v průběhu četby zjistíme, *Beatus Ille* má být i názvem knihy, jež zamýšlí napsat básník Jacinto Solana. Od samého začátku je tedy zřejmé, že autor pracuje se všemi motivy na více úrovních. I proto můžeme za jeden z nejvýraznějších prvků, které se v tomto románu vyskytují, považovat opakování.

34 HORATIUS, Quintus Flaccus. *Ódy a epódy*; str. 193-195

Dalším autorem, který měl patrně vliv na ranou literární tvorbu Antonia Muñoze Moliny, je Juan Benet, který publikuje svá stěžejní díla v časovém rozmezí druhé poloviny šedesátých let a první poloviny následujícího desetiletí. Tento autor přijal za své myšlenky odmítající pokračovat v již ustanovené španělské literární tradici, kterou tvoří realistický román. Juan Benet je totiž přesvědčen, že úkol romanopisce nespočívá v tom detailně popsat realitu, nýbrž v tom umět ji vynalézt.[35] Proto se jeho prozaická díla vyznačují prvky jako je roztříštění souvislého vyprávění, použitím postav, které postrádají životní příběhy a jsou proto i jakýmisi ustrnulými, snovými existencemi, použití vzpomínek, které se náhle objeví ve vědomí vypravěče příběhu, či zážitků z mládí, které jsou na pomezí reality a mytizované fikce.[36]

Antonio Muñoz Molina se pak s největší pravděpodobností inspiroval Benetovým románem *Volverás a Región* (1967). Obdobně, jako Benet vytváří svůj Región, konstruuje i Muñoz Molina Máginu, která se stane dějištěm některých jeho románů. Srovnatelný je také alespoň v určitých ohledech i vyprávěcí styl obou autorů, pro který jsou typická dlouhá, popisná souvětí, bohaté používání přívlastků a rozvíjení nejrůznějších asociací, což v důsledku způsobuje, že se děj románu často rozbíhá do různých směrů. Zatímco ale Muñoz Molina koriguje směr, kterým se jeho vyprávění ubírá, zdá se, že Benet nechává příběh, aby se utvářel sám, což však může zapříčinit, že se čtenář v textu bude ztrácet. I proto je v současnosti dílo vytvořené Antonie Muñozem Molinou čtenáři v mnohých ohledech bližší.

Přesuňme se ale nyní již k samotnému *Beatus Ille*, jehož dějištěm je právě o něco výše zmíněná Mágina, fiktivní místo, jehož předlohou však byla autorova rodná Úbeda. Prostoru Máginy se budeme věnovat podrobněji ještě později při rozboru díla *El jinete polaco*, a proto jej zatím ponechme stranou. Zatím jen poznamenejme, že vytvořením prostoru, ve kterém se snoubí fiktivní prvky s těmi reálnými, splnil Antonio Muñoz Molina požadavky, jež na literární tvorbu kladla estetika osmdesátých let, s níž jsme se seznámili podrobněji v předchozí kapitole.

Pokud bychom chtěli co nejpřesněji vymezit hlavní záměr či snad dokonce cíl tohoto díla, pak bychom mohli souhlasit s tím, co ve své práci píše Natalia Corbelliniová, tj. že se jedná o idealizovaný pohled na ztracenou minulost, přičemž jde hlavně o to poukázat na vzdálenost a na reálný rozdíl mezi tím, jak na danou dobu mohl nahlížet student žijící v roce 1969 a jak na ní nahlížel čtenář v roce 1986. Právě tato

35 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 217
36 Tamtéž; str. 218-219

vzdálenost mezi oběma úhly pohledu totiž představuje jeden z hlavních konstitutivních rysů typických pro novou výpravnou prózu a přesně tento pohled nám Muñoz Molina v tomto díle nabízí.[37] K tomuto tvrzení je pak jistě zapotřebí dodat, že nyní musíme brát v potaz i skutečnost, jak by na danou dobu mohl nahlížet dnešní čtenář, pro kterého se již pochopitelně jedná o období mnohem vzdálenější. Z toho důvodu pak můžeme v reflexi tohoto literárního díla vymezit přinejmenším tři různé úhly pohledu, které jsou odstupňované právě na základě časové distance vztahující se k době španělské občanské války. S rostoucím časovým odstupem od dané události se totiž zároveň zvyšuje míra fiktivnosti, kterou čtenář příběhu přisuzuje.

Ovšem problematika perspektivismu se v případě tohoto díla neomezuje pouze na to, jakým způsobem je na něj nahlíženo, ale je to i záležitost, která přímo souvisí s pojetím vypravěče. Dalo by se namítnout, že již od samého začátku je více než zřejmé, že je příběh vyprávěn v první osobě, a tudíž není třeba v tom hledat nějakou složitost. Nicméně pokud se na daný text soustředíme pozorněji, zjistíme, že tento „oficiální" vypravěč, kterým je básník Jacinto Solana, ustupuje v určitých momentech vyprávění do pozadí a přenechává hlavní slovo jiným postavám účastnícím se tohoto příběhu. Tito menší hrdinové nám potom události, ke kterým došlo či dochází, zprostředkovávají ze svého pohledu, čímž děj románu nesmírně obohacují, neboť nám častokrát mohou sdělit informace, které jsou ostatním postavám z nějakého důvodu neznámé. Výstižně se o tom také zmiňuje Maryse Bertrand de Muñozová, když ve své práci píše:

> ani děj, ani čas nejsou přímočaré, ani různí mluvčí nevypráví události stejným způsobem ani ohledně nich nevyjadřují stejné myšlenky; stále více se noří do příběhu jiných postav v soustředných kruzích.[38]

I díky této struktuře lze *Beatus Ille* považovat za velice moderní dílo. Takovéto střídání perspektiv může ovšem občas působit trochu zmateně, celý příběh i trochu komplikovat a dílo tak klade poměrně velký důraz na pozornost čtenáře. V neposlední řadě tato vyprávěcí strategie navozuje dojem, že příběh vypráví nějaký vševědoucí vypravěč, někdo, kdo ví víc než ostatní, a proto si může dovolit takto měnit perspektivy.

37 CORBELLINI, Natalia. *Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en* Beatus ille *de Antonio Muñoz Molina*, [online]; str. 4

38 BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; str. 1693: „ni la trama, ni el tiempo son rectilíneos, ni los varios hablantes cuentan los hechos de la misma manera ni expresan las mismas ideas acerca de ellos; se va ahondando cada vez más en la historia de los diferentes personajes en círculos concéntricos."

Tím se ovšem dostáváme k otázce, jestli by takovým vypravěčem mohl být i Jacinto Solana. Pochybnosti jsou tu namístě, protože vypravěč nám zprostředkovává i to, co se jednotlivým postavám odehrává v hlavě, a to může vědět jen vševědoucí vypravěč a tím básník Solana být nemůže už jen z toho důvodu, že žije mimo dům, kde se děj odehrává. Proto zde můžeme mluvit o využití dvou vypravěčů.

Celkový stylu vyprávění je charakteristický svou pozvolností a menší dynamičností, jelikož není založen na dialozích. Převládají v něm tedy hlavně popisné pasáže, což prakticky znamená návrat ke krásnému a velice poetickému stylu vyprávění, který tak dobře známe z románů období romantismu a realismu. Souvětí jsou dlouhá, rozvíjí se na základě různých asociací a je v nich použito velké množství přirovnání.

Text je rozdělen na tři části, přičemž první z nich je věnována příjezdu Minayi do Máginy a postupnému seznamování se s událostmi, které se zde odehrály v roce 1937. Druhá část je pak příběhem samotného Jacinta Solany, který nám z vlastní perspektivy přibližuje klíčové události ze svého života, a závěrečná část přináší rozuzlení tohoto příběhu, včetně několika zajímavých odhalení.

Jak je tedy zcela jasně patrné, pro celou strukturu textu jsou příznačné návraty k minulosti, tj. opakování činů předešlých, které se nyní vrací s možná ještě větší intenzitou, otevírají staré rány a křivdy, které znovu naruší v celku poklidnou atmosféru života v jednom domě, který ale jako by ustrnul v době onoho pro všechny přelomového roku 1937. Dále pak můžeme tvrdit, že zejména pro první dvě části příběhu je typická i jistá uzavřenost a dost možná i předurčenost, když Minaya sleduje stopy, které mu postupně odhalují celý příběh Jacinta Solany, zatímco část třetí zůstává víceméně otevřená.

Pokud bychom měli charakterizovat typ románu, který tímto Antonio Muñoz Molina vytvořil, pak bychom narazili na problém, který byl zmíněn již v samotném úvodu této práce – autor při psaní pracuje s tolika nejrůznějšími motivy, že konečné dílo v sobě celkově zahrnuje i více literárních žánrů. Každý jeho román je tedy nejen mozaikou tematickou, ale i žánrovou, a *Beatus Ille* není v tomto ohledu žádnou výjimkou. Román lze totiž zařadit hned ke třem různým žánrům, a to ke vzpomínkovému románu, románu hledání identity a v neposlední řadě i k románu detektivnímu.

První navrhované možnosti odpovídá fakt, že je příběh vyprávěn jak z hlediska Jacinta Solany, básníka, který již dlouho žije v ústraní a prostřednictvím Inés i nadále sleduje dění v domě svého přítele Manuela, tak i z hlediska jiných postav. Ti všichni

v rámci celého románu velice umně pojí dohromady děje probíhající v současnosti se vzpomínkami na doby minulé, čímž se čtenáři snaží zprostředkovat realitu dané doby a navíc i problémy, kterým musela čelit tehdejší generace. Jejich vzpomínky pochopitelně mohou být trochu zkreslené: jednak se k nim vrací s poměrně velkým časovým odstupem, jednak proto, že jsou čistě subjektivní, neboť objektivní zaznamenání minulosti v rámci tohoto žánru není možné.

Stejně tak může být román *Beatus Ille* vnímán jako román hledání identity, což navíc přímo koresponduje s tím, co jsme rozebírali před chvílí – pojícím faktem tu jsou totiž vzpomínky samotného Jacinta Solany, jejichž prostřednictvím hledá nyní básník své místo ve společnosti. Je zde také patrná touha po tom zjistit, co se z něj vlastně za ta léta stalo. Nicméně není to pouze on, kdo hledá sám sebe: možná by se dalo tvrdit, že tím, kdo především hledá svou identitu, je zde Minaya. Ten do Máginy přijíždí pod záminkou psaní diplomové práce o Jacintu Solanovi, protože je mu známo, že tento muž žil nějakou dobu v domě jeho strýce Manuela. My ale víme, že tajemná postava básníka byla jen jedním z impulzů, které Minayu přivedly do Máginy: tím hlavním důvodem jeho příjezdu je potřeba utéci z Madridu a vyhnout se tak silným policejním persekucím. Minaya se tak vrací do domu, kde strávil část dětství, a proto lze na tento návrat do Máginy pohlížet i jako na návrat k vlastním kořenům. Tím, že Minaya postupně odhaluje tajemství, která dům ukrývá, i to, že Jacinto Solana nezemřel, stává se jiným člověkem a možná i díky tomu má naději naleznout své místo ve světě, který je jiným, než se na první pohled zdá. Možná i trochu vystřízliví z ideálů nebo z představ, které o Jacintu Solanovi má.

Co se týče poslední námi navrhované možnosti, tj. vymezení tohoto románu jakožto románu detektivního, pak můžeme tvrdit, že zde tento žánr vykrystalizoval poměrně nenápadným způsobem. Motiv vraždy v tomto případě totiž není ústředním motivem, spíše se pozvolna vynořuje na základě narážek a vzpomínek na události roku 1937. Teprve během pobytu v domě se Minaya dozvídá více o okolnostech smrti Mariany a přijímá roli detektiva pátrajícího nejenom po pravdě týkající se života Jacinta Solany, ale v první řadě i vraždy, ke které v domě došlo. Důležitá je zde také intervence samotného Jacinta Solany, od kterého vzešel prvotní podnět k tomu, aby se na smrt Mariany nahlíželo jako na úkladnou vraždu. Minaya se tak tedy stává tím, kdo na konci příběhu odhalí okolnosti tajemství, která tíží obyvatele domu již dlouhá léta.

Román také nabízí k analýze velké množství témat, z nichž budeme jmenovat alespoň ta nejdůležitější, a začít můžeme s tématem prolínání přítomnosti a minulosti,

které nás provází celým příběhem. Jak je jasně patrné z jednání jednotlivých postav, minulost nadále zůstává součástí jejich každodenního života, neboť se od ní nejsou schopni oprostit. Většina postav proto jako by ustrnula v určitém momentu, jako by se z nich staly stínové existence, které se nemohou, a dost možná ani nechtějí, v životě posunout dál. Velký vliv na to má možná i prostředí, ve kterém tito lidé žijí – jak víme, děj románu se omezuje na události, které se odehrály převážně v prostředí jednoho domu, který skrývá mnohá tajemství. To ostatně vnímá i Minaya, přestože tam nežije tak dlouho. Prostředí plné vzpomínek vytváří prostor, ve kterém není moc příjemné žít, a zdá se, že postavy zde víceméně pouze přežívají či netečně existují. Z tohoto stereotypu je vytrhne až příchod Minayi, který věci a dění v domě opět uvede trochu do pohybu.

S tím souvisí i téma odchodu a návratu, které zde týká hned několika postav: z Máginy odchází jak Jacinto Solana, tak jeho otec, na nějakou dobu opouští Máginu i Manuel, odchází odtamtud i Minayovi rodiče poté, co nezdědí dům, a v samotném závěru díla dochází k odchodu Minayi a Inés. Analogicky se do Máginy vrací otec Jacinta Solany, později i sám Jacinto Solana, Manuel, který chce později ale znovu odejít, když se zamiluje do Mariany, a vrací se tam i Minaya. Celý román je tedy vlastně jen o návratech a odchodech, všechno se neustále opakuje a vrací. Na konci sice Minaya odchází, ale děj je tak neuzavřený, že stále ještě nabízí možnost návratu.

Opakují se zde i příběhy nenaplněné lásky, kterých je tu opět více: jde o lásku mezi Teresou a Manuelem, kdy ji Manuel opustí kvůli Marianě, mezi Jacintem Solanou a Marianou a mezi Jacintem Solanou a Beatriz, kdy básník není s Beatriz právě kvůli Marianě. O tomto opakování se zmiňuje i Bertrand de Muñozová:

> Kruhová struktura se stále připomíná v průběhu celého díla; kromě již naznačené autotextuality přesný moment, ve kterém se události odehrály, ztrácí svou důležitost, příhody se opakují ve stejných nebo v lehce pozměněných variantách u dvou nebo více osob: Minaya opouští vězení v roce 1969 a odchází do Máginy tak, jako to udělal Jacinto roku 1947, Beatriz, Solanova milenka v roce 1947 opakuje stejná gesta, jako dělala Mariana roku 1937, Inés se zamiluje do Minayi stejným způsobem kdysi Mariana do Jacinta.[39]

39 BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; str. 1695: „La estructura circular se hace insistente a lo largo de

Jedinou láskou, která nakonec dojde naplnění, je ta mezi Minayou a Inés, a to dost možná jen proto, že oni dva spolu Máginu nakonec opustí a nezůstanou v domě, který je dusí.

Dalšími tématy jsou občanská války, krutosti, policejní persekuce, které se však v ději objevují jen náznakově, motiv vraždy nebo třeba hledání vlastní identity na základě vzpomínek.

V románu se objevuje poměrně dost postav, ale o většině z nich mnoho nevíme, pokud se to ovšem přímo netýká souvislosti s vyprávěným příběhem. Informace získáváme především ze situací, kterým postavy musí čelit, nebo jen z náznaků. Některé postavy navíc nejsou takové, jak se na první pohled zdá. Pojďme si nyní alespoň některé z nich stručně popsat.

Stěžejní postavou je bezpochyby Jacinto Solana, a to i proto, že je ve skutečnosti hlavním tvůrcem i vypravěčem tohoto příběhu. Na základě textu víme, že by tento muž měl náležet ke generaci 27, nicméně zároveň se jedná o postavu čistě fiktivní, kterou vytvořil Antonio Muñoz Molina speciálně pro účely tohoto románu.

