

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ
OBOR ŠPANĚLŠTINA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Jana Skleničková

HISTORICKÁ PROBLEMATIKA
V HISPANOAMERICKÉM DRAMATU OBDOBÍ
POSTMODERNY

*(Acto cultural Josého Ignacia Cabrujase a La noche de
Hernán Cortés Vicenta Leñera)*

HISTORICAL TOPICS IN THE POSTMODERN HISPANIC
AMERICAN DRAMA

*(Acto cultural by José Ignacio Cabrujas and La noche de Hernán
Cortés by Vicente Leñero)*

VEDOUCÍ PRÁCE: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

2008

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

OBSAH

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | ÚVOD | 2 |
| 2 | DRAMA JAKO LITERÁRNÍ TEXT | 4 |
| 2.1 | Rozlišení dramatu a divadla..... | 4 |
| 2.2 | Dramatický text jako součást divadelního umění | 6 |
| 3 | HISTORICKÉ DRAMA A JEHO SPECIFIKA..... | 7 |
| 4 | POSTMODERNISMUS V UMĚNÍ LATINSKÉ AMERIKY..... | 9 |
| 5 | POSTMODERNÍ UCHOPENÍ HISTORIE | 11 |
| 5.1 | Vliv nového historismu | 12 |
| 5.2 | Reflexe historie v latinskoamerickém postmoderním dramatu | 13 |
| 5.2.1 | Ukázka postmoderní reprezentace historie: <i>El silencio fue casi una virtud</i> | 14 |
| 6 | JOSÉ IGNACIO CABRUJAS: ACTO CULTURAL | 16 |
| 6.1 | O autorovi a jeho díle | 16 |
| 6.1.1 | Společensko-kulturní pozadí Cabrujasovy tvorby..... | 20 |
| 6.2 | Acto cultural..... | 20 |
| 6.2.1 | Historický kontext dramatu..... | 21 |
| 6.2.2 | Kompozice dramatu a jeho časové roviny | 22 |
| 6.2.3 | Postavy..... | 23 |
| 6.2.4 | Děj..... | 25 |
| 6.2.4.1 | Historická hra Amadea Miera..... | 25 |
| 6.2.5 | Místo | 26 |
| 6.2.6 | Analýza a interpretace dramatu..... | 26 |
| 6.2.6.1 | Jazyk..... | 26 |
| 6.2.6.2 | Splývání dramatizované historie s realitou..... | 29 |
| 6.2.6.3 | Intimita a partnerské vztahy..... | 34 |
| 6.2.6.4 | Degradovaná vize historických hrdinů | 35 |
| 6.2.7 | Cabrujasova reflexe historie..... | 39 |
| 7 | VICENTE LEÑERO: LA NOCHE DE HERNÁN CORTÉS | 41 |
| 7.1 | O autorovi..... | 41 |
| 7.2 | Leñerovo dramatické dílo | 42 |
| 7.3 | Hernán Cortés jako dramatický hrdina | 46 |
| 7.4 | La noche de Hernán Cortés..... | 47 |
| 7.4.1 | Leñerova předmluva..... | 48 |

| | | |
|--------------------------------|--|-----------|
| 7.4.2 | Autorské poznámky | 49 |
| 7.4.3 | Časoprostorové rozvržení hry | 51 |
| 7.4.4 | Charakteristika postav | 52 |
| 7.4.5 | Děj..... | 53 |
| | Rozbor a interpretace literárního textu..... | 55 |
| 7.4.6.1 | Nespolehlivost lidské paměti..... | 55 |
| 7.4.6.2 | Intertextualita..... | 59 |
| 7.4.6.3 | Jazyk..... | 62 |
| 7.4.7 | Téma přepisu historie..... | 64 |
| 7.4.8 | Postmoderní formulace hrdinů minulosti..... | 67 |
| 7.4.9 | Hernán Cortés | 67 |
| 7.4.9.1 | Malintzin..... | 69 |
| ZÁVĚR..... | | 71 |
| RESUMEN EN ESPAÑOL..... | | 72 |
| SUMMARY | | 76 |
| RÉSUMÉ | | 77 |
| PŘÍLOHA..... | | 78 |
| BIBLIOGRAFIE..... | | 79 |

1 ÚVOD

Hispanoamerická divadelní tvorba poslední třetiny 20. století je spojena s intenzivním prosazováním postmoderních koncepcí a přístupů. Mezi nejvýraznější ideové vlivy lze mimo jiné zařadit inovátorský pohled na historii, jenž je v dramatické tvorbě dodnes velmi kreativně reflektován. Od konce sedmdesátých let narůstá počet postmoderních manifestací historické látky v dosud nevídaných jevištních úpravách a interpretačních obměnách. Postmoderní autoři přistupují k historii jako k nevyčerpatelné studnici individuálních událostí a oddávají se naprosté tvůrčí svobodě.

Právě obsahová i formální novost, nevšednost uměleckých děl, která vzešla z postmoderních způsobů přístupu k historické látce, vedly k výběru tohoto tématu. Tento nový trend inicioval vlnu zpracovávání dávných námětů a událostí tak, jak je čtenář, respektive divák, neznal. Neomezuje se přitom na pouhou komiku, parodování historických postav a událostí. Latinskoamerická historická dramata, a postmoderní nevyjímaje, tradičně čerpají z poměrně závažných sociopolitických témat. Nic na tom nemění ani fakt, že postmodernismus je v divadelní tvorbě spojován spíše s efektním scénickým provedením.

Cílem úvodních kapitol této práce je poskytnout stručný orientační rámec tématu v rovině teoretické. Začneme proto charakteristikou dramatického díla a obecným vymezením dramatu historického. Dále se pokusíme nastínit stav latinskoamerické umělecké tvorby v období pronikání postmoderní estetiky, pochopitelně s důrazem na produkci dramatickou. Všimneme si postmoderního obratu v chápání historie a jeho odrazu v koncepci dramatických děl. Pro dokreslení celkového obrazu latinskoamerické postmoderní scény přihlédneme i k základním aspektům divadelních realizací, neboť právě v nich lze spatřovat nejnápadnější a především nejpříznačnější projevy nového uměleckého přístupu.