Je ale namístě také zmínit, že Antonio Muñoz Molina nebyl prvním autorem, který ve svém díle dal život postavě takového rázu. Jak upozorňuje ve svém článku Natalia Corbelliniová, byl to již Max Aub, který ve svém románu *Jusep Torres Campalans* z roku 1958 vytvořil postavu, která má podobné rysy jako Jacinto Solana.[40] V případě románu Maxe Auba se jedná o biografii fiktivního kubistického malíře, který je nyní v zapomnění – zřekl se slávy a začal žít mezi mexickými indiány[41]. Opět se tedy jedná o kombinování reality a fikce, což je docela překvapivé vzhledem k tomu, že tento přístup byl typický spíše pro léta osmdesátá, jak bylo poznamenáno v teoretické části této práce. V každém případě to podstatné a společné pro oba autory je to, že své příběhy vyprávěli prostřednictvím postavy, která v zásadě působí jako most nabízející cestu k historické době, o které je v díle vyprávěno[42]. Nicméně záměr Antonia Muñoze Moliny byl poněkud jiný, než tomu bylo u Auba, který chtěl prostřednictvím této

---

la obra; además de la autotextualidad ya señalada, el momento exacto en que ocurrieron los hexos pierde su importancia, los acontecimientos se repiten iguales o con ligeras variantes en dos o más personajes Minaya sale de la cárcel en 1969 y se marcha a Mágina, como hizo Jacinto en 1947, Beatriz, una amante de Solana en 1947, repite los mismos gestos que hiciera Mariana en 1937, Inés se enamora de Minaya de la misma manera que antaño Mariana de Jacinto."

40 CORBELLINI, Natalia. *Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en* Beatus ille *de Antonio Muñoz Molina* [online]; str. 6

41 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 157

42 CORBELLINI, Natalia. *Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en* Beatus ille *de Antonio Muñoz Molina*, [online]; str. 6

mystifikace vyložit své názory na funkci umění[43], jak o tom mluví ve své práci Bertrand de Muñozová:

> ale záměr Muñoze Moliny se zřetelně odlišuje od geniálního podvodu Maxe Auba, chce vytvořit umělecké dílo, ne nějakou pseudomonografii jednoho básníka, chce přimět vidět a pochopit, že literatura je mnohem víc než sestoupení do podsvětí inspirace, že pro dosažení velkého vytouženého Díla je podstatná práce a zkouší to s komplexními stylistickými prostředky a technikami, které zcela ovládá.[44]

Jak je tedy vidět, Antonio Muñoz Molina se sice inspiroval dílem, které vytvořil Max Aub, nicméně s oním impulzem pak naložil podle svého vlastního uvážení a napsal tak román, který v sobě odráží i něco málo z jeho vlastního přístupu k literární tvorbě.

Nejbližším přítelem Jacinta Solany byl Minayův strýc Manuel, který se jeví jako vstřícná osoba, která ale tak trochu ustrnula v čase nebo se možná nechala pouze ukolébat do letargie událostmi, jež se odehrály v domě. Z jeho života známe detailně především okolnosti týkající se jeho vztahu s Marianou a z vyprávění jeho matky se dozvídáme, že byl v mládí rebelem, který skončil i ve vězení, ale zachránilo ho jeho jméno, které má ve společnosti stále ještě nějakou váhu.

Dosti podobná situace je s Minayou, o němž víme také velmi málo: je to student, také byl ve vězení a poté, co byl propuštěn, se v obavách před dalšími persekucemi vydal do Máginy, kde byl naposledy jako malý. Minaya je postavou, která ještě zcela nenašla svou životní cestu – možná proto se nechá tak snadno nadchnout pro hledání, které mu připraví Jacinto Solana. Každopádně se zdá, že pobyt v Mágině a nakonec i setkání se samotným Solanou mu pomůže otevřít oči a vidět věci reálně tak, jak jsou.

Zajímavou postavu zde představuje Manuelova matka, doña Elvira. Ta je tím, kdo řídí chod celého domu, i když po většinu času zůstává mimo hlavní dění našeho příběhu. Jak také zjišťujeme na konci románu, byla to právě ona, kdo nechal zabít Marianu, jelikož měla strach, aby s ní Manuel neodjel někam daleko. Je to postava, která má své zásady a rozhodně z nich nehodlá slevit. Neuvědomuje si, že svým

43 FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*; str. 157

44 BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; str. 1692: „pero la intención de Muñoz Molina se distingue netamente de la superchería genial de Max Aub, quiere crear una obra de arte, no una seudo-monografía de un poeta, quiere hacer ver y comprender que la literatura es mucho más que una bajada a los infiernos de la inspiración, que el trabajo es fundamental para lograr la gran Obra deseada y lo prueba con los múltiples recursos estilísticos y técnicos que domina totalmente."

konáním může ostatním zničit život, naopak: je přesvědčena, že tím, co udělala, zachránila svému synovi život.

Mariana je pak osudovou ženou, která zasáhne do života více postavám, jinak toho o ní ale moc nevíme. Podle Schlickersové je to záhadná žena, která je i obrazem *femme fatale*, protože ostatní osoby do ní projektují svá přání a své touhy. Jedná se tedy vlastně takový obraz mužské fantazie.[45] Na rozdíl od jiných postav Mariana nemá vlastní diskurs, není nám nabídnut pohled do její perspektivy a zjevuje se jen ve vyprávění jiných nebo na obrazech či na fotografiích.[46]

Jako určité alter ego Jacinta Solany tu funguje postava malíře Orlanda. Oba dva umělci jsou si podobní v tom, že by chtěli vytvořit nějaké velké dílo, ale ani jeden z nich toho není schopen. Navíc Orlando je tím, kdo dokonce na svůj záměr zapomene a tím částečně rezignuje na všechno, čeho chtěl v životě dosáhnout.[47]

Takové je tedy dílo, kterým vstoupil Antonio Muñoz Molina do povědomí čtenářů a které v mnohých ohledech předznamenává cestu, jakou se bude později jeho tvorba ubírat. Stejně jako se v tomto románu postavy vracejí do Máginy, tak stejným způsobem se bude Muñoz Molina vracet v jiných dílech k vyprávěcím strategiím, které použil právě zde. Jak už bylo zmíněno v úvodu k této kapitole, *Beatus Ille* je výchozím bodem na cestě k modernímu bestselleru, přičemž za další krok k jeho dosažení můžeme považovat hned následující dílo, kterým je *El invierno en Lisboa*.

3.2 El invierno en Lisboa

V pořadí druhým románem, který publikoval Antonio Muñoz Molina roku 1987, tedy jen rok poté, co vydal svou prvotinu *Beatus Ille*, je *El invierno en Lisboa*. Toto dílo představuje v mnohých ohledech další krok na vývojové cestě v tvorbě tohoto autora směrem k modernímu bestselleru, kterou pak završuje román následující, tj. *Beltenebros*, kterému se budeme věnovat v další podkapitole.

Jak poznamenává ve své práci Marta B. Ferrariová, v románu *El invierno en Lisboa* Antonio Muñoz Molina plně využívá motivů, které se do španělské literatury osmdesátých let přenesly ze severoamerické kultury. Celé dílo je tudíž možné

45 SCHLICKERS, Sabine. *Los espejismos de la historia y los abismos del deseo:* Beatus Ille *(1986)*, Plenilunio *(1997) y* Carlota Fainberg *(1999) de Antonio Muñoz Molina*; str. 277
46 Tamtéž; str. 278
47 CORBELLINI, Natalia. *Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en* Beatus ille *de Antonio Muñoz Molina*, [online]; str. 14

považovat za vzdání pocty severoamerickému kinematografickému žánru nazvanému film noir, protože pracuje s prvky jinak charakteristickými právě tento druh filmu. Patří mezi ně například atmosféra nočního města, napětí, útěk a pronásledování, násilí a smrt. Celkovou atmosféru pak dokresluj revolvery, pláště, klobouky a uboze zařízené hotelové pokoje.[48]

Virginia Newhall Rademacherová pak definuje film noir jako žánr založený na tzv. hard-boiled detektivních románech[49], které proslavili autoři jako je Raymond Chandler nebo Dashiell Hammett a které jsou založené převážně na dialozích mezi postavami, což je ovšem jeden z mála rysů, které Antonio Muñoz Molina ve svém románu záměrně opominul, protože chtěl posílit dojem fragmentárnosti celého příběhu.[50] Podobně jako je tomu v díle *Beatus Ille* se tedy v tomto textu objevuje minimum dialogů, z čehož vyplývá i celkově pozvolnější dynamika díla, nicméně oproti *Beatus Ille* zde v závěru dochází k patrnému zrychlení a zdramatizování akce.

Přestože však při psaní tohoto román vycházel Muñoz Molina z tradice ustanovené žánry film noir a hard-boiled detektivními romány, nemůžeme *El invierno en Lisboa* považovat za klasický detektivní román. I když nám zde nechybí motiv vraždy, kterým je vražda Portugalce, to, co zde postrádáme a na čem je detektivní žánr primárně vystavěn, je proces vyšetřování daného zločinu, jenže na něj se tento příběh nezaměřuje. Zdá se, že tato vražda hraje pouze roli určitého impulzu, díky kterému se Lucrecie konečně rozhodne opustit Malcolma. Vzhledem k použití prvků typických pro film noir ale klidně můžeme tento román charakterizovat nejen jako román s napětím neboli thriller, ale i jako román milostný popisující vývoj vztahu mezi Biralbem a Lucrecií. Jak je tedy vidět, i v tomto případě Muñoz Molina s lehkostí překračuje hranice jednotlivých literárních žánrů. Zajímavé je i tvrzení Marty B. Ferrariové, která ve své práci navrhuje i možnost, že by se mohlo jednat o bildungsroman, neboť v průběhu děje se Biralbo mění nejenom jako člověk, ale rozvíjí se i jako muzikant a skladatel[51].

48 FERRARI, Marta B. *El juego de las máscaras: sobre* El invierno en Lisboa, *de Antonio Muñoz Molina*. [online]

49 V typologii detektivního románu, kterou vytvořil Tzvetan Todorov, by hard-boiled detektivnímu románu odpovídal jeden z druhů románu s napětím, který Todorov označuje jako „příběh zranitelného detektiva“. Hlavním rysem tohoto typu detektivního románu je totiž to, že detektiv ztrácí imunitu, začleňuje se do světa ostatních postav, a tudíž může být během vyšetřování zločinu zraněn nebo i zabit. TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*; str. 109

50 NEWHALL RADEMACHER, Virginia. *Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's* El invierno en Lisboa. [online]

51 FERRARI, Marta B. *El juego de las máscaras: sobre* El invierno en Lisboa, *de Antonio Muñoz Molina*. [online]

Na rozdíl od románu *Beatus Ille*, ve kterém se děj omezil ve velké míře především na události, ke kterým došlo v jednom domě v Mágině, případně v jejím okolí, se tentokrát příběh odehrává hned na třech od sebe poměrně vzdálených místech. Jsou jimi San Sebastián, Lisabon a Madrid, respektive bary Lady Bird, Burma a Metropolitano. O průběhu celého dění nás informuje vypravěč v první osobě. Zajímavé ale je, že původní autorův záměr ohledně postavy vypravěče byl úplně jiný. Sám Antonio Muñoz Molina k tomu říká:

> Začal jsem psát *El invierno en Lisboa* a používal tu třetí osobu, která mě tak odhodlaně odmítá poslouchat. Později jsem zamýšlel, aby tím, kdo mluví ke čtenáři, byl Biralbo. Teprve když jsem nalezl hlas tohoto vypravěče, o němž skoro nic nevíme ani vy ani já, zdálo se, že se román začíná psát sám, že ho vidím a slyším, jak se píše, vzdálený ode mě, důvěrný a tajný.[52]

Díky této zásadní změně v celé koncepci románu tudíž máme co do činění právě s vypravěčem v první osobě, který je ale pouhým svědkem událostí, ke kterým došlo: k celému příběhu ho váže jen to, že osobně zná jeho jednotlivé aktéry, nicméně sám se ničeho aktivně neúčastnil. Vše nám tedy zprostředkovává pouze na základě vyprávění svého přítele Santiaga Biralba, ke kterému pochopitelně přidává své názory, svůj úhel pohledu na danou věc a v případě, že mu Biralbem poskytnuté informace nestačí k popsání všech okolností daného příběhu, sám si domýšlí, jak to celé nejspíše muselo proběhnout i co se pravděpodobně v daném okamžiku odehrávalo hlavním postavám v hlavě. Dále rozhodně nesmíme opomenout fakt, že i samotný Biralbo vypráví, k čemu tehdy došlo, s určitým časovým odstupem, a proto je i jeho výpověď částečně zkreslená – je jasné, že s odstupem let si nemůže pamatovat všechny detaily, také něco může záměrně vynechat, něco naopak do vyprávění přidat, a navíc je dokonce schopný už sám své jednání víceméně kriticky hodnotit.

Jedná se tedy v první řadě o velice nespolehlivého vypravěče, jelikož je zřejmé, že nám tato postava nemůže realisticky zprostředkovat vše, k čemu došlo. Samotný vypravěč se ovšem ani nesnaží tvrdit, že všechno proběhlo tak, jak popisuje – přiznává

52MUÑOZ MOLINA, Antonio. Pura alegría. Madrid, Alfaguara, 1998; str. 53: „Empecé a escribir El invierno en Lisboa usando esa tercera persona que tan decididamente se niega a obedecerme. Intenté luego que quien le hablara al lector fuera Biralbo. Sólo cuando encontré, la voz de ese narrador del que casi nada sabemos ni ustedes ni yo, la novela pareció que empezaba a escribirse sola, que yo la veía y la escuchaba escribirse, ajena a mí, íntima y secreta."

se ke své nespolehlivosti, což ale na druhou stranu dodává vyprávění na autentičnosti a vyvolává dojem reálné situace. Podobného názoru je i Marta B. Ferrariová, jež ve své práci píše:

> Volba vypravěče v první osobě má také podíl na ztotožnění čtenáře s touto postavou, která nahlíží na příběh z privilegovaného místa, která má přístup ke vzdáleným dobrodružstvím, která nikdy nebudou těmi vlastními, a která kolísá mezi subjektivní identifikací s dějem, který vypráví, a objektivním odstupem.[53]

Vypravěč románu je také tím, kdo nás upozorňuje na jednotlivé skoky v čase, které jsou přímo provázány s místy, kde se děj zrovna odehrává. Tyto časové změny se neomezují pouze na vymezenou část textu, ale dochází k nim v rámci jednotlivých kapitol. Navíc přímo souvisí i s mírou věrohodnosti, s níž vypravěč popisuje jednotlivé události. V zásadě tedy můžeme vyčlenit tři časové roviny a od nich se odvíjející stupně věrohodnosti vypravěče.

Tou pro nás jakožto pro čtenáře nejaktuálnější rovinou, je pochopitelně přítomnost, kdy se vypravěč setkává po letech se Santiagem Biralbem v madridském baru Metropolitano, a poté se děj víceméně natrvalo přesouvá do hotelového pokoje, kde Biralbo vypráví příteli o tom, jak se vlastně odehrála celá historie mezi ním a Lucrecií. V tomto momentu se můžeme v největší míře spolehnout na výpověď vypravěče, který se nachází neustále ve společnosti Biralba, vidí, jak se přítel změnil a dokonce spolu z okna hotelu pozorují Santiagova neúnavného pronásledovatele, jímž je Toussaints Morton. Můžeme tedy konstatovat, že v této chvíli jsou nám vypravěčem zprostředkovány nezkreslené informace.

Druhou časovou rovinu představuje děj, jenž se odehrává v Lisabonu a v baru Burma. Tato dějová linie je situována již do minulosti a tudíž se jedná o události, ke kterým nyní Biralbo přistupuje s jistým odstupem. Není nejmenších pochyb o tom, že v tomto případě je vypravěč v největší míře nespolehlivý, protože v Lisabonu nebyl a tudíž postrádá jakékoliv ověřené informace, o které by se ve svém vyprávění mohl opřít.

53 FERRARI, Marta B. *El juego de las máscaras: sobre* El invierno en Lisboa, *de Antonio Muñoz Molina* [online]: „La elección de un narrador en primera persona contribuye también a la identificación entre el lector y ese personaje que mira la historia desde un lugar privilegiado, que accede a aventuras ajenas que nunca serán las propias, y que oscila entre una identificación subjetiva con la trama que narra y un distanciamiento objetivo."

Nezbývá mu tedy nic jiného než se spolehnout na Biralbovo vyprávění a případně si některé věci domyslet.

Poslední linie tohoto příběhu se odehrává v pro nás té nejvzdálenější minulosti. Jedná se zde hlavně o vzpomínky na dobu, kterou všichni prožili v San Sebastiánu. Právě tehdy totiž Biralbo hrával v baru Lady Bird patřícímu jejich společnému příteli Floru Bloomovi, kde také došlo k jeho setkání Lucrecií. V případě této dějové části vypravěč doslova balancuje mezi spolehlivostí a nespolehlivostí. Informace, které jsou nám předkládány, jsou sice zkreslené, což je dáno poměrně velkým časovým odstupem a tím, že o nich ani Biralbo, ani vypravěč nejsou schopni vyprávět bez osobního zaujetí, na druhou stranu ale je třeba vzít v potaz to, že vypravěč byl některým událostem osobně přítomen, a proto v některých případech může být i celkem spolehlivý.