Stěžejní část práce je věnována analýze dvou vybraných dramát, *Acto cultural (Slavnostní akt)* a *La noche de Hernán Cortés (Poslední noc Hernána Cortése)*. Jejich protagonisté, Kryštof Kolumbus a Hernán Cortés, již po staletí patří mezi historicko-kulturní fenomény hispánského světa. Oficiální životopisy

těchto hrdinů minulosti jsou opředeny nejasnostmi a názorovou kontroverzí. Jde o postavy svým způsobem ideální k postmodernímu zpracování, kterému jejich mýtus zcela evidentně nahrává. Autory vybraných děl jsou venezuelský dramatik José Ignacio Cabrujas a mexický spisovatel Vicente Leñero. Jedná se o umělce v českém prostředí méně známé, bude tudíž na místě představit alespoň v hrubých rysech nejen je samotné, ale také jejich dramatickou tvorbu.

Záměrem práce je poskytnout všeobecný náhled na problematiku postmoderního ztvárnění historické látky v hispanoamerickém dramatu posledních desetiletí minulého století a demonstrovat tento nový způsob pohledu na historii v díle dvou latinskoamerických dramatiků. Vybraná dramata reflektují zmíněné trendy v přístupu k historickým námětům, přestože se neřadí mezi klasické výtvořiny poplatné postmoderní poetice. Při analýze, jejíž rozvržení se snaží respektovat individuální zvláštnosti obou dramát, si všimneme i ostatních aspektů umělecké výstavby textu, postav, děje, časových a prostorových rovin, včetně kontextu jejich vzniku. Vzhledem k povaze tématu se nevyhneme oscilaci mezi dramatem a divadlem, neboť z hlediska postmoderní perspektivy je oddělení literárního textu od jeho scénické realizace zpravidla nemožné.

2 DRAMA JAKO LITERÁRNÍ TEXT

Máme-li se v následujících kapitolách zabývat problematikou dramatu, bude úvodem vhodné upozornit na některá jeho specifika, zejména na jeho vymezení vůči divadlu, tak jak jej chápe převažující literární tradice. Budeme při tom vycházet z teatrologických prací jednoho z našich předních teoretiků v oblasti divadelní vědy, Jiřího Veltruského, jehož odborné studie navazují na předchozí koncepce Otakara Zicha a představitelů Pražské školy (zejména Jana Mukařovského). Základním pramenem se nám stane Veltruského studie „Drama a divadlo“¹, zakotvená v autorově sémiotické orientaci.

2.1 Rozlišení dramatu a divadla

Tato práce se zabývá dramatem hispanoamerickým, jež ve španělštině odpovídá termínům *drama* nebo *teatro hispanoamericano*. Hispánští divadelní teoretici sice rozlišují mezi divadlem (*teatro, obra teatral*) a dramatem (*drama, obra dramática*) jako formou čistě literární², ovšem v obecné jazykové rovině v sobě *teatro* zahrnuje jak drama, tak divadlo (úzus běžný i v odborných textech), výraz *drama* pak koresponduje s českým. V české tradici jsou tyto fenomény zkoumány v rámci dvou disciplín: divadelní teorie a teorie dramatu. Jejich definování je evidentně velmi problematické, neboť mezi nimi dochází k neustálému prolínání.

Základy moderní divadelní teorie byly položeny na počátku 20. století, kdy německý literární historik a divadelní teoretik Max Herrmann rozhodl o vydělení dramatické literatury z dějin divadla.³ Hlavním účelem této myšlenky bylo nahlížet na divadlo jako na umění svého druhu a osamostatnění jeho teorie od studií literárních. Tento krok v důsledku způsobil i autonomizaci dramatu coby svébytné literatury, to jest literárního druhu srovnatelného s lyrikou či epikou. Vydeme-li tedy z tohoto vymezení dramatu, bude nás při jeho rozboru zajímat

¹ Viz VELTRUSKÝ, J. Drama a divadlo. In *Příspěvky k teorii divadla*. Ed. J. Veltruský. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 75-114.

² Viz VILLEGAS, J. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982, s. 9n

³ Viz VELTRUSKÝ, J. Drama a divadlo. Op. cit., s. 95

v první řadě samotný text, jehož integrální součástí jsou i autorské poznámky (podle jiných autorů⁴ nazývané také vedlejší či pomocný text).

Dramatické dílo je jako dramatický literární druh jednou ze základních částí divadelní struktury. Jak zdůrazňuje Jiří Veltruský, nemá smyslu vést věčné spory o tom, zda je drama literárním či divadelním druhem. „Jedno totiž druhé nevylučuje. Drama je svéprávné literární dílo; aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo.“⁵ Starší práce Zichovy naproti tomu považují čtení za pouhou náhradu „za pravou jeho existenční formu, tj. za divadelní představení [...]“⁶. V tomto smyslu je drama chápáno jako pouhá textová složka divadla. S tímto názorem by se podle slov předního latinskoamerického teatrologa Juana Villegase ztotožňovala také současná hispanoamerická produkce, která odmítá povahu textu jako individuální manifestace.⁷

Drama je pro divadlo nositelem jazykového znakového systému. Pro realizaci divadelního představení je přitom nezbytná konfrontace dvou sémiotických soustav, diametrálně odlišných ve svých základních vlastnostech: jazyka (zvuková složka) a herectví (složka materiální). Mezi dramatickým textem a hercem pak vzniká dialektické napětí, v jehož rámci se jeden z komponentů může stát dominantním (je-li pak jazykový znak převážen, snižuje se jeho významový potenciál). Na druhou stranu se však oba znakové systémy navzájem obohacují: „Herec dodává větší váhu a průraznost jazyku, který přednáší, a za to od něj dostává dar nesmírně pružných a proměnlivých významů.“⁸

Podle názoru Veltruského není to, co drama definuje vůči jiným uměleckým druhům, spojitost s divadlem (jak podotýká Zichova koncepce), nýbrž jeho literární struktura založená na dialogu. Tím se tedy liší od převážně monologických literárních druhů, lyriky a epiky. (V této souvislosti je potřeba upozornit na to, že i dramatický monolog je vzhledem ke své významové výstavbě považován za variantu dialogu.) Dramatický dialog je literární formou

⁴ Viz LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987

INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Přel. A. Mareš. Praha: Odeon, 1989.

⁵ VELTRUSKÝ, J. *Drama a divadlo*. Op. cit., s. 78

⁶ ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 65

⁷ Viz VILLEGAS, J. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Op. cit., s. 9

⁸ VELTRUSKÝ, J. *Drama a divadlo*. Op. cit., s. 94

v tom smyslu, že je na rozdíl od každodenního organizovaný. Proto, aby byl čtenářem chápán jako jednotný projev, musí mít jeho jazyková a významová výstavba jednotný ráz. Přestože vyvolává zdání, že je souborem střídavých projevů několika mluvčích, je zároveň projevem jediného mluvčího: autora, který se obrací ke čtenáři. Dále je pak dramatický dialog „v každém okamžiku svého průběhu spjat s určitou situací. [...] tato situace zde není dána jako objektivní realita existující *vně* jazykového projevu, nýbrž je dána *v něm* jakožto nehmotný význam, který je jazykovým projevem teprve vytvářen.“⁹

2.2 *Dramatický text jako součást divadelního umění*

Dramatický text vyvíjí jako prostředník mezi autorem a divadlem intenzivní tlak na všechny ostatní složky divadla. Předurčuje hereckou postavu a to nejen autorovými poznámkami a připomínkami, ale také obsahem dialogu.¹⁰ Nelze přitom zapomínat ani na zvukovou strukturu dramatického textu, která určuje takzvané stálé složky herecké postavy (její jméno, fyzickou konstituci, kostým, tvář či masku, výšku, hlasové rysy a podobně). Představení naopak drama mění v součást díla jiného umění. Dramatický text je jakoby ochuzen, neboť bývá zbaven autorských poznámek. V okamžiku inscenace se stává literární strukturou uvnitř struktury divadelní. Intenzita, s jakou je literární struktura v divadle pocíťována, je podmíněna mnoha faktory vycházejícími jak z vlastní povahy dramatu, tak jeho jevištního provedení.

Tím, že je každá z divadelních složek součástí samostatného umění (herectví, hudby, architektury, a tak dále), nepodléhá zcela tlaku dramatu a naopak mu klade odpor. Kdyby totiž na požadavky dramatu reagovala bezvýtku, odtrhla by se od svého kmenového umění. Tímto způsobem jednotlivá umění prostřednictvím divadla ovlivňují vývoj dramatické tvorby. „To platí přesto, že drama je soběstačné literární dílo, které nutně nevyžaduje divadelní provedení.“¹¹

⁹ VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999, s. 20

¹⁰ Viz ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Op. cit., s. 93

¹¹ Ibid.

3 HISTORICKÉ DRAMA A JEHO SPECIFIKA

V této krátké kapitole bude teoretický rámec práce doplněn o základní úvahy týkající se vztahu historie a dramatu a vymezení historického dramatu jako specifického žánru. Vyjdeme přitom především z výkladu německého romanisty a literárního teoretika Kurta Spanga, který je v tomto ohledu autoritou právě v hispánské literárněvědní oblasti.

Spang zakládá svou koncepci historického dramatu na jeho příbuznosti s historickým románem. V tomto smyslu oba žánry charakterizuje jako esteticky komponované dílo zakotvené mezi fikcí a referencialitou, založené na zdokumentovatelných událostech, jehož určujícími faktory jsou konkrétní autor, publikum i období vzniku.¹² Historické drama pak vůči románu vymezuje takto:

[...] nejvýznamnější rozdíl mezi historickým románem a historickým dramatem spočívá v tom, že první je vyprávěním a druhé je scénickou prezentací historie s esteticko-literárními prvky; vždyť specifickým rysem divadelní hry je jevištní dialog. V tom tkví skrytý a často přehlížený paradox historického dramatu: minulé děje jsou nám předkládány jako veskrze současné, [...] což předpokládá 'oživení' historických osobností [...]¹³

Historická tematika je tradičně velmi atraktivní a dramatická tvorba se jí inspirovala odnepaměti. Důvodů k volbě takového tématu může být pochopitelně celá řada a v mnoha z nich nebude zobrazení samotné historické události primárním záměrem (což je také případ historického dramatu období postmoderny). Poetika historického dramatu jednotlivých období logicky podléhá dominujícím uměleckým směrům daných epoch a na stejném základě se bude odvíjet i jeho definování, případně klasifikace. Juan Villegas koncipuje historické drama jako diskurz, jehož designátem je historie a jehož funkcí není rekonstrukce

¹² Viz SPANG, K. (ed.) *El drama histórico: teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra: 1998, s. 26

¹³ "[...]la diferencia más llamativa entre la novela histórica y el drama histórico es el hecho de que en la primera se narra y en la segunda se actúa historia con ingredientes estético-literarios, dado que la forma específica de presentación dramática es la dialógica realizada en un escenario. Allí reside precisamente la oculta y pocas veces advertida paradoja del drama histórico: sucesos del pasado se nos presentan como auténticamente actuales, [...], lo que presupone una 'resurrección' de los personajes históricos [...]"