Jak lze tedy vidět, Antonio Muñoz Molina si v tomto díle s postavou vypravěče skutečně vyhrál a přestože je celý děj románu založen na poměrně jednoduché zápletce, která nepřinese žádný zásadní zvrat, je tato na první pohled zdánlivá jednoduchost čtenáři vynahrazena komplexností, se kterou je námět díla zpracován.

El invierno en Lisboa rovněž nabízí k analýze velké množství témat a námětů, které zpracovává. Tím nejdůležitějším je v tomto případě umění, respektive hudba, popřípadě umění výtvarné. Jak již bylo zmíněno výše, hudba je stěžejním prvkem, který se proplétá celým románem, a to nejen jako téma či námět, ale i v rovině stylistické, na což poukazuje ve své práci i Marta B. Ferrariová:

> Vybroušený a lyrický styl tak charakteristický pro prózu svého autora se uchyluje v tomto románu k syntaxi, která je rozvláčná, obkličující a plná přirovnání, aby popsala dojmy z hudby. Opakování, ústřední element ve struktuře hudby, se zde používá jako vyprávěcí strategie.[54]

Podobně jako se totiž rozvíjí jednotlivé melodie, které tvoří svůj celek v rámci písně, tak stejně pozvolným způsobem se odvíjí i děj tohoto díla. V rámci textu se totiž pravidelně opakují zmínky o určitých melodiích, kterými jsou především *Lisboa* a *Burma* a které zároveň představují prostor, ve kterém se odehrají ty nejdramatičtější pasáže celého díla. Jazzová muzika, která tedy prostupuje celým románem, není tedy

54 FERRARI, Marta B. *El juego de las máscaras: sobre* El invierno en Lisboa, *de Antonio Muñoz Molina* [online]: „El estilo trabajado y poético tan característico de la prosa de su autor apela en esta novela a una sintaxis difusa, envolvente y llena de comparaciones para describir los efectos de la música. El empleo de la repetición -elemento central en la estructura musical- se utiliza aquí como estrategia narrativa."

jen tématem, ale zároveň má i zásadní vliv na strukturu celého díla, čehož si je dobře vědoma i María-Teresa Ibáñez de Ehrlichová:

> Jazzová hudba zajisté existuje se všemi svými strukturálními charakteristikami: základní melodií, která je tématem, a improvizovanými variacemi, se souladem akordů a jejich rozličných možností v symetrii tónů. Takové tedy bude čisté schéma, které autor převezme a kolem kterého vystaví svůj beletristický a hudební příběh.[55]

Hudba je tedy základem, na němž je vystavěn celý román včetně opakování, variací a návratu k základní dějové linii. Není to však jediné téma, které se zde ve velké míře objevuje. Jako další můžeme uvést téma vzdálenosti či distance a odstupu, které se opět projevuje na více rovinách. V první řadě jde o vzdálenost mezi jednotlivými místy, kde se děj románu odehrává. Tato vzdálenost také od sebe dělí postavy tohoto příběhu. Přestože se však nejedná o vzdálenost nepřekonatelnou, její odstranění celý problém neřeší. To ostatně tvrdí i Virginia Newhall Rademacherová:

> Schopnost překonat geografickou vzdálenost nezahrnuje odpovídající schopnost dosáhnout konce hledání, ale spíše nutnost, uprostřed neustávajícího pocitu absence, pokračovat v hledání.[56]

Z tohoto úryvku lze totiž vyčíst narážku především na závěr celého románu, kdy se Lucrecii konečně podaří najít Biralba, nicméně když dorazí do hotelu, v němž je ubytován, on už tam není, načež Lucrecie odchází a její hledání pokračuje.

V souvislosti s tímto tématem můžeme také hovořit o odstupu, který vůči sobě zaujímají některé postavy. Například Lucrecie si nikdy zcela nenajde cestu k Malcolmovým přátelům, se kterými sice tráví čas, ale ten odstup tam pořád zůstává. Něco podobného lze vypozorovat i ve vztahu mezi Biralbem a Lucrecií. V tomto případě ovšem onen odstup není způsoben tím, že by se navzájem neměli rádi – hlavní

55 IBÁÑEZ DE EHRLICH, María-Teresa. *La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de El* invierno en Lisboa, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 132: „Sí existe, claro está, la música de jazz con todas sus características estructurales: una melodía principal, que es el tema, y las variaciones improvisadas, amén de los acordes y sus diversas posibilidades en la simetría de los tonos. Este será, pues, el esquema puro tomado por el autor y sobre él construirá su historia narrativa y musical."

56 NEWHALL RADEMACHER, Virginia. *Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's* El invierno en Lisboa [online]: „The ability to overcome geographic distance does not imply a corresponding ability to reach the end of the search, but rather the necessity, amid a continued sense of absence, to keep looking."

roli zde hraje to, že se po dlouhou dobu neviděli a během této doby se obě dvě postavy změnily. Proto když se po určité době opět sejdou, je na nich patrný i ten odstup, přestože jejich city k tomu druhému zůstaly nezměněny. V neposlední řadě je třeba ještě zmínit, že jde i o vzdálenost mezi minulostí a přítomností. Když Biralbo seznamuje vypravěče se vším, co se událo od té doby, kdy se viděli naposledy, je jasné, že ke všemu, o čem mluví, již přistupuje s určitým odstupem. V zásadě to je pro něj něco uzavřeného, k čemu se sice vrací a komentuje to, nicméně už se ho to nedotýká tak úzce jako dříve.

El invierno en Lisboa se také zabývá tématem lásky, její nedosažitelnosti a pocitu osamělosti, který jednotlivé postavy zažívají. Postavy jsou v podstatě neustále obklopeny jinými lidmi, to však nemění nic na tom, že jsou velice osamělé a svým způsobem zůstávají mimo okolní dění. Newhall Rademacherová k tomu říká:

> tento pocit osamění, stálého nedostatku náklonnosti k jiné osobě nebo k nějakému místu, proniká románem. V *El invierno en Lisboa* přítomnost jiné osoby ve stejné chvíli vyvolává uvědomění si její nepřítomnosti.[57]

Jak už bylo naznačeno o něco výše, v románu se objevuje i motiv hledání, který se netýká pouze hledání osob, přesně jako když Biralbo nebo Malcolm a jiní hledají Lucrecii, nebo věcí jako je obraz od Cézannea, ale i hledání vlastního způsobu života, vlastní identity, či snad nezávislosti. Podle Newhall Rademacherové všechny postavy tohoto příběhu něco hledají, a pokud přese všechny překážky, které se jim staví do cesty, jsou schopny to nalézt, pak jejich štěstí netrvá dlouho.[58] Všechno v tomto románu je pomíjivé a vyznívá do ztracena stejně jako poslední tóny písně.

Když už bylo zmíněno ono hledání identity, je třeba brát také v potaz i její případnou ztrátu. Santiago Biralbo si mění jméno a tím jako by vymazal svůj předešlý život. Taktéž Billy Swan, když je zavřený v sanatoriu a očekává, že brzy zemře, se mění v pouhý stín toho, kým býval, a ztrácí tak sám sebe.

Taková tedy byla hlavní témata tohoto románu a nyní si také představme i postavy, které nás dějem provázejí. Začněme postavou vypravěče, který je tím, komu je vlastně příběh vyprávěn, a který ho poté předává dál, přičemž ho obohacuje i o své

57 Tamtéž: „This feeling of being alone, of a lack of enduring attachment to any one person or to any one place, pervades the novel. In El invierno en Lisboa, the presence of another person at the same time evokes an awareness of absence."

58 NEWHALL RADEMACHER, Virginia. *Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's* El invierno en Lisboa. [online]

myšlenky a domněnky. Jinak toho o něm ale moc nevíme – dokonce neznáme ani jeho jméno. Díky tomu se ovšem s touto postavou může ztotožnit každý čtenář a text tak vyvolává dojem, jako by to byl právě čtenář, kdo je svědkem příběhu a tudíž i osobou, které se Santiago Biralbo svěřuje.

Biralbo, nadaný hudebník a skladatel, je pak tím hlavním hrdinou tohoto příběhu. Od chvíle, kdy se zamiloval do Lucrecie, v níž také našel inspiraci k další tvorbě, prošel jeho život změnou. Dalo by se říci, že toto setkání vytrhlo Biralba ze stereotypního života a rovnou ho přivedlo do takového nebezpečného dobrodružství, které by si nejspíš nikdy ani nedokázal představit. V ten moment Biralbo nemyslí na ohrožení vlastního života, jde mu hlavně o záchranu Lucrecie.

Tato žena je takovou záhadnou postavou, o níž víme víceméně jen to, že je krásná, obdivuje to, jak Biralbo hraje a že je nespokojená v manželství s Malcolmem. Až do chvíle, kdy je svědkem toho, jak její manžel a jeho kumpán Toussaints Morton zavraždí Portugalce, však není schopná se svým životem něco udělat. Teprve tato událost je pro ni impulzem, aby začala jednat a vzala svůj osud do vlastních rukou. Není zřejmě pochyb o tom, že Lucrecii můžeme vnímat i jako *femme fatale*, o čemž je přesvědčena i Virginia Newhall Rademacherová:

> Obraz Lucrecie ztrácející se v dálce, kterým román končí, si přisvojuje běžnou konvenci filmu *noir*, prezentace *femme fatale* jako ničeho jiného než sotva rozeznatelné projekce mužské touhy stejně klamné jako je sen sám.[59]

Pokud byl Biralbo vyloženě kladnou postavou, pak Bruce Malcolm a Toussaints Morton zde představují klasické záporné hrdiny, kteří ale vůči sobě navzájem vytváří protiklady: zatímco Malcolm jedná nevypočitatelně, ukvapeně a neumí se ovládat, Morton všechno předem důkladně promýšlí, nepodléhá tolik emocím a je na něm vidět, že s podobnými nekalými obchody má již své zkušenosti. Už jen samotná přítomnost této postavy dodává ději na spádu a zvyšuje napětí.

Jak jsme tedy mohli vidět, *El invierno en Lisboa* představuje jakýsi mezistupeň ve vývoji literární tvorby Antonia Muñoze Moliny směřujícímu k dosažení moderního bestselleru. Umně tak propojuje romány stojící na počátku, respektive na konci této

59 NEWHALL RADEMACHER, Virginia. *Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's* El invierno en Lisboa [online]: „The image of Lucrecia fading into the distance with which the novel ends appropriates a common convention of film noir, of the presentation of the *femme fatale* as nothing more than the shadowy projection of male desire, as illusory as the dream itself."

cesty. Oproti románu *Beatus Ille* si zde můžeme povšimnout znatelné změny v pojetí vypravěče, který se v tomto románu více přibližuje čtenáři: jedná se o neustále přítomného vypravěče, který neustupuje do pozadí. Poněkud složitější skoky mezi perspektivami jednotlivých postav jsou zde nahrazeny snadno rozpoznatelnými skoky v čase a děj se především ke konci stává dynamičtějším a napínavějším. V příběhu se objevují postavy, se kterými se může čtenář více ztotožnit a celkově atmosféra nočních barů je něčím, co nalezne u čtenářů větší odezvu. Tímto pojetím se tedy *El invierno en Lisboa* přibližuje k modernímu bestselleru, jemuž se ale v největší míře podobá teprve dílo následující, kterým je román *Beltenebros*.

3.3 Beltenebros

V pořadí třetím románem, který Antonio Muñoz Molina publikoval, a zároveň posledním dílem, které jsme zařadili do prvního oddílu této práce, je *Beltenebros* (1989). V předchozích podkapitolách jsme mohli sledovat samotný počátek autorovy tvorby a poté i pozvolný přechod právě k tomuto románu, který je tím správným završením tvůrčího období Muñoze Moliny, které vymezuje druhá polovina osmdesátých let. Oproti předešlým publikacím se tento román vyznačuje celkovým zjednodušením děje, kdy nedochází ke střídání perspektiv, ze kterých je příběh vyprávěn, větší dynamičností a také zpracováním témat, která jsou čtenářsky atraktivní i v dnešní době.

Podle Gustava Martíneze se *Beltenebros* také částečně vymezuje proti klasickému pojetí románu typickému pro 19. století tím, že sice respektuje důležitost závěru komentovaného literárního díla, nicméně tento přístup pak oživuje tím, že je přikládána větší důležitost interpretaci díla, tj. podstatné je dát odpověď na otázku, co to všechno má znamenat. Kombinací těchto dvou přístupů pak vzniká nový, postmoderní román, jehož celkové pojetí v sobě přímo odráží realitu doby, ve které vzniká. Nacházíme se totiž uprostřed krize ideologií a víry v ně, kdy se otázka smyslu vrací se stále větší naléhavostí a stává se neoddělitelnou součástí osobních příhod, které jsou možná jediné s to nabídnout odpověď na tuto otázku.[60]

Epicteto Díaz Navarro k tomu dodává, že v literatuře konce osmdesátých a počátku devadesátých let jde hlavně o vytvoření takového příběhu, který by čtenáře

60 MARTÍNEZ, Gustavo. *Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en "*Beltenebros*" de A. Muñoz Molina* [online].

vzdálil každodennímu životu a ve kterém by nalezl tolik potřebné rozptýlení. Takovouto funkci pak plnily především romány zpracovávající témata jako je zločin, hrozba smrti, skrytý boj proti diktátorskému režimu apod.[61]

Úvodem je třeba také ještě zmínit jméno jednoho autora, jehož dílo s největší pravděpodobností mělo vliv i na vznik románu *Beltenebros*, a to Jorgeho Semprúna. Ten se, jakožto člen komunistické strany v exilu, v rozmezí let 1953 a 1962 podílel na realizaci nejrůznějších ilegálních aktivit ve Španělsku, kterých se účastnil pod několika falešnými jmény, jedním z nichž byl i pseudonym Federico Sánchez. Ze strany byl později vyloučen a soustředil se na vlastní literární tvorbu. Na základě svých zkušeností z výše zmíněného období potom vznikla kniha s názvem *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), která se stala inspirací pro další autory, mezi něž můžeme zařadit právě i Antonia Muñoze Molinu.[62]

Co se týče žánru tohoto románu, přestože *Beltenebros* splňuje určité podmínky, jimiž se vyznačuje klasický detektivní román, tj. objevuje se zde motiv vraždy a záhady, je zřejmé, že dílo k tomuto žánru zařadit nemůžeme už jen na základě toho, že v něm postrádáme přítomnost detektiva, který by se zabýval vyšetřováním nějakého případu. Namísto toho, abychom tedy byli svědky objasnění zločinu, se stává svědky jeho páchání. Celý děj tohoto románu se totiž točí kolem nové mise tajného agenta Darmana, jehož úkolem je zabít údajného zrádce. Proto se tedy jedná o román špionážní, případně o román s napětím.[63] Špionážní román bývá vymezován jako jeden z podžánrů v rámci detektivních příběhů, který v sobě zahrnuje i prvky dobrodružného románu. Díaz Navarro pak také uvádí, že vznik tohoto typu textů byl inspirován hlavně událostmi, které se odehrály během studené války a kterých se velice aktivně účastnily tajné služby obou bloků.[64]

Jak již bylo zmíněno výše, při psaní tohoto románu Antonio Muñoz Molina použil jednodušší strukturu, čím že přiblížil modernímu bestselleru. Dějovou linii příběhu sledujeme prostřednictvím vypravěče v první osobě, který je zároveň jeho protagonistou. Ten se proto soustřeďuje nejen na popis toho, co zrovna prožívá, ale velice detailně nás také seznamuje s různými okolnostmi souvisejícími s jeho způsobem života. Ve svém vyprávění se nevyhýbá ani vyjádření nejrůznějších pocitů včetně

61 DÍAZ NAVARRO, Epicteto. *El crepúsculo de los héroe sen* Beltenebros*: de la novela de Antonio Muñoz Molina al film de Pilar Miró*; str. 72
62 Tamtéž; str. 79-80
63 DÍAZ NAVARRO, Epicteto. *El crepúsculo de los héroe sen* Beltenebros*: de la novela de Antonio Muñoz Molina al film de Pilar Miró*; str. 70
64 Tamtéž; str. 71

pochybností, které cítí v souvislosti s novou misí, která mu byla přidělena. Nicméně i přes převládající subjektivitu vyprávění má čtenář dojem, že vypravěči může věřit – přinejmenším nejsou v jeho vyprávění patrné náznaky, že by si něco vymýšlel nebo že by se nás snažil záměrně klamat.