[SPANG, K. (ed.) *El drama histórico: teoría y comentarios*. Op. cit., s. 26n]

minulosti, nýbrž funkční rekonstrukce minulosti podmíněná myšlenkovým a kulturním systémem dominantních společenských a tvůrčích sektorů.¹⁴

Z hlediska potenciálního efektu uměleckého díla je potřeba mít na paměti, že dramatický autor u diváka zpravidla počítá s předchozí znalostí základních faktů o historické události, či osobnosti, jimiž bylo dílo inspirováno.¹⁵ Tohoto předpokladu může autor využít k vytvoření nečekaného dojmu. Jeho intenzita bude záviset na míře autorské licence, čili distanci od původní historické skutečnosti. (Osobně se domnívám, že právě v tomto principu tkví jedna z příčin úspěchu postmoderních historických dramát.)

Závěrem si položíme otázku o vztahu pravdy historické a pravdy literární. Jak dalece musí drama fakticky reflektovat skutečnost, aby si zasloužilo přívlastek historické? Pro francouzskou teatroložku Patrice Pavis je odpověď jednoznačná: „historická a dramatická pravda nemají nic společného.“¹⁶ Téhož názoru je i Kurt Spang, když říká, že historická pravda není pro autora cílem, nýbrž pouhým prostředkem jak dosáhnout supraindividuálního sdělení dramatu.¹⁷ Právě širě tohoto sdělení umocňuje obecnou platnost každého historického dramatu. Spang k tomu dodává, že čím více se dramatický autor přidržuje konkrétních detailů historické události, tím rychleji jeho dílo pozbude platnosti.¹⁸ Toto téma tedy můžeme shrnout slovy španělského teatrologa Nela Diaga, že „to, co vytváří hodnotu historického dramatu jako uměleckého díla, není jeho přesnost, věrnost faktům předkládaným historiky, nýbrž jeho pravda poetická.“¹⁹ Tento závěr mimo jiné legitimizuje existenci historického dramatu postmoderny, jež mnozí kritici pro jeho specifickou, obzvláště v některých jeho variantách, do žánru historického dramatu ani nezařazují.

¹⁴Viz VILLEGAS, J. El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento. In *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1999, s. 233

¹⁵Viz SPANG, K. (ed.) *El drama histórico: teoría y comentarios*. Op. cit., s. 29n

¹⁶ PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 174 [Heslo *Historie a příběh*]

¹⁷ SPANG, K. (ed.) *El drama histórico: teoría y comentarios*. Op. cit., s. 28

¹⁸ Idem., s. 14n

¹⁹ "[...] aquello que da validez a un drama histórico, en cuanto a obra de arte, no es su exactitud, su fidelidad a los acontecimientos narrados por los historiadores, sino su verdad poética."

[DIAGO, N. Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia. In *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1999, s. 252]

4 POSTMODERNISMUS V UMĚNÍ LATINSKÉ AMERIKY

Vymežeme si nyní alespoň orientačně atributy definující společensko-kulturní horizont Latinské Ameriky v období prosazování myšlenek a přístupů postmoderny. Díky všeobecné obeznámenosti s tématem nebude potřeba komplexně analyzovat složité umělecko-kulturní pozadí postmoderní éry, charakterizované navíc rozmanitými a nezřídka protikladnými rysy.

Postmodernismus chápeme jako historicko-kulturní fenomén poslední třetiny 20. století, který navazuje (ne nahrazuje) na období modernismu předchozích desetiletí.²⁰ Hovoříme o směru střídajícím modernismus první poloviny 20. století, vycházejícím z anglo-americké tradice. Tato specifikace je důležitá zejména proto, že v latinskoamerickém kontextu je pod stejným termínem rozuměn také generační koncept let 1905-1920 navazující na latinskoamerický modernismus přelomu století.²¹ (Zpočátku dokonce anglo-americká kritika mnohé latinskoamerické autory poněkud zaskočila, když je klasifikovala jako postmoderní, aniž by se s tím oni sami vědomě ztotožňovali. Tento trend se udržel i poté, co postmodernismus pevně zakotvil v latinskoamerické literární kritice, ovšem celá řada umělců nálepku „postmoderní“ jednoduše odmítala.)

Pojem postmodernismus je opředen celou řadou tezí často protichůdných, což spolu s jemu příznačnou názorovou pluralitou vede k jeho postupnému vyprazdňování. Mnohými je nazírán jako pouhá rekombinace již známého. Vrátime-li se však ke kořenům postmoderních úvah, můžeme poukázat na některé z jeho zásadních principů, jako je zformování nového paradigmatu, v němž přestávají platit univerzálně přijímané metadiskurzy a nastupuje kultura debat a

²⁰Viz DE TORO, A. Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica. In *Postmodernidad y Postcolonialidad*. Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997. s. 12

²¹ Viz VOLEK, E. Postmodern Writing. In *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*. Ed. SMITH, V. London/ Chicago: 2000. s. 499-502

rozporů.²² Jeden z předních světových expertů v oblasti románských literatur, profesor Alfonso de Toro, v tomto smyslu chápe postmodernismus pozitivně, jako nový otevřený způsob myšlení a poznávání, jehož předpokladem je „relativizace totalizačních paradigmat, decentrace velkého diskurzu, velké historie a pravdy“.²³

Většina kritiků klade počátky projevů postmodernismu v Latinské Americe do sedmdesátých let. K jeho prosazení tehdy přispěla celá řada změn politických (často poznamenaných zkušeností s diktátorskými režimy), sociokulturních a ideových, souvisejících s globalizací, postkolonialismem, multikulturalismem. Pro toto období jsou navíc příznačné inovace v masové komunikaci a pronikání informačních technologií.