Dále se zde neobjevují tak výrazné skoky v čase, jako tomu bylo v *El invierno en Lisboa*, i když i v tomto případě Muñoz Molina využívá možnosti použití retrospektivy. Ta v tomto případě slouží jako prostředek k tomu, aby nás vypravěč seznámil s událostmi týkajícími se jiného případu, kterým byl pověřen přibližně před dvaceti lety, tj. případu Walter. Jedná se zároveň o jediný případ, k němuž se vypravěč ve vzpomínkách vrací a který v něm i po letech vyvolává rozporuplné pocity. Tyto pochyby pak ještě zesílí ve chvíli, kdy je vypravěč pověřen dalším úkolem, který je případu Walter v mnohých ohledech nesmírně podobný. Opět tu tedy přichází ke slovu i hra s opakováním a s návratem k událostem dávno minulým, které evidentně ještě nejsou definitivně uzavřeny. Tento jev se ale neprojevuje pouze na rovině dějové, nýbrž také na rovině týkající se postav. Příkladem toho může být existence dvou žen, které nesou jméno Rebeca Osorio – v první řadě se jedná o ženu, kterou agent Darman poznal během případu Walter, dále pak jde o dceru této ženy a údajného zrádce Waltera, která je aktivně zapojena do případu současného. Všechny tyto podobnosti vztahující se k oběma dvacet let od sebe vzdáleným misím vyvolávají v tajném agentovi pocit *déjà vu* a čtenáře vedou k úvahám o tom, jestli je to pouhá náhoda nebo záměr.

V románu *Beltenebros* si pak také můžeme povšimnout použití úspornějšího stylu, které se vyznačuje menší mírou popisnosti a vzletnosti a omezuje se pouze na ta nejdůležitější sdělení. Je tu jasně patrná i snaha o větší dynamičnost příběhu a o udržení napětí až do samého konce. Celkově představuje *Beltenebros* román, který je na cestě k dosažení toho, co od románu očekává dnešní čtenář. Snad tím jediným, co k dosažení statusu moderního bestselleru tomuto románu chybí, je větší zapojení dialogů do děje, který by tak získal ještě o něco větší spád.

Ve snaze zaujmout čtenáře se odráží i volba témat, která se zde objevují. *Beltenebros* nabízí především témata jako je zrada, pochybení a otázky ohledně oprávněnosti někoho zabít. Zatímco zrada nás provází jak případem Walter, tak misí současnou, pocity pochybení a úvahy nad právem někoho zabít se váží pouze k aktuálnímu Darmanovu případu. Tyto otázky vyvstávají v jeho nitru právě na základě podobnosti obou úkolů, které mu byly přiděleny, a zachycují tak i moment, kdy se

z člověka, který do té doby zabíjel v podstatě jako stroj, začíná opět stávat lidská bytost, která si znovu uvědomuje cenu lidského života a navrací se tak k tomu, čím býval dříve.

Román chce také čtenáře upozornit na to, že nic není takové, jak se na první pohled zdá, o čemž se na vlastní kůži přesvědčil i sám Darman. Je třeba ke všemu přistupovat, když už ne obezřetně, tak alespoň s nadhledem, a důsledně rozlišovat realitu a fiktivní obrazy, kterým nás ostatní nutí uvěřit. Poselstvím tohoto díla pak může být i to, že člověk není dokonalý a tudíž se může i mýlit a svým špatným rozhodnutím může zničit životy jiných lidí tak, jako to udělal Darman v případě Walter, kdy převážila povinnost nad jeho vlastním úsudkem.

Jak už bylo zmíněno výše, agent Darman zpočátku působí tak trochu jak stroj, který pouze plní pokyny, je neústupný, neptá se proč, jen koná. Podle Gustava Martíneze je to postmoderní muž zatížený všemi mrtvými mýty, který ale v sobě také zachovává moderní vlastnosti, jako je bojovnost a pocit vlastní důstojnosti, který mu brání v tom, aby se vzdal a dal se na útěk.[65]

Postava působí i jako vyděděnec v tomto světě, protože nikde nemá své pevné místo, všude je cizincem, což se později přihodí i hrdinovi románu *El jinete polaco*. Jak upozorňuje Martínez, není to jen způsobeno tím, že žije již dlouhá léta v cizí zemi, ale že pro něj ideologie a Strana vytvořili existenci, která mu sice v jistých ohledech dala smysl života, ale na druhou stranu ho odcizila od skutečného života a od lidskosti. I z toho důvodu se Darman cítí být ztracen a nespokojen uprostřed této etické pouště, protože až doposud se jeho život řídil racionálně podloženým alibismem, kterým tak všechno ospravedlňoval. Hledání Andradeho se tak proměňuje v hledání sebe sama a v pozvolné znovunabytí vlastní existence.[66]

Proto je také v závěru tak důležité, že se Darman na vlastní popud vydal hledat skutečného zrádce jménem Beltenebros, kterým je komisař Ugarte alias Valdivia, kterého Darman již dlouhou dobu považuje za mrtvého. Na důležitost setkání Darmana a Valdivii upozorňuje i Martínez:

> Postavit se Beltenebrosovi znamená čelit pravdě, že všechno byla lež, že žil a zabíjel kvůli lži, že skutečnost je zkrátka pouze

65 MARTÍNEZ, Gustavo. *Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en "*Beltenebros*" de A. Muñoz Molina* [online].
66 MARTÍNEZ, Gustavo. *Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en "*Beltenebros*" de A. Muñoz Molina* [online].

> předivo racionalizací, kterými se legitimizují společensky nepřijatelné požadavky pudu. Sdělení toho nevyslovitelného.[67]

Tímto střetnutím se tedy Darman osvobozuje od své minulosti a je připraven začít nový život.

Valdivia je pak další rozporuplnou postavou tohoto příběhu. Na jednu stranu představuje krutého komisaře, ze kterého mají všichni strach, protože věří tomu, že všechno vidí, že je všude neustále přítomen. Na stranu druhou je to ale člověk, který kvůli tomu, že zradil svou stranu, musí nyní žít ve stínech pod identitou, která mu nepatří. Zároveň tu ale v určitém momentu působí trochu lidštějším dojmem než třeba Darman, když prohlašuje, že on by Waltera nechal naživu, což Darman neudělal. Symbolicky pak umírá při pádu do hlediště, ke kterému dojde tím, že mu Rebeca svítí baterkou do obličeje a pod jeho váhou praskne zábradlí, o které se opírá. Světlo tak zvítězí nad stíny.

Jak už bylo zmíněno výše, v románu se objevují i dvě postavy jménem Rebeca Osorio, přičemž se jedná o matku a dceru. První z nich je spisovatelkou a žije s Walterem, po jehož smrti se zblázní. Druhá Rebeca se pak všemožně snaží pomoci Andrademu uniknout před jeho pronásledovateli, neboť je přesvědčena o jeho nevinně. V závěru sehraje hlavní roli, když svítí Valdiviovi do očí, což on nemůže snést a zabije se pádem do hlediště.

Román *Beltenebros* je tedy posledním románem, ve kterém se projevují změny, jež později vedly ke vzniku moderního bestselleru tolik žádaného současnou konzumní společností. Jak už jsme ale uvedli, toto dílo patrně není stoprocentním bestsellerem, jelikož jeho hlavní hrdinové nepůsobí stereotypně a navíc v něm autor narušuje i určité mechanismy typické pro literaturu, jakou je bestseller. To ve své práci zdůrazňuje i Martínez:

> Muñoz Molina tak narušuje zdánlivě nevyhnutelné mechanismy spotřební beletrie (jednu z jejíchž forem si vybral pro vytvoření kostry svého románu): hrdina neskoncuje s padouchem a zároveň tak zachrání hrdinku-oběť, ale je to právě ona, kdo to vše udělá. Neúprosný vrah, který nikdy neselhal, nebyl tentokrát

67 Tamtéž: „Enfrentarse a Beltenebros es afrontar la verdad de que todo ha sido mentira, de que vivió y mató por una mentira, de que en suma la realidad es tan solo la trama de racionalizaciones con que se legitima las socialmente inadmisibles demandas de la pulsión. La enunciación de lo impronunciable."

ani schopný stisknout spoušť. Tímto způsobem je protagonistovi odepřena povaha a status hrdiny.[68]

Beltenebros tedy ukončuje první tvůrčí období Antonia Muñoze Moliny, které ohraničuje doba druhé poloviny osmdesátých let, a proto nyní přejděme k období následujícímu, které se nese v poněkud jiném duchu.

68 MARTÍNEZ, Gustavo. *Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en "*Beltenebros*" de A. Muñoz Molina* [online]**:** „Muñoz Molina subvierte así los aparentemente inevitables mecanismos de la ficción de consumo (una de cuyas modalidades escogió para vertebrar su novela): el héroe no acaba con el malvado salvando, de paso, a la heroína-víctima, sino que es ésta quien lo hace todo. El asesino implacable que jamás fallaba no ha sido esta vez ni siquiera capaz de apretar el gatillo. De este modo, se le niega al protagonista la condición y el estatuto de héroe.“

4 Návrat ke vzpomínkovému románu

Druhý celek, který v rámci této práce vymezíme, se omezuje na dvě díla, a to *El jinete polaco* a *Ardor guerrero*. Jak jsme mohli vidět v předchozí kapitole, román *Beltenebros* udělal pomyslnou tečku za vývojem tvorby Antonia Muñoze Moliny směrem k modernímu bestselleru, po níž následuje návrat k žánru vzpomínkového románu, kterým tato cesta v podstatě i započala.

Díla zařazená do této kapitoly spojuje několik společných rysů, z nich nejdůležitější je fragmentárnost, která se velice zřetelně projevuje v jejich zpracování. Ani jeden z románů se totiž neomezuje na pouhé zachycení jedné jediné události, ale jedná o vyprávění většího množství příběhů na základě vzpomínek. Přestože tyto jednotlivé příběhy zastřešuje jeden hlavní děj, jsou právě ony, které se těší největší důležitosti a dohromady spolu vytváří celistvý obraz zachycující historické pozadí dané doby a nevyhýbají se ani srovnání života staré a nové generace. Zatímco *El jinete polaco* se věnuje těmto tématům obšírněji, *Ardor guerrero* se zaměřuje na záležitosti, které se přímo vztahují k povinnosti vojenské služby.

Přestože u těchto děl není tak markantní vývojová linie v literární tvorbě Muñoze Moliny tak, jako se projevila v rámci románů zařazených do předchozí kapitoly, i v tomto případě si nelze nevšinout alespoň jedné drobné změny, která se zde projevuje. Je jí částečný přechod od literatury fiktivní, kterou zde zastupuje román *El jinete polaco*, k literatuře autobiografické, jejímž zástupcem je právě *Ardor guerrero*. Pojďme si tedy nyní podrobněji představit jednotlivá díla.

4.1 *El jinete polaco*

V pořadí čtvrtým románem, který napsal Antonio Muñoz Molina, a zároveň prvním ze dvojice děl, které jsme zařadili do této skupiny, je *El jinete polaco* z roku 1991. Oproti románu *Beltenebros*, kterým jsme zakončili předchozí kapitolu, představuje tento text určitý krok směrem zpátky k samotnému počátku autorovy tvorby, a to nejen co se týče formy, ale i stránky obsahové. Děj románu *El jinete polaco* se totiž navrací do napůl fiktivní a napůl reálné Máginy, se kterou jsme se již částečně seznámili v díle *Beatus Ille* a na kterou se nyní zaměříme trochu podrobněji.

Muñoz Molina totiž vytvořením Máginy přivedl na literární scénu další mytický prostor, který vychází z tradice venkovského života zděděného po předcích a který je od okolního světa oddělen svou, záměrně ne zcela výhodnou, geografickou polohou mezi řekami a horami, a proto není pro osoby, které do tohoto světa nepatří, vůbec jednoduché do něj vkročit.[69] Rovněž přesné vymezení času je zde podle Cataliny Quesady Gómezové záležitostí nesmírně problematickou, jelikož se čas plynoucí v Mágině neměří pomocí hodin a kalendářů, ale tradičně se omezuje na roční období, případně na období sklizně, což jsou nejdůležitější doby pro obyvatele této oblasti, neboť především na kvalitě sklizně závisí jejich další život. I z toho důvodu když pak příbuzní vypráví Manuelovi o životě v Mágině, používají namísto přesných časových údajů přirovnání typu „rok hladu“, „rok velkých mrazů“ nebo „rok velké sklizně“.[70] Pomocí obrazu Máginy se snaží Muñoz Molina zachytit významné události, které se zde odehrávají, popsat zvláštnosti lidu, jehož historie byla psaná i násilnou formou vyznačující se nerovností a útlakem. Mágina se tak stává jakýmsi archetypem, univerzálním místem, které má kopírovat styl života ve Španělsku na počátku 20. století včetně společenského rozladění, politické represe a neustálého boje za to uniknout z bídy.[71]

Pravděpodobný vliv na vytvoření Máginy i na styl, jakým je popisován život v ní, je přisuzován Williamu Faulknerovi. Podle Salvadora A. Oropesy se jedná především o dva literární modely, které se zde explicitně projevují: prvním z nich je hra s hlasy, které promlouvají, zatímco druhý představuje rozčlenění společnosti na jednotlivé vrstvy[72], což Oropesa popisuje takto:

> Tím druhým je ten o založení hrabství Yoknapatawpha, sarkastický Faulknerův nápad, že bude psát o svých lidech, protože jsou to ti, které zná, a v jednom jediném životě nemá čas psát a poznávat jiné lidi. Tohle uděluje Muñozi Molinovi „svolení“ psát o Mágině. Mágina a Yoknapatawpha mají mnoho shodných bodů. Jsou to periferní venkovské společnosti, ve kterých je rozvoj modernity neúplný a ve kterých přetrvávají

69 QUESADA GÓMEZ, Catalina: *Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en* El jinete polaco; str. 91-93
70 Tamtéž; str. 98
71 Tamtéž; str. 87
72 Tamtéž; str. 91

> formy starého režimu, tj. rasové segregace z jihu Spojených států a andaluského señoritisma[73].[74]

Na rozdíl od Faulknera se však Muñoz Molina nezabývá otázkou rasovou, i když ve svých dílech jasně zobrazuje rozdíly mezi lidmi, kteří vlastní půdu, a těmi, kteří na ní pouze pracují.[75] Nicméně oproti autorově románové prvotině, jejíž děj se nezaměřil na konkrétní historické události, které se odehrály během španělské občanské války, ale na drama, které se odehrálo v jednom domě a ve kterém se Muñoz Molina zaměřil v první řadě na podání obrazu těch, kteří byli v občanské válce poraženi, tj. republikánů, se tento nový román v pravidelných intervalech navrací k jednomu momentu občanské války, a to k 18. červenci 1939.[76] Přestože však ve skutečnosti toho dne v Úbedě k žádnému povstání nedošlo, je zde bezpochyby patrnější přímější vliv událostí spojených s občanskou válkou, než tomu bylo v *Beatus Ille*.[77] Ostatně celý román je pojat komplexněji, protože nezachycuje pouze osudy vybraných postav, ale v podstatě i náladu celé jedné generace.

Jak již bylo také zmíněno v první kapitole této práce věnované vývoji španělské literatury od doby šedesátých let, pro léta osmdesátá byl stěžejní návrat k umění vyprávět, což se pochopitelně odrazilo i v přístupu ke zpracování námětů z historie. I díky tomu dochází k tomu, že se válečné konflikty, jakým byla i španělská občanská válka, slévají v mýty, což je dáno v první řadě časovým odstupem od samotné historické události.[78] Občanská válka se tudíž podle toho, co ve své práci uvádí María-Teresa Ibáñez Ehrlichová, stává také podobným mýtem, který v literatuře slouží jako dějiště, v němž se rozvíjí lidské životy ukazující nám jak dobro, tak i zlo, které v nich existuje, a které je příčinou nesmyslného boje mezi bratry či přáteli.[79]

---

73 Despektivní výraz pro marnivý způsob chování a života osob z vyšších společenských vrstev.
74 OROPESA, Salvador A. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*; str. 23: „El segundo es el de la creación del condado de Yoknapatawpha, la idea socarrona de Faulkner de que él escribe de su gente porque es la que conoce y en una sola vida no le da tiempo a escribir y a conocer otra gente. Esto le concede a Muñoz Molina el «permiso» para escribir de Mágina. Mágina y Yoknapatawpha tienen muchos puntos de coincidencia. Son sociedades rurales, periféricas, en las que el desarrollo de la modernidad es incompleto, y en las que persisten formas del antiguo régimen, la segregación racial del sur de los Estados Unidos y el señoritismo andaluz."
75 QUESADA GÓMEZ, Catalina: *Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en* El jinete polaco; str. 91
76 IBÁÑEZ EHRLICH, María-Teresa. *La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en* El jinete polaco *y* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; str. 197
77 Tamtéž; str. 195
78 Tamtéž; str. 190
79 Tamtéž; str. 196

Co se týče žánrového vymezení tohoto románu, dalo by se říci, že se, alespoň částečně, jedná o návrat ke klasickému historickému románu, protože jsou v průběhu děje je možné vysledovat odkazy nejen ke zcela fiktivním postavám, ale i ke skutečným historickým osobnostem, z nichž můžeme zmínit například Santiaga Ramóna y Cajala, dona Miguela Prima de Riveru či generála Miaju.[80] Mery Erdal Jordanová je ale i toho názoru, že se v tomto případě může klidně jednat i o bildungsroman, neboť v *El jinete polaco* sledujeme formování osobnosti a identity hlavního hrdiny, kde tři části, na které je román rozdělen, odpovídají třem důležitým obdobím jeho života.[81]

Nicméně v převážné míře se však jedná o zcela evidentní návrat ke vzpomínkovému románu, přičemž nejde ani tak o zachycení vzpomínek jednotlivce, jako spíše o paměť kolektivní, o čem se ve své práci zmiňuje i Felipe Oliver Fuentes Kraffczyk:

> milenci provádí přehlídku míst, časů, osob a zážitků a spojují tak individuální paměť s mnohem širším společenským rámce; sféra toho osobního tak zůstává neoddělitelným způsobem svázaná s celkem. Tak se ze subjektivního pohledu člověka, který retrospektivně analyzuje své osobní zkušenosti, souběžně vynořuje neúplná mozaika minulosti a přítomnosti Španělska.[82]

Není tedy pochyb o tom, že hlavní protagonisté tohoto příběhu, jimiž jsou Manuel a Nadia, mají co do činění s něčím, co je přesahuje a co nemohou zcela uchopit. Uvědomují si, že ani oni sami nejsou schopni pamatovat si vše, co prožili. Kromě toho pochopitelně dochází i k tomu, že každý z nich na jednu a tu samou událost může nahlížet diametrálně jiným způsobem. I proto v tomto díle hraje naprosto stěžejní roli existence truhly plné fotografií, které vytvořil fotograf Ramiro Retratista. Tyto fotografie jsou nejen tím, co tu navzdory pomíjivosti času přetrvalo, ale zároveň plní funkci jakéhosi průvodce, který usměrňuje a také oživuje mnohé vzpomínky. S jejich pomocí totiž tito dva mladí lidé pomaličku skládají dohromady to, co si pamatují, a

80 IBÁÑEZ EHRLICH, María-Teresa. *La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en* El jinete polaco *y* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; str. 192

81 ERDAL JORDAN, Mery. *Los exilios de* El jinete polaco; str. 560

82 FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver. *Historia, memoria y biografía en* El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina*; str. 97: „los amantes revistan lugares, tiempos, personajes y vivencias fundiendo así la memoria individual en un marco social bastante más amplio; la esfera de lo individual queda ligada de forma indisoluble con la colectividad. Así, desde la subjetividad de un individuo que analiza en retrospectiva su experiencia personal, irrumpe en paralelo un mosaico fragmentario del pasado y presente de España."

obraz, který tím vzniká, doplňují také o vzpomínky svých příbuzných, kteří jim o době minulé vyprávěli. Jednotlivé fotografie a s nimi spojené vzpomínky bychom tak mohli přirovnat k dílkům puzzlí, které je potřeba složit tak, aby do sebe všechny zapadaly. Teprve ve chvíli, kdy k tomu dojde, lze vnímat celkový obraz, který byl vytvořen. A právě o vytvoření jednoho takového obrazu se Antonio Muñoz Molina v tomto díle pokusil a nám nezbývá než potvrdit, že se jedná o obraz velice zajímavý.

I v románu *El jinete polaco* můžeme opět pozorovat hru s pojetím postavy vypravěče, která už začíná být typickým prvkem děl tohoto autora: v rámci jednotlivých kapitol dochází ke střídání vypravěčů v první a ve třetí osobě.

Vypravěčem v první osobě je Manuel, tlumočník, který pochází z Máginy a který odmítl jít ve stopách svého otce, tj. živit se obděláváním půdy a prodejem zeleniny. I proto se vydal vlastní cestou a nyní po všech těch letech strávených nejen mimo Máginu, ale také mimo Španělsko, začíná cítit, že se odcizuje nejenom své zemi, kterou už málem nepoznává, ale také především sám sobě, protože začíná zapomínat na události, které ho provázely životem. Sám dokonce tvrdí, že se již natolik stal někým jiným, že by o sobě mohl mluvit ve třetí osobě, což nás vede k úvahám ohledně toho, zda by tím vypravěčem ve třetí osobě nemohl být právě ten „druhý“ Manuel. Nicméně po zvážení této možnosti dospíváme k závěru, že tomu tak není. Jednak jsou vyprávění ve třetí osobě koncipovaná jako perspektivy jiných postav a tudíž by bylo samo o sobě nelogické, kdyby měl Manuel o jejich životě takové povědomí, a jednak tu oproti jiným dílům pocházejícím z pera Antonia Muñoze Moliny není ani sebemenší náznak toho, že bychom měli co do činění s vypravěčem, který si to, o čem nám vypráví, domýšlí nebo snad dokonce kompletně vymýšlí. Narážíme tím pochopitelně na dílo *El invierno en Lisboa*, ve kterém se vyskytují explicitní náznaky podobného řešení, na které jsme upozornili v jedné z předchozích kapitol. V tomto díle však žádný podobný náznak nenajdeme, a proto můžeme pasáže textu psaného ve třetí osobě připsat vševědoucímu vypravěči, který se nás snaží seznámit s tím, jaké vše ve skutečnosti bylo i jak to prožívaly jednotlivé postavy. Vyprávění je pozvolné, plné přívlastků a až na pár výjimek se zde nedočkáme nějakých překvapivých zvratů. Autor zde znovu pracuje s rozvíjením myšlenek na základě nejrůznějších asociací a namísto dialogů je v textu použita nepřímá a polopřímá řeč.

Jak již bylo zmíněno výše, román *El jinete polaco* je rozdělený na tři části zachycující vývoj života hlavního hrdiny. První část nazvanou *El reino de las voces* tvoří převážně vzpomínky Manuela na dobu dětství, které prožil v Mágině, a také na

příběhy, které mu vyprávěli jeho příbuzní. Charakteristickým rysem této části je to, že se ke slovu dostává více postav, z jejichž perspektiv se dozvídáme nejen něco o tom, jaký je jejich život, ale získáváme i nové informace ohledně nálezu záhadné mumie v Casa de las Torres. Pro tuto část je typická v celku velká míra nostalgie, jasně patrný je tu i stesk po časech dávno minulých a nyní již nadobro ztracených. I proto v tomto momentě začíná Manuel pomalu uvažovat o návratu do Máginy.

Druhá část, tj. *Jinete en la tormenta*, se pak omezuje na dvě hlavní dějové linie. První z nich je Manuelovo dokončení studia v Mágině a s tím spojené rozhodování, jaké profesi se chce v budoucnu věnovat. Je to pro něj takové období vzdoru, odmítnutí předchozích vzorů, které má v rodině, touha odejít z Máginy, prožívání období nenaplněné lásky k Marině. Tou druhou linií je potom návrat velícího důstojníka Galaze se svou dcerou Nadiou do Máginy. V této opět o něco nostalgičtější pasáži sledujeme jednak perspektivu Nadii, které se poprvé seznamuje s Máginou, zamiluje se do Praxise a také mu pomáhá přechovávat tajné dokumenty, jednak jejího otce, který vzpomíná na svůj život a hlavně na to, co se přesně událo oné noci, kdy se postavil na stranu republikánů. Jak můžeme vidět, v této části se odehrávají ty zásadní události, které uvedou život hrdinů do pohybu, který zatím jako by neměl žádný směr, či které otevřou staré rány a oživí vzpomínky, aniž by jim zřejmě přinesly nějaké rozhřešení.

Rozuzlení tohoto příběhu přichází až s poslední částí nazvanou *El jinete polaco*, ve které jsou životní cesty Manuela a Nadii opět svedeny dohromady. Tím, že se do sebe zamilují, je život Nadii naplněn a Manuel zase pomalu dochází k tomu, že je načase stanovit si jiné priority a že by se chtěl vrátit do Máginy. Dochází tak ke zklidnění děje a k vysvětlení starých záhad, tj. toho, jak se oné noci před poslední zkouškou vlastně Manuel dostal domů, a také toho, jak to tehdy bylo s tou mumií, včetně narážek na to, kdo by mohl být skutečným otcem Manuelova pradědečka Pedra. Je to tedy vskutku část, kdy do sebe začínají zapadat poslední střípky příběhu, které prováží vše, co bylo řečeno předtím, čímž zaplní do té doby prázdná místa.

Ve všech těchto částech nás také neustále symbolicky provází motiv či snad symbol, kterým je rytina *Polského jezdce* vytvořená podle stejnojmenného obrazu od Rembrandta. Ta v podstatě zastřešuje celé dílo, neboť stejně jako onen osamělý jezdec směřující bůhvíkam i Manuel, Nadia a dost možná i celá mladá generace žijící nově v demokratickém státě hledá nový směr života, cestu, kterou by se jejich život měl ubírat, ale která jim zatím zůstává skryta. Sám Manuel se v některých pasážích této

knihy přirovnává k tomuto jezdci, vidí v něm dokonce i svého dědečka Manuela, jehož ve své paměti stále vnímá jako hrdinu.

Pokud bychom tedy nyní přešli k tématům, která se v tomto románu vyskytují, můžeme v přímé návaznosti na to, co bylo řečeno výše, konstatovat, že hlavním tématem jsou zde změny a touha po jejich dosažení, přičemž se nejedná pouze o změny dané rozhodnutími jednotlivých postav, ale i o změny, které souvisí s časem. Explicitně se zde totiž projevuje téma stárnutí a s ním související změny jako je ztráta paměti a vzpomínek, se kterou je spojená i silná nostalgie nad minulostí, a ztráta tělesné zdatnosti, tj. to, že se z hrdiny stává člověk, jenž se neobejde bez cizí pomoci. V podstatě jde tedy o rozdíl mezi změnami, které je a které není možné ovlivnit.

Dalším tématem, které se zde objevuje ve velké míře, je ztráta identity a stále sílící pocit osamělosti a odcizení, který zažívají hrdinové tohoto románu, především pak Manuel, který odešel z Máginy a nyní žije velice hektickým životem tlumočníka. Nikde nestráví příliš času, často cestuje, a proto začíná pociťovat pochybnosti ohledně toho, zda ještě vůbec někam patří: mezi cizince totiž nikdy zcela nezapadne a svému domovu se odcizuje. Se ztrátou toho, kým byli, se ale potýkají i další hrdinové, jmenujme například dědečka Manuela či velitele Galaze – tím, že oba stárnou, ztrácí tak trochu povědomí o tom, kým byli. Pochopitelně, že si ještě mnohé pamatují, ale tyto vzpomínky již mohou být zkreslené, idealizované nebo zahalené pláštěm nostalgie či smutku. Proto se v tomto románu tak citelně projevuje téma postupné ztráty vlastní minulosti. Jako protiváha je tu však také jasně patrná i snaha o to znovu získat nejen povědomí o sobě, ale i vzpomínky na dřívější život. A právě o to se snaží Nadia a Manuel na základě fotografií, které pořídil Ramiro Retratista.

Neměli bychom ale opomenout i další téma, které v nemalé míře souvisí s odcizením či ztrátou identity, neboť může být i jeho hlavní příčinou, a tím je téma vyhnanství. Podle Mery Erdal Jordanové patří téma exilu mezi jedno z těch základních, které vytváří způsob, jak ztvárnit historii, což je podle ní i jeden z postmoderních rysů, který v tomto díle vyčnívá nejvíce.[83]

Patrně nejvýrazněji vnímáme toho téma v případě postavy velícího důstojníka Galaze, který je kvůli politické situaci nucen zemi opustit a vrací se do ní opět až po dlouhých letech. Nicméně vyhnanství se v tomto románu týká i jiných postav, u kterých bychom to mohli i částečně přehlédnout. Kromě tedy již námi zmíněného případu velitele Galaze zmiňuje Erdal Jordanová ve své práci ještě další šest příkladů

83 ERDAL JORDAN, Mery. *Los exilios de* El jinete polaco; str. 560

vyhnanství, které se v *El jinete polaco* objevují. Jsou jimi v chronologickém pořadí vytvořeném na základě historických okolností, se kterými přímo souvisí, příchod dona Mercuria do vyhnanství v Mágině z politických důvodů poté, co byl roku 1870 zavražděn Prim. Tento muž se pak dostane do vyhnanství znovu, tentokrát na Filipíny, a to kvůli svému vztahu k ženě z vyšší vrstvy. Druhým exilem je účast Pedra Expósita, Manuelova pradědečka, v kubánské válce, jejíž výsledek znamenal konec existence španělského impéria. Pedro je však kromě toho také vystaven vyhnanství v rámci společnosti, neboť jako sirotek a zároveň nemanželské dítě v ní žije na samém okraji. V souvislosti s událostmi týkajícími se první světové války pak můžeme hovořit o vyhnanství Otto Zennera, který se tohoto válečného konfliktu účastnil a nakonec uprchl právě do Máginy, kde sehrál klíčovou roli jako učitel Ramira Retratisty. Čtvrtou událostí související s vyhnanstvím je španělská občanská válka, během které byl Manuelův dědeček zatčen a odvezen do sběrného tábora. Zde by pak chronologicky následovalo vyhnanství velitele Galaze, o němž jsme se již zmínili.[84] V pořadí šestým případem vyhnanství by byl ten, ve kterém je zainteresován Manuelův učitel literatury Praxis, který podnikal nejrůznější akce proti Francovu režimu. Rovněž Ramiro Retratista se ve chvíli, kdy opouští Máginu, se stává dobrovolným vyhnancem z Máginy.[85]

Maarten Steenmeijer na toto téma navazuje i ve své práci, kde zmiňuje ještě jednu zajímavou skutečnost: za vyhnance bychom totiž v určitém slova smyslu mohli považovat i Nadiu, jejíž kořeny jsou ve Španělsku, ale která se z důvodu vyhnanství svého otce dostane do Máginy až o mnoho let později, a Manuela, jelikož ten dobrovolně opustil Španělsko a nyní žije na cestách a po hotelech, protože se živí jako tlumočník.[86] Jak je tedy vidět toto téma nás nenápadně provází celým textem a dotváří tak celkový obraz španělské společnosti v době, o které autor pojednává.

Steenmeijer se pak hlavně věnuje dalšímu tématu, které hraje důležitou roli v tomto románu, a tím je hudba, a to hlavně muzika rocková, která zde představuje všechno nešpanělské.[87] I proto se oblíbeným místem, kde tráví čas Manuel i jeho přátelé, stává bar Martos s jukeboxem, na kterém si mladíci s radostí přehrávají písně, které se do Španělska dostaly z Velké Británie nebo USA. Tyto anglické písně byly symbolem všeho, o čem mladá generace, ke které náležel i Manuel, snila, tj. nového a

84 ERDAL JORDAN, Mery. *Los exilios de* El jinete polaco; str. 562
85 Tamtéž; str. 563
86 STEENMEIJER, Maarten. *Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction*; str. 246
87 Tamtéž; str. 245

vzrušujícího života daleko od rodičů, rodného místa i Francova Španělska. Jednou z Manuelových oblíbených písní byla ta od Jima Morrisona *Rider on the storm*, která dává název druhé části této knihy a představuje mimo jiné slib svobody, dobrodružství a bohémství, čili změny.[88]

Nicméně jak dodává Steenmeijer, rocková muzika v dílech Antonia Muñoze Moliny nezískává status vysokého umění jakožto nezávislého kulturního vyjádření, ale je využita pouze jako základní stavební materiál zde vytvořeného příběhu.[89] Hudba je zde spojená s určitou životní fází hlavního hrdiny, který si zrovna prohází rebelským obdobím, a proto má nejen symbolický význam, ale je i začleněna do celého příběhu. Steenmeijer dokonce navrhuje, že by se na rockovou muziku v rámci *El jinete polaco* dalo nahlížet jako na soundtrack, který doprovází vypravěčovy vzpomínky.[90]

Závěrem můžeme ještě zmínit téma nenaplněné lásky, protože jak Manuel, tak i Nadia předtím, než se dají dohromady, prožijí i neúspěchy v lásce. Manuel hlavně ve chvíli, kdy je zamilovaný do Mariny, která mu ale vůbec nevěnuje pozornost, a Nadia jak ve vztahu s Praxisem, tak i později se svým manželem Bobem.