V souvislosti s rozvojem postmoderního umění Latinské Ameriky se hovoří především o prosazování nových fenoménů kulturního života, které v dřívějších obdobích nenašly v hlavním společenském proudu dostatečnou odezvu. Patří mezi ně feminismus, či kulturní sjednocování menšin (ať již rasových, etnických, sociálních či genderových). Jak poznamenává kolumbijská teatroložka Beatriz Rizk, umělecká tvorba se vyznačuje prolínáním hranic - nejen mezi všedním životem a kulturou, ale zejména mezi životem a divadlem. S tím souvisí pronikání teatrality (která vykryštovala v nejrůznější formy) do světa dříve neteatrálních uměleckých oblastí. Velmi dobrým příkladem, pro postmodernu emblematickým, je právě z tohoto procesu vzešlé performativní umění.

Ve výčtu určujících fenoménů postmoderní tvorby pak nelze opominout také popularizující proces postupného splývání „vyšší“ a „nižší“ kultury. Tato skutečnost se odráží i v teoretické rovině: „nižší“ umělecké formy jako videozáznam či televizní produkce (především telenovela) se poprvé dostávají do sféry zájmu seriózní kritiky. Hovoří se o estetizaci všedního života²⁴.

²² Viz DE TORO, A. Op. cit., s. 12

²³ „[...] la relativización de los paradigmas totalitarios, de la descentración del gran DISCURSO, de la gran HISTORIA y de la VERDAD.“ [Idem.]

²⁴ DE TORO, A. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la hibridez e inter-medialidad. In *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Ed. A. De Toro. Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2004, s. 132

5 POSTMODERNÍ UCHOPENÍ HISTORIE

Jedna ze základních tezí postmodernismu ohlašuje konec historie, což lze parafrázovat ve smyslu nového pohledu na ni, ne jejího vymýcení. Jde spíše o krizi existujícího pojetí historie vyžadující změnu přístupu, reformulaci dosavadního konceptu, neboť se „rozplývá představa historie chápané jako jednotný tok událostí.“²⁵ Postmoderní doba přináší nový způsob uchopení historické látky vycházející z Lyotardovy kritiky metanarací: minulost již není přijímána jako sled daných faktů, nýbrž jako soubor historických mýtů, jejichž věrohodnost je různými způsoby zpochybňována.

Postmoderní otevřenost, pluralita názorových paradigmat a diverzita v chápání a postojích obecně je pochopitelně reflektována i v pohledu na historii. Prosazují se přístupy subjektivní, relativizující. Historický diskurz, který pozbyl své absolutní platnosti a není tak nositelem jediné objektivní pravdy, může být postmoderním umělcem libovolným způsobem upraven. Gianni Vattimo se domnívá, že se na tomto diverzifikovaném pojetí historie podepsal sílicí vliv masmédií na moderní společnost, mezi jehož důsledky patří i narušení dosavadní jednoty úhlů pohledu.²⁶

Divadelní a literární teoretik Fernando de Toro hovoří o postmoderním návratu k historii dříve negované modernismem: „Postmodernismus se opět vrací k historii, k minulosti, ale ne za účelem její prezentace jako skutečnosti dané a skončené, nýbrž proto, aby ji zpochybňoval, znovu o ní uvažoval a reinterpretoval ji.“²⁷ Historie není ničím konkrétním, je vnímána jako způsob textualizace, čímž se dostává na úroveň fikce. Je však důležité se k ní vracet, neboť jsme jejím *produktem*.²⁸

²⁵ „[...] se llega a disolver la idea de historia entendida como decurso unitario.“

VATTIMO, G. et al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994, s. 11

²⁶ Idem., s. 13

²⁷ „La posmodernidad reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para re-pensarlo, para re-interpretarlo.“

[DE TORO, F. La(s) teatralidad(es) postmoderna(s) 1: simulación, deconstrucción y escritura rizomática. In *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Op. cit., s. 82]

²⁸ Idem.

5.1 *Vliv nového historismu*

Na postmoderním pojetí historie se nepochybně zásadním způsobem podepsal také koncept nového historismu, který se formuje na počátku osmdesátých let a etabloje nové vztahy mezi textem a jeho kontextem. Objevuje se v reakci na novou kritiku (*New Criticism*) z padesátých let a kriticky nahlíží na paradigmaty předchozích let, jež umělecká díla posuzovala odděleně od jejich kulturně-společensko-politického pozadí. Nový historismus přichází s odlišnými metodologickými předpoklady, které zásadně omítají přístupy předchozí, vycházející z formalismu a strukturalismu, jež literární dílo vydělovaly z jeho kontextu. (Zde je potřeba připomenout, že k dekontextualizaci se postmodernismus vrací). Aplikujeme-li tyto předpoklady na základní pilíře s tím související nové historiografie, pak vědeckému posouzení nepodléhá jen studovaný text, ale také vlastní text kritikův, jenž se jím zabývá.

Zkrátka hovoříme-li dnes o historické kritice, musíme uznat, že součástí historie není jen básník, ale také vědec; že texty obou představují zápisy historie; a že naše chápání, reprezentace, interpretace textů minulosti se vždy uskutečňuje skrze směr odcizení a přivlastnění, jako vzájemná konfrontace renesančního textu na jedné straně a našeho textu o renesanci na straně druhé.²⁹

Z toho vyplývá, že nejen texty, ale také jejich kritici jsou zatíženi svým kulturním, ideologickým, politickým i sociálním původem. Louis Montrose v tomto smyslu upozorňuje na dva fenomény: historičnost textů, to jest kulturní specifčnost, společenské zakotvení studovaných děl, a textualitu historie, tedy nedostupnost texty nezprostředkované autentické minulosti. (Historické texty, historiky interpretované za účelem vytvoření vlastních „dějin“, jsou tedy mylně přijímány jako dokumentární.³⁰) Jediné objektivní chápání historické události bylo nahrazeno polyfonií pohledů a interpretací. Tato otevřenost přispěla i k rozšíření pozornosti na do té doby spíše přezírané minoritní skupiny, což je dále prohlubováno pozdější kulturou postmoderní.