Oproti jiným románům, které Antonio Muñoz Molina napsal, se v tomto díle vyskytuje větší množství postav, které celkově dotváří komplexní obraz života v Mágině. Věnujme se nyní pozorněji alespoň těm nejdůležitějším.

Začněme s vypravěčem v první osobě, kterou je Manuel. Ten již během svých studií v Mágině začne pociťovat touhu rodné místo opustit a nepokračovat tak ve stopách svého otce, který obdělávání půdy zasvětil celý svůj život. Díky svému talentu na jazyky se postupem času stane velice žádaným tlumočníkem, který cestuje po světě a který si pomalu začíná uvědomovat, že ztrácí povědomí o tom, kdo je, i o tom, co v životě prožil. Tohle všechno je vlastně důsledkem jeho kariéry mimo Máginu a toho, že nikde nemá vlastní domov, neboť je neustále na cestách. Důsledky takového způsobu života popisuje ve své práci Fuentes Kraffczyk, kde uvádí následující:

> Po tom všem, přílišné nahromadění pohybu nevyjadřuje jinou věc než těkavost a tudíž prázdnotu. Prázdnotu ideologickou, identity, časovou. Kromě občana světa se postava mění ne v kočovníka, který periodicky znovu navštěvuje stejná místa, aby potvrdil svou identitu a příslušnost, nýbrž v tuláka, který

88 STEENMEIJER, Maarten. *Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction*; str. 247
89 Tamtéž; str. 249-250
90 Tamtéž; str. 255

> bez úspěchu čeká, že se bude nacházet a snad se i definovat v tomto pohybu.[91]

Teprve ve chvíli, kdy Manuel potká Nadiu a společně vzpomínají na to, co prožili, se zdá, jako by pomalu začínal nacházet svůj klid. Možná i proto také uvažuje o návratu do Máginy, ke kterému opravdu v závěru knihy dojde a k němuž ho donutí i smrt babičky Leonor.

Zatímco o životě Manuela a celé jeho rodiny toho víme poměrně dost, u Nadii se vyprávění víceméně omezuje pouze na její první pobyt v Mágině a poté na pár menších epizod z její minulosti. Nadia totiž v celém příběhu hraje spíše vedlejší roli, neboť je tím, kdo Manuelovi pomáhá vzpomenout si na život, který již dávno opustil, a je tu hlavně proto, aby ho vyslechla. Zároveň je zde i jakýmsi garantem pravdy – jednak je sama schopná doplnit prázdná místa v Manuelových vzpomínkách a jednak se po smrti svého otce stala vlastníkem všech fotografií, které vytvořil Ramiro Retratista a s jejichž pomocí se pak oba dva snaží dát dohromady příběh svého života. Právě ona je tou osobou, jejíž přítomnost potřebuje Manuel k tomu, aby se dobral své minulosti a aby získal nějaký impulz pro zklidnění svého neuspořádaného života. Fuentes Kraffczyk o tom říká:

> V tomto smyslu není náhoda, že Nadia-Alison je španělské a severoamerické národnosti; uvnitř dichotomie mezi tradicí a modernitou, kterou román líčí, je jasné, že Španělsko představuje to první a Spojené státy to druhé. Tento fakt má bezpochyby své kolonialistické důsledky. Aby se smířil se svou minulostí a aby upevnil svou přítomnost, potřebuje Manuel milost někoho druhého. A ne jen tak jakéhokoli druhého, nýbrž druhého moderního, západního a severoamerického.[92]

---

91 FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver. *Historia, memoria y biografía en* El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina*; str. 101: „Después de todo, la excesiva acumulación de movimiento no expresa otra cosa que la volatilidad y por consiguiente el vacío. Vacío ideológico, de identidad, de tiempo. Más que un ciudadano del mundo, el personaje se convierte no en el nómada que periódicamente revisita los mismos espacios para confirmar su identidad y pertenecía, sino en el errante que espera, sin éxito, encontrarse y acaso definirse en el movimiento."

92 Tamtéž; str. 103: „En ese sentido no es un azar que Nadia-Alison posea las nacionalidades española y norteamericana; dentro de la dicotomía tradición vs modernidad que plantea la novela, está claro que España representa lo primero y los Estados Unidos lo segundo. Este hecho tiene desde luego sus implicaciones colonialistas. Para reconciliarse con su pasado a fin de afianzar un presente Manuel necesita del indulto del otro. Y no cualquier otro, sino el otro moderno, occidental, norteamericano."

Tím pro něj Nadia může být jen díky okolnostem, které donutily jejího otce k odchodu do exilu. Samotný velící důstojník Galaz je zde také důležitou postavou. Z perspektivy ostatních postav je líčen jako hrdina, který se oné noci hrdě postavil na stranu republikánů, nicméně jak se později dozvídáme z jeho vzpomínek, všechno bylo trochu jinak. Tehdy nezůstal věrný ideologii, ale pouze nechtěl za žádnou cenu dopustit, aby jeho podřízení nerespektovali jeho rozkazy. Svým způsobem tak nezáměrně naplnil obavy svého otce, který byl přesvědčen, že syn jednoho dne uvrhne jeho rodinu do hanby. Jak zmiňuje ve své práci Erdal Jordanová, je velitel Galaz v mnohých ohledech klíčovou postavou tohoto románu: je otcem Nadii, jejíž láska poté přispěje k Manuelově návratu do rodné Máginy, je tím, kdo Nadie odkáže všechny fotografie, které dostal od Ramira Retratisty a je také tím, kdo vlastní rytinu nazvanou *El jinete polaco* od Rembrandta, která nás symbolicky provází celým dílem.[93]

Erdal Jordanová ve své práci také upozorňuje na zajímavé postřehy týkajících se postav Manuela a velitele Galaze. Nachází u nich jak shodné rysy, kterými je například to, že oba dva odchází do vyhnanství, ať už dobrovolně či nuceně, a že ani jeden z nich se není schopen v dětství ztotožnit s otcovými požadavky, tak i rozdíly, neboť Manuel je muž slov, zatímco velitel Galaz je mužem činů. Za povšimnutí stojí role, kterou tyto dvě postavy sehrávají ve vztahu k Nadie: když Galaz umírá, zaujímá Manuel jeho místo.[94]

Rozhodně je také namístě upozornit na to, že se v textu objevují narážky na postavy, které již známe z románu *Beatus Ille*: jsou jimi například Justo Solana, Domingo González, doktor Medina či sochař Eugenio Utrera. V *El jinete polaco* se také nepřímo píše o smrti Mariany: ve chvíli, kdy je v Casa de las Torres nalezena mumie neznámé ženy, si Ramiro Retratista vzpomene na svatební fotku ženy, která je oné mumii podobná a kterou krátce po svatbě zastřelili. Jedná se však jen letmé zmínky, protože žádná ze stejnojmenných postav nehraje v tomto příběhu nějakou zásadní roli, a pokud by čtenář nebyl obeznámen s obsahem díla *Beatus Ille*, patrně by ho tato jména nijak nezaujala.

El jinete polaco je tedy dílem, které tematicky navazuje na autorovu prvotinu *Beatus Ille*, niméně je nutné podotknout, že v tomto případě nám Muñoz Molina předkládá mnohem propracovanější a ve všech ohledech komplexnější dílo, které připomíná velké romány období realismu. Přestože zde převažují popisné pasáže, čímž

93 ERDAL JORDAN, Mery. *Los exilios de* El jinete polaco; str. 565
94 Tamtéž; str. 565-566

opět v autorově tvorbě dochází k odklonu od moderního bestselleru, je dílo velmi čtivé a rozhodně čtenáře zaujme. S velkou pravděpodobností se jedná o nejzdařilejší dílo, které Antonio Muñoz Molina napsal, a určitém ohledu dost možná představuje i vrchol jeho tvorby, což se však nedá říci o dalším díle, které jsme zařadili do této kapitoly a jemuž se budeme věnovat nyní.

4.2 Ardor guerrero

Druhým narativním dílem, které jsme zařadili do této kapitoly, je kniha *Ardor guerrero* z roku 1995, jež nese podtitul *Una memoria militar*. Jedná se o vůbec první publikaci tohoto autora, která naprosto zřetelně nese autobiografické prvky, jelikož jsou zde popisovány jeho zážitky z doby, kdy absolvoval povinnou vojenskou službu.

Problémy nám opět trochu dělá žánrové vymezení této knihy, neboť *Ardor guerrero* můžeme definovat nejen jako autobiografii či vzpomínkový román, ale také jako román s válečnou tematikou. Je třeba si totiž položit otázku, nakolik je možné vnímat toto dílo jako skutečnou autobiografii a nakolik se jedná o fikci. Stejnými úvahami se zabýval i Gonzalo Martín de Marcos:

> To znamená, že vyvstaly diskuze ohledně žánru a záležitosti hraničící reality a fikce. Román končí větou, s níž beletrista, jak se zdá, vede interpretaci a jejímž prostřednictvím explicitně určuje nefikční povahu textu: „Výhodou fikce je, že netoleruje tak nečestné konce.“ No dobrá, přes toto tvrzení se v textu objevuje mnoho prvků typických pro beletrii. Samotná povaha autobiografického diskursu zahrnuje tuto tendenci, jak ukazuje Ricardo Fernández[95]. Kromě toho zacházení s postavami, skoky v čase a význam prostoru jsou vyprávěcí postupy.[96]

95 FERNÁNDEZ, Ricardo. *Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de* Ardor guerrero, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 181

96 MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo. *Simetrías del terrorismo en* Ardor guerrero *(1995) y* Plenilunio *(1997), de Antonio Muñoz Molina*; str. 266: „Es decir, que se suscitaron disquisiciones sobre el género y el asunto aledaño de la realidad y la ficción. La novela concluye con una frase con la que el novelista parece guiar la interpretación y mediante la cual estatuye explícitamente la naturaleza no ficcional del texto: “La ventaja de la ficción es que no tolera finales tan innobles”.Pues bien, pese a esta declaración hay muchos elementos de ficcionalización. La propia condición autobiográfica del discurso incluye esta tendencia, como señala Ricardo Fernández. Pero, además, el tratamiento de los personajes, los saltos en el tiempo y la significación del espacio, entre otros, son procedimientos narrativos.“

S tím nelze než souhlasit. Pravdou totiž zůstává, že Antonio Muñoz Molina v sobě svůj vypravěčský talent rozhodně nezapře a navíc se styl, kterým je tato kniha napsaná, velice nápadně podobá románům, které ji časově předchází. Autor v textu znovu používá velké množství přívlastků a své myšlenky rozvíjí na základě nejrůznějších asociací, takže se občas ve vyprávění dostane jinam, než nejspíše původně zamýšlel. I proto jsou zde zachována poměrně dlouhá souvětí, která už také patří mezi jeden z typických znaků tohoto autora.

Hlavními tématy, která se průběhu vyprávění poměrně často opakují, je pro Muñoze Molinu již typické téma identity. Zatímco v jiných dílech je tato tematika zmiňována především v souvislosti s hledání identity, v tomto případě se jedná výhradně o její ztrátu. V armádě se totiž člověk stává jedním z mnoha, a proto velice silně pociťuje i vlastní nedůležitost. Tento dojem zbytečnosti své existence pak ještě umocňuje fakt, že rekruti ztrácí své jméno a jsou oslovováni písmenem a číslem, které jim bylo přiděleno. V případě vypravěče tohoto příběhu to bylo J-54. Vojenská služba s sebou přináší i takový jeden paradox: zatímco v běžném životě se každý člověk snaží dát najevo vlastní výjimečnost, na vojně je zásadní především nevyčnívat. Jak upozorňuje sám vypravěč, obzvláště důležité je to v případě, že člověk vyniká vlastní neschopností udělat něco správně, což ve většině případů nezůstane nepovšimnuto a za co pak následuje nepříjemný trest.

Dále jde také o dodržování režimu a o to, jak rychle se mu člověk dokáže přizpůsobit. Jak se dozvídáme z vyprávění, zejména pobyt ve výcvikovém táboře ve Vitorii byl ve znamení spěchu, chaosu, stresu a neustálého napětí. Vypravěč dokonce tento přísný režim přirovnal k tomu, co jako mladý zažíval ve škole.

Zajímavý je také pohled na rozdíl mezi představami spojenými s povinnou vojenskou službou a skutečností, kterou člověk zažívá na vlastní kůži. Vypravěč zde explicitně říká, že v mládí sledoval, jak se z vojenské služby vrací jeho příbuzní, každý se svým kufrem a fotografií ve vojenském mundůru, takže se zdálo, jako by je obklopovala jakási aura hrdinství. Sám vypravěč měl z vojenské služby strach a jeho obavy se potvrdily, protože alespoň zezačátku měl veliký problém přizpůsobit se každodenní vojenské rutině.

Vypravěč také často zmiňuje, že je smolař, protože zatímco jiní si vojenskou službu mohli odbýt víceméně v klidu někde v Madridu, jeho museli poslat do Vitorie a později do San Sebastiánu, kde docházelo k útokům na vojáky a kde byl vyhlášen i výjimečný stav. S událostmi, které se v Baskicku odehrávaly, souvisí i téma terorismu

spojeného především s baskickou organizací ETA, jejíž akce představovaly jeden ze dvou terorů, kterým musel podle Martína de Marcose vypravěč čelit:

> Voják zažívá v době zaniklé povinné vojenské služby („vojny“) násilí těchto dvou sil. Přidělený ke své lítosti do vojenského tábora Zapadores de Montaña v San Sebastiánu bude muset přežít zároveň tyranii ze strany vojáků, kterým se stýská po frankismu, a separatistické násilí, které rotu obklopuje. Protagonista se mění souměrnou osu mezi dvěma terory, ve fiktivní prostředek, prostřednictvím kterého se jedno i druhé zda být posuzováno pro svou vzájemnou souvislost.[97]

Prožití takového teroru je něčím, co zůstává přítomno v životě po celý život. I v době, kdy už od doby absolvování vojenské služby uplynulo mnoho let, vypravěč přiznává, že se občas budí ze spaní, protože se mu zdálo, že je znovu na vojně a že opět udělal něco špatně. Není tudíž pochyb o tom, že tento příběh je zároveň příběhem formování osobnosti Antonia Muñoze Moliny, přičemž lze předpokládat, že tato skutečnost měla a stále má silný vliv i na jeho literární tvorbu. Podobného názoru je i Ricardo Fernández, který ve své práci uvádí:

> V Ardor guerrero je podle našeho názoru výchozím bodem a vodítkem, které vede vyprávění, úvaha o vojenské zkušenosti v širším kontextu osobní přeměny jakožto zásadního momentu, pokud se to tak může říci, v procesu identity autora jako člověka a možná, což je pro naše přiblížení ještě důležitější, jako spisovatele.[98]

Pokud by tomu tak opravdu bylo, pak by toto dílo nabízelo klíč k pochopení toho, proč se Antonio Muñoz Molina tolik ve svých dílech věnuje tématu minulosti,

97 MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo. *Simetrías del terrorismo en* Ardor guerrero *(1995) y* Plenilunio *(1997), de Antonio Muñoz Molina*; str. 264: „En la historia, el soldado experimenta durante el tiempo del extinto servicio militar obligatorio (“la mili”) la violencia de aquellas dos fuerzas. Destinado a su pesar en el Cuartel de los Zapadores de Montaña en San Sebastián, deberá sobrevivir al mismo tiempo al fascismo de los militares que añoran el franquismo y a la violencia abertzale que rodea a la compañía. El protagonista se convierte en eje de simetría entre dos terrores, recurso ficcional mediante el cual uno y otro resultan enjuiciados por obra de su mutua correspondencia.“

98 FERNÁNDEZ, Ricardo. *Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de* Ardor guerrero, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 174: „En Ardor guerrero el punto de partida y, en nuestra opinión, la guía que sostiene el relato es la consideración de la experiencia militar en el contexto más amplio del devenir personal como un momento pivotal, si puede decirse así, en el proceso de la identidad del autor como persona y quizás, más importante para nuestro acercamiento, como escritor.“

vzpomínek a tomu, jak události minulé neustále ovlivňují život člověka. V tom případě bychom pak většinu jeho děl mohli vnímat jako projekci vlastních zkušeností a otázek, na které se jejich pomocí snaží najít odpovědi. Jak jsme už ale zmínili na začátku této podkapitoly, hlavním problémem tohoto díla je, že nejsme schopni přesně určit míru pravdivosti, s jakou vypravěč vše popisuje. Muñoz Molina je totiž natolik znamenitým vypravěčem, že by s největší pravděpodobností dokázal napsat román i na základě toho nejnudnějšího zážitku. I proto je třeba k interpretaci tohoto románu přistupovat s co možná největší opatrností.