²⁹ MONTROSE L. Literární studie o renesanci a předmět historie. In *Nový historismus*. Ed. J. Bolton. Přel. M. Sekač a O. Trávníčková. Brno: Host, 2007, s. 47

³⁰ *Ibid.*, s. 48

Stephen Greenblatt starému historismu vytýká jeho sklon k monologičnosti, čili snaze objevit jedinou politickou vizi, obvykle vytvořenou na základě úsudku vzdělané vrstvy, či celé populace. Od takového přístupu se metody nového historismu distancují. Dochází k odmítnutí pevných ideologických základů, je upřednostňována jedinečnost a konkrétnost. S tím souvisí také změna postoje k tradičním literárním autoritám: oslavný obdiv střídají interpretace skeptické, obezřetné, demystifikující, kritické, a dokonce nepřátelské.³¹

Zájmem nového historismu bylo odhalovat principy, na jejichž základě se určité texty stávaly v jistém smyslu kanonickými. Ve spojitosti s tím čerpal z takzvané kontrahistorie, která odhaluje trhliny ve strukturách vytvořených tradičními přístupy. Zastáncům nové teorie šlo o to nezakoušet umělecká díla jako potvrzení již známého, ale nabídnout inovativní pohledy vycházející z interpretačních premis zaměřených na subjekt. Do čela pozornosti se tak často dostává to, co doposud tvořilo jen pozadí.

5.2 Reflexe historie v latinskoamerickém postmoderním dramatu

Postmoderní dramatizace historické látky je pro vývoj latinskoamerického divadla signifikantní nejen z hlediska způsobu uchopení historických témat, ale také kvůli široké škále nových prostředků inscenačních. Forma nahlížení na historickou tematiku či historii jako takovou se projevuje v mnoha variacích, v souladu s individuálním pojetím jednotlivých dramatických autorů. Mezi nejčastější umělecké projevy však patří dekonstrukce dějin, téma historického přepisu, subjektivizace, demytizace historických hrdinů či událostí, zpochybňování historické interpretace, hra s primárními i sekundárními prameny. Tyto rozličné přístupy jsou manifestovány v desítkách dramatických děl.³²

Juan Villegas vytyčuje několik základních rysů historického dramatu tohoto období: především považuje historii za mýtus, dále klade důraz na pojetí historie jako textu a jeho dekonstrukce, za třetí přihlíží k determinujícím faktorům

³¹ GALLAGHEROVÁ, C., GREENBLATT, S. Nový historismus v praxi. In *Nový historismus*. Op. cit., s. 258

³² Viz Příloha (Příklady dramát s postmoderní prezentací historie)

historické paměti a za čtvrté zprostředkovává degradovanou vizi tradičních metanarací, které usilovaly o objasnění smyslu historie v jeho úplnosti.³³

Jedním z autorů, kteří vnímají historii jako konstrukt určený k osobní interpretaci, je také Alberto Kurapel, chilský alternativní umělec a teoretik proslavený mimo jiné svými bilingvními dramaty. Kurapel se v rámci postmoderního zobrazení historické látky zabývá tématem přepisu historického diskurzu. Nemá přitom na mysli zobrazení historické události ve smyslu mimetickém, nýbrž dramaturgizaci jejích „bílých míst“, skulin³⁴. Za jedno z klíčových témat pak považuje fenomén latinskoamerických diktátorských režimů.

V tomto obecném úvodu musíme pochopitelně přihlédnout i k evoluci v rámci samotného postmodernismu. V ní je patrná narůstající tendence k vizualitě a mediálnímu zobrazování prosazující se od let devadesátých. Alfonso de Toro k tomu říká, že současná společnost je založena v první řadě na smyslovém a nikoli kognitivním vnímání. Proto je i postmoderní umění uměním smyslovým, v němž text, nahrazovaný rozličnými efekty, ztrácí své místo.³⁵ Tuto nezávislost divadla na dramatickém textu si můžeme ilustrovat na jednom z příznačných děl postmoderních historických dramaturgizací.

5.2.1 Ukázka postmoderní reprezentace historie: *El silencio fue casi una virtud*

Drama *El silencio fue casi una virtud* (*Mlčení bylo téměř ctností*) uruguayské divadelní herečky a autorky Maríy Azambuya mělo premiéru v roce 1990. Námět vycházel z poměrně nedávné uruguayské minulosti, diktatury let 1973 až 1985. Represivní militantní režim té doby se zasloužil o mezinárodní obraz Uruguaye jako „mučírny Latinské Ameriky“. Maríá Azambuya vytvořila

³³ Viz VILLEGAS, J. El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia. In *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1999, s. 245.

³⁴ Viz KURAPEL, A. Teatro de la alteridad y la memoria: estética del desarraigo, de la insatisfacción. In *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Op. cit., s. 193

³⁵ Viz DE TORO, A. Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural a transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'. In *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Op. cit., s. 143

obraz národa stravovaného strachem, násilím, úzkostí a útlakem, jehož život totalita proměnila v ticho. Její drama mělo být zároveň vzpomínkou na generaci zaniklou v němotě, smrti či emigraci. *El silencio fue casi una virtud* je divadlem hereckým, z velké části improvizovaným. Jak říká sama autorka, „bylo neopakovatelné, neboť ho vytvořili herci. Byla to herecká práce o přeměně mentality mladých lidí v období diktatury. Na jedné straně jsme vycházeli z materiálu odborného, rozhovorů zaznamenaných na Univerzitě, na straně druhé jsme jako schéma použili *Deník Anny Frankové*. Osoby byly ty z Deníku...“³⁶ Maria Azambuya využívá faktických informací, událostí a osob společně s historickými postavami, jako je Anna Franková, k vytvoření dezorganizovaného obrazu minulosti, neboť, jak podotýká Beatriz Rizk, dezorganizace je historii vlastní³⁷. Inscenace se vyznačuje fragmentaritou, absence dialogu v divákovi vyvolává respekt k téměř rituálnímu tichu.³⁸ V průběhu dramatu dochází k opakování scén i událostí, bosé postavy v tmavých kostýmech se na šerém kruhovém jevišti pohybují bezcílně, cyklicky, kolem vlastního stínu. Text, prokládaný sklíčeným zpěvem, gesty a pohledy, ztrácí na významu a k divákovi doléhá jako opakovaný šepot. Všichni jsou svázáni neodvratným osudem odsuzujícím k mlčení. Tato mozaika ticha, přestože vychází z intimních příběhů, symbolizuje nekonečnost kolektivní paměti národů a jejich boje za znovuzískání svobody. Divák se stává nejen svědkem, ale také součástí atmosféry řvoucího ticha, které vypráví o útlacích, jež deptají náš život³⁹. Jak uvádí Patricia de León, hra působí navzdory své fragmentarosti a téměř absolutnímu vyloučení dialogu překvapivě uceleným a koherentním dojmem, vytvořeným koordinovanými pohyby a gesty herců.⁴⁰

³⁶ "[...] era irrepitible porque lo habían hecho los actores, era un trabajo de los actores sobre el cambio de mentalidad de los jóvenes en la época de la dictadura. Con un material por un lado científico de entrevistas de la Universidad y por otro lado usamos como esquema El diario de Ana Frank. Los personajes eran los de El Diario..."

[*Lo prometido es deuda. Dramaturgia del actor (Entrevista con María Azambuya)*. [online]]

³⁷ Viz Rizk, B. *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI.*, s. 64

³⁸ Viz DE LEÓN, P. *Sémiotica de la luz en tiempos de la oscuridad. Sobre El silencio fue casi una virtud de María Azambuya* [online]

³⁹ Viz Rizk, B. Op. cit., s. 64

⁴⁰ Viz DE LEÓN, P. *Sémiotica de la luz en tiempos de la oscuridad. Sobre El silencio fue casi una virtud de María Azambuya*

6 JOSÉ IGNACIO CABRUJAS: *ACTO CULTURAL*

Od divadla improvizčního, spíše senzorického, se dostáváme k dramatu na úrovni psaného textu. V této obsáhlé kapitole to bude venezuelská hra *Acto cultural* (*Slavnostní akt*). Cílem jejího rozboru je v první řadě ukázat, jakým způsobem jsou v tomto Cabrujasově dramatu reflektovány myšlenky postmoderny s důrazem na prezentaci historie. Zároveň se dotkneme i dalších, pro výklad významných, aspektů studovaného díla. *Acto cultural* zdaleka nepatří mezi „vzorová“ postmoderní dramata (většina literárních teoretiků dokonce výraz „postmoderní“ v souvislosti s Cabrujasem ani nepoužije). Kriteřiem výběru však nebyla jakási modelovost odpovídající parametrům popsaným v úvodních kapitolách, nýbrž hodnota literární. A na tu, jak víme, mnohá postmoderní díla rezignovala. Nechme tedy tyto krajní manifestace stranou a obraťme pozornost k dramatu, jež je výborným dokladem postmoderního zpracování historie jako diskurzu.⁴¹

6.1 *O autorovi a jeho díle*

José Ignacio Cabrujas je čelním představitelem venezuelského „nového divadla“ (*teatro nuevo*), mnohými považovaným za nejlepšího národního dramatika šedesátých až osmdesátých let.⁴² Byl to umělecky všestranně nadaný intelektuál, jenž se aktivně zapojoval do veřejného života Venezuely. Narodil se v červenci roku 1937 v Caracasu a zemřel v říjnu roku 1995. V mládí zanechal studií advokacie, aby svůj život zasvětil divadlu. Byl dramaturgem, hercem, divadelním a operním režisérem, filmovým, televizním i rozhlasovým scénáristou, pisatelem článků, esejistou a bedlivým komentátorem společensko-politického dění. Jeho renomé je spojeno se vznikem divadelního uskupení *El Nuevo Grupo* (Nový soubor), které založil v roce 1967 společně se dvěma předními dramatiky, Isaacem Chocrónem a Románem Chalbaudem. Všichni tři tvůrci pak pokračovali

⁴¹Viz VILLEGAS, J. El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia. In *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Ed. J. ROMERA CASTILLO, F. GUTIÉRREZ CARBAJO. Madrid: Visor Libros, 1999, s. 245

⁴²PERALES, R. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México, D.F.: Gaceta, 1989, s. 296

v kultivaci moderního venezuelského dramatu, jehož základy položil v padesátých letech César Rengifo, autor děl převážně historicko-interpretčních. Z *El Nuevo Grupo* se stal jeden z nejvýznačnějších divadelních spolků tehdejší kulturní scény, který 21 let podporoval a inscenoval díla národních dramatiků. Sám Cabrujas mu věnoval většinu své tvůrčí aktivity, nejen jako autor, ale také jako herec a režisér. Činnost *El Nuevo Grupo* byla v rámci venezuelské divadelní kultury natolik významná, že kritik Lorenzo Batallán označil Chocróna, Chalbauda a Cabrujase po uvedení jejich prvních her za „Nejsvětější trojici venezuelského divadla“⁴³. Emil Volek v nich vidí představitele zázračné generace divadelníků, kteří renovovali latinskoamerickou dramatickou produkci.⁴⁴