Závěrem snad zbývá jen dodat, že přestože *Ardor guerrero* zpracovává poměrně zajímavé téma, které obohacují autobiografické prvky, rozhodně nezaujme tolik, jako jiná díla tohoto autora. Možná i proto se Muñoz Molina ve svém dalším románu vrátil ke svému specifickému vyprávěcímu stylu, který tentokrát uplatnil při zpracování žánru detektivního románu.

5 Moderní detektivní román

Posledním celkem, který jsme v rámci této práce vymezili a do něhož jsme zařadili zbývající dílo, kterým je román *Plenilunio*, se opět vyznačuje přerušením rozvoje tendencí typických pro předchozí tvůrčí období Antonia Muñoze Moliny. Zatímco v kapitole minulé se projevila zřejmá snaha o objektivizaci vyprávěcího stylu tím, že se příběh zaměří skutečné události, tj. bude obohacen o prvky autobiografické, zde můžeme pozorovat jednak další, v pořadí již druhý, návrat k autorově zřejmě nejoblíbenější hře s perspektivami, ze kterých je příběh vyprávěn.

Tentokrát k tomuto návratu dochází v rámci žánru detektivního románu, který se u čtenářů obecně těší velké oblibě, přičemž perspektivy jednotlivých postav jsou zde použity k tomu, aby celý příběh vyšetřování zločinu zasadily ještě do širšího kontextu. Dokonce se chvílemi zdá, že životní příběhy jednotlivých postav tak trochu zastiňují hlavní dějovou linii, které by se klasický detektivní román držel asi o něco striktněji. V tom lze ovšem znovu vidět obratnost, s jakou Antonio Muñoz Molina zpracovává jednotlivá díla, která jsou vždy o jiná, než by se od nich dalo čekat, a která nabídnou další možnosti, kterými by se pojetí daného žánru mohlo v dnešní době ubírat. Nyní už ale přejděme k poslednímu románu, který budeme v rámci této práce analyzovat.

5.1 Plenilunio

Publikací románu *Plenilunio* (1997) připsal Antonio Muñoz Molina na své konto konečně i detektivní román, jehož náznaky se sice objevily již v jeho prvotině *Beatus Ille*, nicméně teprve v tomto díle se motiv vraždy a jejího vyšetřování stává hlavní dějovou linií. Jak už ale u tohoto autora bývá dobrým zvykem, neomezuje se ve svém vyprávění pouze na tento jediný aspekt, a proto i v případě tohoto díla můžeme sledovat i různé odbočky a sledování pozadí příběhu z perspektiv několika rozdílných postav, což opět trochu komplikuje i žánrové vymezení tohoto románu.

Není pochyb o tom, že *Plenilunio* je v první řadě především detektivní román. Kdybychom se drželi typologie, kterou pro tento žánr vytvořil Tzvetan Todorov, tak bychom *Plenilunio* zařadili ke třetímu typu detektivní románu, který Todorov vymezuje, a to k románu s napětím. Ten představuje kombinaci obou předchozích typů,

tj. románu s tajemstvím a černého románu, přičemž od prvního přejímá záhadu, příběh odehrávající se v minulosti a příběh odehrávající se v přítomnosti, zatímco na základě toho druhého vystupuje do popředí právě příběh, který se odehrává v přítomnosti. Čtenáře tak zajímá nejen to, co se stalo v minulosti, ale jeho pozornost přitahuje i to, co se odehrává v přítomnosti, případně to, k čemu v průběhu děje ještě dojde.[99] Ale situace není zdaleka tak jednoduchá, čehož si všímá i Francisco González Castro:

> Takto řečeno se zdá, že *Plenilunio* je detektivní román, žánr, se kterým nepochybně sdílí podobnost. Nicméně tento román překračuje tyto hranice, protože se nesnaží předvést důvtip a neomylnou logiku detektiva, který nakonec správně identifikuje vraha, ale to, že policejní vyšetřování a hledání jsou způsoby, jak se pohroužit do vztahů mezi postavami, jak pátrat v jejich paměti a v kontextu minulosti nebo jak odhalit jejich zklamání a neklid.[100]

Z toho tedy vyplývá, že bychom tento román mohli definovat opět jako vzpomínkový nebo dokonce částečně i jako román psychologický, jelikož se prostřednictvím jednotlivých postav noříme do jejich života a dozvídáme se mnoho informací, které se samotným vyšetřováním příběhu vůbec nesouvisí. Slouží zde totiž pouze jako vysvětlení toho, jak se jednotliví aktéři příběhu dostali do místa, kde ke zločinu došlo. Na základě osvětlení toho, co vlastnímu příběhu vraždy předcházelo, zjišťujeme, že všechny tyto postavy jsou svým způsobem oběti světa, ve kterém žijí, neboť se každá z nich potýká, a to spíše neúspěšně, s vlastními problémy.

Děj, který se odehrává v jednom městě, kterým by podle Francisca Gonzáleze Castra mohla být klidně i Mágina[101], přestože sám vypravěč město nikdy nepojmenuje, tedy sledujeme z právě perspektiv těchto postav. Celková kompozice díla není nijak složitá, opět se zde pracuje s retrospektivou a se vzpomínkami, k některým informacím se dostáváme postupně prostřednictvím náznaků. Čtenář tedy tuší, že je v něčem

99 TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*; str. 108-109

100 GONZÁLEZ CASTRO, Francisco. *El asesino y sus imágenes en* Plenilunio, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 411-412: „Dicho así, parece que Plenilunio es una novela policíaca, género con el que indudablemente comparte afinidades. No obstante, la novela traspasa esos límites, ya que no se pretende exponer la perspicacia y la lógica infalible de un detective que acaba identificando certeramente al asesino, sino que las pesquisas policiales, la búsqueda, son vías para profundizar en las relaciones entre los personajes, para indagar en su memoria y en el condicionamiento del pasado o para revelar sus frustraciones e inquietudes."

101 GONZÁLEZ CASTRO, Francisco. *El asesino y sus imágenes en* Plenilunio, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 411

problém, ale trvá poměrně dlouhou dobu, než vyjde najevo, o co přesně se jedná. To se ovšem netýká samotného děje románu, který se zaměřuje na více aspektů každodenního života španělské společnosti. Carmenza Klineová o románu píše:

> Jeho zápletka není tak jednoduchá, protože se v ní mísí ty problémy, které španělská společnost musí každodenně zakoušet, jako je terorismus v Baskicku, rychlý život a městské násilí, univerzální téma, i když ho spisovatel zaostřuje na konkrétní společnost, protože dnes je považováno za něco nevyhnutelného téměř ve všech městech na světě.[102]

Kromě toho se dokonce zdá, že román *Plenilunio* není tvořen pouze jedním, ale hned dvěma příběhy, Tím prvním, který zaujímá hlavní místo, je vražda dívky Fátimy a průběh jejího vyšetřování. Za druhý z příběhů pak můžeme považovat dokončení událostí, které započaly v Bilbau, kde inspektor pracoval předtím, než se na vlastní žádost nechal přeložit. Jak totiž zjistíme z náznaků, které vyjdou najevo, když se inspektor zmiňuje o své ženě, byli oba dva nuceni ze severu odejít proto, že jim někdo neustále vyhrožoval smrtí. Na první pohled by to mohlo vypadat, že tím, že se manželé přestěhovali tak daleko, je situace vyřešena, ale není tomu tak. Jak je tedy vidět, oba tyto příběhy propojuje postava inspektora, přičemž zajímavá je i změna role, kterou tento muž v každém z nich hraje. Výstižně o tom ve své práci pojednává Gonzalo Martín de Marcos, když uvádí:

> v *Pleniluniu* se opakuje obrácení, podle něhož se vyšetřovatel stává obětí teroristy a jeho cílem nebude ho zatknout, ale osvobodit se od jeho pronásledování a od jeho pokusů ho zavraždit. Tyto dva sledy událostí, tj. hledání násilníka policistou a pronásledování policisty organizací ETA, se protínají v komisaři, který se mění ve spojení, které umožňuje vytvořit první souvislost, která se vztahuje k pátracím postupům v kriminálním žánru.[103]

102 KLINE, Carmenza. Plenilunio *y los cuestionamientos existenciales de Antonio Muñoz Molina*; str. 62: „Su trama no es tan sencilla, porque en ella se mezclan aquellos problemas que la sociedad española tiene que vivir a diario, como el terrorismo en el país Vasco, la vida rápida y la violencia urbana –un tema universal, aunque el escritor la enfoque en una sociedad determinada, porque hoy en día es considerada algo inevitable en casi todas las ciudades del mundo–."

103 MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo. *Simetrías del terrorismo en* Ardor guerrero *(1995) y* Plenilunio *(1997), de Antonio Muñoz Molina*; str. 272: „en Plenilunio se reproduce una inversión según la cual el investigador se torna víctima del terrorista y su objetivo no será detenerlo sino librarse de su acoso y de

K propojení obou příběhů pak tedy dojde v samém závěru knihy: inspektor úspěšně vyřeší daný zločin, čímž splní svou roli detektiva, a zároveň ho dostihne i úděl oběti jiného vraha. Naplněním obou těchto rolí se celý příběh uzavírá.

Co se týče vyprávěcího stylu, ten je znovu pozvolný a vzhledem ke zcela absurdnímu způsobu, jakým se inspektor snaží najít pachatele, tj. že ho hledá podle očí, je čtenář ochuzen i o možnost pokusit se sám odhalit pachatele na základě různých indicií, jak tomu bývá v klasických detektivních románech. Převládají zde tedy hlavně popisné pasáže a dialogy v textu objevují velice zřídka.

Hlavními tématy, která se zde objevují, je zločin a boj s ním, kdy se inspektor snaží učinit spravedlnosti zadost, aby byl vrah malé holčičky potrestán. S tímto tématem je také propojeno téma terorismu, protože výhružky smrtí od teroristické organizace ETA jsou právě důvodem, proč byl inspektor nucen opustit Bilbao, kde dlouhá léta pracoval. Pocit neustálého ohrožení, kterému je člověk v současném světě vystaven, s sebou přináší otázky vztahující se k obecnému právu člověka na život, jak o tom píše Martín de Marcos:

> Terorismus je začleněn do děje, jehož popředí je vyhrazeno zděšení z běžného zločinu a který funguje jako delegitimizující odraz. K objasnění toho, co obsahuje z čirého násilí a smrti se text prostřednictvím přítomnosti znásilnění a vraždy zaměřuje na univerzální práva, jako je právo život a osobní důstojnost. Myšlení nad rámec filosofie se zapisuje do vyprávěcích struktur a žánrů, které fungují jako modely pro morální myšlení.[104]

Spolu s tímto popřením takového práva, které je naznačeno právě v tomto textu, můžeme u postav sledovat neustále rostoucí úzkost, strach a nejistotu.

---

sus intentos de asesinarlo. Estas dos secuencias, la de la búsqueda del violador por el policía y la del acoso al policía por ETA, se cruzan en el comisario, que se convierte en la conexión que permite establecer la primera correspondencia, la que se refiere a los procesos de búsqueda en el género criminal."

104 MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo. *Simetrías del terrorismo en* Ardor guerrero *(1995) y* Plenilunio *(1997), de Antonio Muñoz Molina*; str. 275: „El terrorismo se incorpora a una trama cuyo primer plano está reservado para el horror de un crimen común y que funciona como reflejo deslegitimador. Al iluminar, por asimilación con la violación y el asesinato, lo que tiene de mera violencia y muerte, el texto centra la atención sobre derechos universales, como la vida y la dignidad personal. El pensamiento, fuera de los confines de la filosofía, se inscribe en estructuras narrativas y géneros que funcionan como moldes para la reflexión moral."

Tento text se má podle Gonzáleze Castra také pokusit o zodpovězení otázky kdo je vrah a kdo jsem já.[105] Proto je zde stěžejním tématem hledání identity, a to nejen identity vraha, ale i dalších postav zapojených do tohoto příběhu. V prvním případě se toto hledání omezuje spíše na podobu a jméno vraha, protože hlavním cílem je zadržet ho a potrestat, zatímco v případě jednotlivých postav nepátráme po jménu či vzhledu, ale spíše po samotné povaze jejich existence, tj. jde nám o to, abychom na základě seznámení s jejich minulostí pochopili důvody, které je nyní vedou k určitému jednání.

González Castro dále také upozorňuje na důležitost role, kterou hraje v tomto příběhu počasí. Jak víme, děj se odehrává v zimních měsících, takže deštivé, mlhavé a chladné počasí ještě umocňuje pocit přítomnosti zla a představuje zde i metaforu strachu a smrti.[106] Je třeba také ještě zmínit roli úplňku v tomto příběhu, neboť právě za takovýchto nocí dochází v románu k podstatným událostem: právě za úplňku dochází nejen k vraždě Fátimy a k pokusu o vraždu Pauly, ale také k tomu, že spolu inspektor a Susana stráví noc v hotelu. Zdá se, jako by úplněk byl impulzem, který strhává zábrany, který nadále zabraňuje skrývat postavám to, co se ukrývá v jejich nitru, a odhaluje tak jak zlo a zvrácenost v nich ukrytou, tak i touhu po lepším a spokojenějším životě.

Je totiž naprosto evidentní, že si všechny postavy s sebou nesou nějaké trauma. Na některých je to vidět hned, což třeba případ inspektorovy ženy, zatímco na jiných by to člověk nepoznal, neboť na první pohled působí bezproblémově a sebejistě, ale opak je pravdou. Tento román je doslova plejádou ztracených existencí, které se protloukají životem a které právě neblahé okolnosti provázející je životem zahnaly na místo tohoto příběhu a které dohromady svedla ona vražda malé dívky. O tom se zmiňuje i Carmenza Klineová:

> *Plenilunio* je živým obrazem postav, které uvádí do rozpaků dobré lidi a připomínají jim v každém okamžiku, že život není lehký; jsou to skupiny osob, které neznají lidskou důstojnost a nepokouší se ji ani hledat, neboť hluboko uvnitř vědí, že jí nemohou dosáhnout, bytosti, které žijí na druhé straně města a

105 GONZÁLEZ CASTRO, Francisco. *El asesino y sus imágenes en* Plenilunio, *de Antonio Muñoz Molina*; str. 413
106 Tamtéž; str. 417

> pohybují se v soustředných kruzích kolem svého vlastního přežívání.[107]

Nejdůležitější postavou, která nám propojuje obě dějové linie tohoto příběhu, je inspektor, jehož jméno se ale v průběhu celého románu nedozvíme. Jinak se ale postupně zjišťujeme základní fakta o jeho životě, tvrdé výuce, kterou zažil v jezuitské škole, neshodách s otcem i o tom, že rodiče jeho ženy nechtěli, aby se ti dva vzali. Na jednu stranu působí tato postava sebejistým dojmem, ale na tu druhou je to ztracená existence, která je neustále pronásledovaná strachem, který ho ostatně přiměl k tomu opustit Bilbao, a v podstatě i životními neúspěchy. Hledání vraha je tedy to, na co se zcela upne – konečně tak získá jeho život nějaký cíl.

Naopak jeho žena je tou, která život pod neustálým tlakem, stresem a strachem nezvládá. Ubíjí ji, že nikdy neví, jestli se její muž vůbec vrátí ze služby živý, a proto na něj často čeká dlouho do noci. Zároveň je to ona, kdo musí čelit všem výhružným telefonátům. Není divu, že se z toho všeho nakonec psychicky zhroutí a skončí v sanatoriu, kde se pravděpodobně cítí i mnohem lépe než když má žít se svým manželem. Je to také jedna z mála postav, která před ostatními nic neskrývá.

To učitelka Susana Greyová představuje na první pohled silnou a vyrovnanou ženu, uvnitř se ale zmítá v problémech týkajících se hlavně vztahu se synem a s manželem. Manžel, kterému se po celý život pouze přizpůsobovala, ji opustil a nyní ji opouští i její jediný syn, který se stěhuje právě k otci, který jím zpočátku pohrdal. Susana to pociťuje jako osobní selhání a navíc také cítí velké výčitky ohledně úkolu, který dětem zadala: kdyby to neudělala, tak by Fátima byla ještě naživu.

Jak se v průběhu dozvídáme, jejím vrahem je na první pohled nenápadný muž, který na trhu prodává ryby. Je to zakomplexovaný, impotentní muž žijící v jednom bytě s rodiči, kterými pohrdá, což se odráží i v jeho chování k nim. Za úplňku nemůže spát, proto se toulá a tvrdí, že i z toho důvodu páchá takové ohavnosti. Zároveň si hraje na hrdinu, který se drze prochází kolem komisařství, ale přitom je to zbabělec.

Poslední postavou, která stojí za zmínku, je otec Orduña. V minulosti to byl inspektorův učitel v jezuitské škole, a proto, když ho jeho bývalý žák po letech přijde navštívit, neubrání se vzpomínkám na onu dobu. Otec Orduña už si evidentně uvědomil,

---

107 KLINE, Carmenza. Plenilunio *y los cuestionamientos existenciales de Antonio Muñoz Molina*; str. 63: „Plenilunio es el vivo retrato de unos caracteres que incomodan a la gente de bien y le recuerdan a cada momento que la vida no es fácil; son grupos de personas que no conocen la dignidad humana y no tratan de buscaria porque en el fondo saben que no pueden conseguirla, seres que viven al otro lado de la ciudad y se mueven en círculos concéntricos alrededor de su propia supervivencia."

že jeho tehdejší chování bylo nevhodné a dokonce odmítá omluvu, kterou mu nabízí sám inspektor, tj. že tehdy byla taková doba. Prý je chce jednou všechny požádat o odpuštění. Je také tím, kdo inspektora přivede na tu naivní myšlenku, že vraha je možné poznat podle očí. Inspektor se této teorie během celého vyšetřování zoufale drží, a

kdyby si nakonec neuvědomil souvislost vrahova chování s úplňkem, zřejmě by pachatele nikdy neodhalil.

Zatímco tedy příběh vyšetřování vraždy se nakonec dostane k uzavřenému konci, ten druhý končí poměrně otevřeně: v závěru knihy jsme sice svědkem toho, že se jeden mladík pokusí inspektora zabít, nicméně není zde jednoznačně řečeno, jestli jeho útok byl či nebyl úspěšný. Zdá se, jako by Antonio Muñoz Molina snad ani neuměl psát díla s uzavřeným koncem: každé z nich totiž v zásadě nabízí možnost pokračování daného příběhu.

Ať už je to ale jakkoliv, v románu *Plenilunio* autor vytvořil další dílo, které zaujme pozornost, a při jehož psaní se podle Sabine Schlickersové vyvaroval toho, aby konečným výsledkem byl pouhý moralizující román. V tomto detektivním románu se však objevuje nejen sociální kritika, ale také úvahy o národní historii od doby občanské války až po současnost, která je charakterizována násilím, vinou a zapomněním.[108] Zakončeme rozbor tohoto díla výstižným citátem z práce Carmenzy Klineové:

> Muñoz Molina nám ještě jednou ukazuje, že dobrá literatura se vytváří ze zkušeností převzatých z reality a že literatura je vše, co nás obklopuje a co pečlivě a skromně pozorujeme. V *Pleniluniu* nalezneme řadu úvah o osudu člověka, o jeho morálce a svobodě: v nehostinném prostředí hledá každá postava prostor a čas, aby si mohla užívat věcí, které mohou přinést pomíjivé štěstí předtím, než bude napadena vetřelci, jako je tento zločinec skrz naskrz prohnilý násilím.
>
> Muñoz Molina nám ukazuje, že svět je chaos, ve kterém se člověk cítí ztracen, že život je těžký kvůli

108 SCHLICKERS, Sabine. *Los espejismos de la historia y los abismos del deseo*: Beatus Ille *(1986)*, Plenilunio *(1997) y* Carlota Fainberg *(1999) de Antonio Muñoz Molina*; str. 284

nejasné směsici lidských citů bez existence pevných pravidel, která by jí dala smysl.[109]

109 KLINE, Carmenza. Plenilunio *y los cuestionamientos existenciales de Antonio Muñoz Molina*; str. 68: „Muñoz Molina nos demuestra una vez más que la buena literatura se hace con experiencias tomadas de la realidad y que la literatura es todo lo que nos rodea observado con detenimiento y sobriedad. En Plenilunio encontramos una serie de reflexiones sobre el destino del ser humano, sobre su moral y su libertad: en un ambiente inhóspito, cada uno de los personajes busca un espacio y un tiempo para disfrutar las cosas que pueden traer la felicidad efímera antes de ser invadidos por intrusos como este criminal carcomido por la violencia.
Muñoz Molina nos muestra que el mundo es un caos en que el hombre se siente perdido, que la vida es difícil por la mezcla indistinta de los sentimientos humanos sin la existencia de reglas fijas que le den sentido.“

6 Závěr

Jak jsme tedy mohli vidět, literární tvorby Antonia Muñoze Moliny v období od druhé poloviny osmdesátých let až do roku 2000 prošla třemi hlavními obdobími. Prvním z nich byla cesta k modernímu bestselleru, která se vyznačovala tím, že docházelo k postupnému zjednodušování a zdramatizování daných románů tak, aby zaujaly širší čtenářskou obec. Následující období pak bylo převážně návratem ke stylu, kterým se prezentovala raná tvorba tohoto autora, přičemž dominantní roli zde sehrál žánr vzpomínkového románu, který byl v díle *Ardor guerrero* obohacen i o autobiografické prvky. Závěrečné období bychom pak mohli označit za kombinaci obou období předešlých, neboť dílo *Plenilunio* náleží k dnes čtenářsky velice atraktivnímu žánru detektivního románu a zároveň si zachovalo autorův specifický styl, kterým pracuje s vyprávěním příběhu z pohledu různých postav.

V rámci rozboru jednotlivých románů jsme si mohli povšimnout, že se Antonio Muñoz Molina ve svých dílech rozhodně nebrání zpracovávání aktuálních témat i žánrů, které se těší největší popularitě mezi čtenáři. Nicméně přestože je tento autor otevřen veškerým těmto vlivům, je zřejmé, že se při četbě výsledného textu neubráníme dojmu, že všechny tyto podněty hrají v jeho tvorbě víceméně sekundární roli, neboť Antonio Muñoz Molina zůstává v zásadě věrný svému vypravěčskému stylu, v němž je schopný zpracovat téměř jakýkoliv příběh.

Pro jeho tvorbu jsou tak typické dlouhé popisné pasáže, které se rozbíhají různými směry na základě asociací, které vytváří, hra s vypravěčem a s perspektivami, ze kterých je daný příběh vyprávěn, a také absence dialogů, které Muñoz Molina často nahrazuje polopřímou nebo nepřímou řečí.

Právě takovýto styl vyprávění je charakteristickým znakem všech jeho děl, která tak zajímavou formou seznamují čtenáře s krásným vyprávěcím stylem, který se bohužel ze současné literatury začíná pomalu vytrácet. I proto je třeba ocenit autorovu mistrovskou práci při tvorbě románů, které snad budou inspirací i pro další autory.

Resumé

Cílem této diplomové práce je popsat vývoj literární tvorby známého španělského spisovatele Antonia Muñoze Moliny na základě analýzy jeho vybraných románů, které byly publikovány v období do roku 2000. Jsou jimi *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* a *Plenilunio*. V teoretické části této práce nejprve stručně shrneme vývoj španělského románu, ke kterému došlo v rozmezí šedesátých a osmdesátých let 20. století, a na tuto část pak navážeme analýzou autorovy tvorby.

Následně v této diplomové práci postupně vymezíme tři tvůrčí období tohoto autora, která zpracujeme v rámci samostatných kapitol. V každé z nich nejprve popíšeme specifické rysy daného tvůrčího období a poté provedeme rozbor jednotlivých děl, která jsme do dané skupiny zařadili.

První z nich bude věnována románům *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa* a *Beltenebros*, na jejichž analýze si ukážeme pozvolné změny v autorově tvorbě, které směřovaly k dosažení statusu moderního bestselleru. Mezi tyto změny patří například snížení počtu perspektiv, ze kterých je příběh vyprávěn, méně poetický jazyk a zvýšení dramatičnosti děje.

Druhé období se bude věnovat autorovu návratu k žánru vzpomínkového románu, ve kterém se opět projeví jeho vybroušený vyprávěcí styl a lehkost, s jakou je schopen vyprávět příběhy z pohledu různých postav. Zároveň si ukážeme, jak si Muñoz Molina poradil se zakomponováním autobiografických prvků do tohoto druhu románu. V této kapitole se proto zaměříme na díla *El jinete polaco* a *Ardor guerrero*.

Třetí a zároveň poslední tvůrčí období Antonia Muñoze Moliny, které v rámci této diplomové práce vymezíme, se bude věnovat modernímu detektivnímu románu, kterým je *Plenilunio*. Toto dílo představuje převzetí čtenářsky velmi oblíbeného románového žánru a jeho zpracování vyprávěcím stylem, který je tomuto autorovi nejbližší.

V závěru práce pak stručně shrneme jednotlivá tvůrčí období a stanovíme tendence, ke kterým se Antonio Muñoz Molina ve svých románech neustále vrací a které jsou tudíž specifickým rysem jeho tvorby.

Resumen

El objetivo de esta tesis es describir el desarrollo de la creación literaria del famoso escritor español Antonio Muñoz Molina a base del análisis de sus elegidas novelas que fueron publicadas en el período hasta el año 2000, las cuales son *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa*, *Beltenebros*, *El jinete polaco*, *Ardor guerrero* y *Plenilunio*. Para empezar, en la parte teórica de este trabajo, resumiremos brevemente el desarrollo de la novela española que se efectuó entre los años sesenta y ochenta del siglo XX y luego continuaremos con el análisis de la creación literaria de este autor.

A continuación, determinaremos sucesivamente en esta tesis tres períodos de la creación literaria de este autor que trabajaremos en el marco de capítulos separados. En cada uno describiremos primero los rasgos específicos del dado período y después analizaremos cada obra literaria que hemos incorporado al dado grupo.

El primer capítulo se dedica a las novelas *Beatus Ille*, *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros* en cuyos análisis demostraremos los cambios paulatinos en la creación literaria del autor que se dirigían al género del moderno bestseller. Entre ellos pertenece, por ejemplo, la reducción del número de las perspectivas de las que es contada la historia, el lenguaje menos poético y el aumento del dramatismo de la trama.

El segundo período se dedica a la vuelta del autor al género de la novela de la memoria en la que se revelará de nuevo su refinado estilo de narración y la levedad con la que es capaz de contar las historias de la perspectiva de varios personajes. Al mismo tiempo demostraremos cómo Muñoz Molina ha trabajado con la integración de los rasgos autobiográficos a este tipo de novela. En este capítulo nos enfocaremos entonces a las obras *El jinete polaco* y *Ardor guerrero*.

En el tercer período de la creación literaria de Antonio Muñoz Molina, que es a la vez el último que determinaremos en el marco de esta tesis, se dedica a la moderna novela policíaca, es decir, a *Plenilunio*. Esta obra representa la asunción del género novelesco, el cual es muy popular entre los lectores, y su adaptación al estilo narrativo típico para este autor.

Al final de este trabajo resumiremos brevemente cada uno de los períodos de la creación literaria y nombraremos las tendencias a las que Antonio Muñoz Molina

vuelve constantemente en sus novelas y que son, por lo tanto, los rasgos específicos de su creación literaria.

Seznam použité literatury

ALVAR, Carlos, José-Carlos MAINER a Rosa NAVARRO. *Breve historia de la literatura española*. [1.a ed., 1.a reimpres.]. Madrid: Alianza Editorial, c1998. El libro de Bolsillo. Literatura española. ISBN 84-206-3403-4.

BENET, Juan. *Volverás a Región*. Barcelona: Random House, 2009, 331 s. ISBN 978-84-8450-008-7.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse. *Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*, AIH. Actas X (1989); str. 1691-1698

CORBELLINI, Natalia. *Narrar para contarlo: Labrando la memoria histórica en* Beatus ille *de Antonio Muñoz Molina* [online]. Olivar, 5 (5). 2004 [cit. 2018-06-10], Dostupné z: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3260/pr.3260.pdf

DÍAZ NAVARRO, Epicteto. *El crepúsculo de los héroe sen* Beltenebros*: de la novela de Antonio Muñoz Molina al film de Pilar Miró*. Castilla. Estudios de Literatura, Vol. 7 (2016); str. 69-84, ISSN 1989-7383

ERDAL JORDAN, Mery. *Los exilios de* El jinete polaco. Actas XIII Congreso AIH (Tomo II); str. 560-568

FENCLOVÁ, Jitka, Justa CARRASCO MONTERO a Lourdes SOLÉ BERNARDINO. *Literatura španělsky mluvících zemí*. Plzeň: Fraus, 1999. ISBN 80-7238-063-X.

FERNÁNDEZ, Ricardo. *Exilio, memorias y líneas de sombra. A propósito de* Ardor guerrero*, de Antonio Muñoz Molina*. Siglo XXI. Literatura y cultura españolas 4 (2006); str. 173-182

FERRARI, Marta B. *El juego de las máscaras: sobre* El invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina*. Espéculo. Revista de Estudios Literarios, , Nº. 34, 2007. [cit. 2018-06-28]. ISSN-e 1139-3637. Dostupný z: http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/invlisbo.html

FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2993-3.

FUENTES KRAFFCZYK, Felipe Oliver. *Historia, memoria y biografía en* El jinete polaco *de Antonio Muñoz Molina*. Verba Hispanica XX/2; str. 97-106

GONZÁLEZ CASTRO, Francisco. *El asesino y sus imágenes en* Plenilunio*, de Antonio Muñoz Molina*. Moenia, 8 (2002); str. 411-417

HORATIUS, Quintus Flaccus. Ódy a epódy. Překlad Otakar Jiráni. Královské Vinohrady: Ludvík Bradáč, 1923. 276 s.

IBÁÑEZ EHRLICH, María-Teresa. *La ficcionalización de la guerra civil y posguerra españolas en* El jinete polaco *y* Beatus Ille *de Antonio Muñoz Molina*; AEF, vol. XXV, 2002; str. 189-204

IBÁÑEZ DE EHRLICH, María-Teresa. *La música, motivo constitutivo de la trama amorosa de El* invierno en Lisboa*, de Antonio Muñoz Molina*. AIH. Actas XII (1995); str. 130-136

KLINE, Carmenza. Plenilunio *y los cuestionamientos existenciales de Antonio Muñoz Molina*. Cuadernos de Literatura, volumen V, número 9, enero-junio 1999; str. 61-69

MARTÍN DE MARCOS, Gonzalo. *Simetrías del terrorismo en* Ardor guerrero *(1995) y* Plenilunio *(1997), de Antonio Muñoz Molina*. Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 2016, vol. 34; str. 261-278. ISSN:0212-2952

MARTÍNEZ, Gustavo. *Duplicidad, duplicación y desdoblamiento en "*Beltenebros*" de A. Muñoz Molina* [online]. Espéculo: Revista de Estudios Literarios, Nº. 29, 2005, [cit. 2018-07-05], ISSN-e 1139-3637. Dostupný z: http://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/duplicid.html

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Ardor guerrero: una memoria militar*. 8.a ed. Madrid: Alfaguara, 1995, 384 s. ISBN 84-204-8171-8.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Beatus ille*. 7. ed. Barcelona: Seix Barral, 1993, 281 s. ISBN 84-322-4567-4.

MUÑOZ MOLINA, Antonio a Jose PAYA BELTRAN. *Beltenebros.* 1a ed. Madrid: Ediciones Catedra, 2004, 296 s. ISBN 978-84-376-2145-6.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El invierno en Lisboa*. 22. ed. Barcelona: Seix Barral, 1995, 187 s. ISBN 84-322-4593-3.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *El jinete polaco*. 1. ed. Barcelona: Planeta, 1991, 577 s. ISBN 84-320-7036-x.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Plenilunio*. Madrid: Alfaguara, 1997, 319 s.

MUÑOZ MOLINA, Antonio. *Pura alegría*. Madrid, Alfaguara, 1998.

NEWHALL RADEMACHER, Virginia. *Postmodern Quest and the Role of Distance in Antonio Muñoz Molina's* El invierno en Lisboa. Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura, Nº. 18, 2007. [cit. 2018-06-28].ISSN-e 1523-1720. Dostupný z: http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v18/newhall.html

OROPESA, Salvador A. *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999

QUESADA GÓMEZ, Catalina. *Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en* El jinete polaco; Cuadernos de ALEPH, nº 1 (2006); str. 87-100

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Minulost a současnost španělského románu-fejetonu*. Slovo a smysl - Word & Sense, 2017, 14, 27; str. 75-89

SCHLICKERS, Sabine. *Los espejismos de la historia y los abismos del deseo:* Beatus Ille *(1986),* Plenilunio *(1997) y* Carlota Fainberg *(1999) de Antonio Muñoz Molina*. Cuadernos de investigación filológica, ISSN 0211-0547, Nº 26, 2000; str. 273-290

STEENMEIJER, Maarten. *Other Lives: rock, memory and oblivion in post-Franco fiction*. Popular Music, Vol. 24, No. 2, Literature and Music (May, 2005); str. 245-256

TODOROV, Tzvetan. *Poetika prózy*. Praha: Triáda, 2000. Paprsek. ISBN 80-86138-27-5.