Do divadelního světa Cabrujas vstupuje ve svých jednadvaceti letech. Tehdy se stal členem Univerzitního divadla (vedle caracaského Atenea nejvýznamnější divadelní instituce v zemi) při *Universidad Central de Venezuela* (Centrální univerzitě Venezuely), kde byl později pedagogem. Jako mladý herec účinkoval v dramatech Hikmeta, Shakespeara, Brechta, Čechova, brzy se pak věnuje práci režisérské a autorské. Ve svém prvním tvůrčím období se stává jedním z čelních představitelů proudu historicko-společenského, který zásadním způsobem zmodernizoval a obohatil. Dominantním tématem jeho počáteční dramatické tvorby je tedy historie, a to vždy ve vazbě na momentální politicko-společenskou situaci. Jeho náměty reflektují přesvědčení, že se chyby známé z minulosti opakují i v současnosti. Takto se představuje v padesátých letech v Univerzitním divadle s díly *Los insurgentes (Vzbouřenci, 1956)*, a *Juan Francisco de León (1959)*. Protagonistou prvního, spíše humorného, je generál Bermúdez, jeden z předních hrdinů války za nezávislost. Děj druhého, ideově kontrakolonialistického, pak připomínal události národní historie poloviny 18. století vedoucí k emancipaci země. Za příběhem však stojí kritika zahraniční těžby venezuelské ropy a její ekonomické důsledky.

Cabrujas pak historickému námětu zůstal věrný po zbytek svého prvního tvůrčího období ovlivněného divadelní koncepcí Bertolta Brechta a jeho epickým

⁴³ LOVERA DE-SOLA, J. El día que Gardel llegó a Caracas. In *Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991, s. 404

⁴⁴ Viz VOLEK, E. La serie autobiográfica: Isaac Chocrón moderno y posmoderno. In *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Ed. O. PELLETTIERI. Buenos Aires: Galerna, 1999, s. 101

realismem. Spadají sem dramata *El extraño viaje de Simón el malo* (*Podivná cesta zlého Šimona*, filozofické drama o falešnosti pojetí dobra a zla), *En nombre del rey* (*Ve jménu krále*) a *Días de poder* (*Dny moci*, dramatisace nedávných let diktatury Marcose Péreze Jiméneze, napsaná ve spolupráci s Chalbaudem). V těchto dvou dílech Cabrujasovi skutečné události národní historie slouží jako záminka k pokusu o interpretaci současnosti. Příznačnými výrazovými prostředky jsou zde hlasitý monolog postav, ostrý kritický humor, demytizace zažitých přesvědčení a nepravých hodnot.⁴⁵ Již v této fázi své dramatické činnosti Cabrujas překonává hranice Venezuely a jeho hry jsou inscenovány na zahraničních jevištích.

Cabrujasově tvorbě se vymyká filozofické drama s absurdními prvky o jednom dějství a dvou postavách nazvané *Fiésolo* (*Fiesole*, 1968), které reflektuje autorovu zkušenost z vězení prodělanou během represí šedesátých let. *Fiésolo* je dílem náročným, nelehko srozumitelným, plným existenciálních otázek, symbolů a možných interpretací, které v nejasných obrazech reflektuje negativní stavy mysli.⁴⁶ Venezuelský spisovatel a kritik Rubén Monasteiros se domnívá, že je hodnotným literárním textem, nevhodným však pro divadelní realizaci, neboť na diváka klade neúměrné nároky.⁴⁷

Další etapa Cabrujasovy dramatické tvorby spadá do let 1972 až 1986. Patří sem díla *Profundo* (*Do hloubky*, 1971), *Acto cultural* (*Slavnostní akt*, 1976), *El día que me quieras* (*Den, kdy mě budeš milovat*, 1979) y *El Americano Ilustrado* (*Osvícený Američan*, 1986). Ústředním námětem těchto her je interpretace aktuálního dění ve Venezuele i myšlení a chování jejích obyvatel. Jednoznačně v nich převládá atmosféra frustrace. Cabrujas opouští historické paralely a obrací svou pozornost na drobné lidské příběhy, které navzdory autorově břitkému humoru odrážejí hloubku osobní i společenské krize, v níž se jejich hrdinové ocitají. Komicko-melancholická hra *Profundo* vypráví příběh

⁴⁵ Viz RODRÍGUEZ B. O. A manera de introducción. In *Ibid. Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991, s. 45

⁴⁶ Viz MEDINA, J. R. (dir.). *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995, s.777

⁴⁷ Viz MONASTEIROS, R. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1990. s. 96

venkovské rodiny, která se ve sklepení svého domu snaží za použití všemožných pověr, zaklínání a forem magie vykopat neexistující poklad. *El día que me quieras* připomíná vystoupení Carlose Gardela v Caracasu za diktatury Juana Vicenta Gómeze v roce 1935. Umělec navštěvuje rodinu Ancízar, kde se mladý pár chystá k odjezdu do Sovětského svazu, země zaslíbené. V dramatu *El Americano Ilustrado* se Cabrujas vrací k historické látce. Pro svou především kriticky realistickou hru volí polickou zápletku 19. století, z doby vlády Guzmána Blanca, jenž si nechal říkat „El Ilustre Americano“ (vznešený Američan).

Dramatická produkce Josého Ignacia Cabrujase se uzavírá tituly *Una noche oriental (Orientální noc)* a *Autorretrato de artista con barba y pumpá (Autoportrét umělce s vousem a cylindrem)*. První hra je zasazena do doby předcházející pádu diktátora Marcose Péreze Jiméneze a druhá dramatizuje život venezuelského malíře Armanda Reveróna. Obě jsou navíc pokusem o výklad reality země, což je řadí do charakteristického proudu Cabrujasovy tvorby.

José Ingacio Cabrujas byl divadelní osobností par excellence. Vytvořil si nezaměnitelný styl, mezi jehož poznávací znamení patřil osobitý ironický humor. Ve svých hrách nabízel bystré analogie mezi současností a minulostí. „Jeho díla odkazují k událostem □ velké historie □, které však nevyhnutelně niterně splývají s □ □ infrahistorií □, tedy s malými příběhy, jež stojí za každým velkým činem či porážkou.“⁴⁸ Jádrem jeho tvůrčího úsilí byla snaha definovat podstatu národní identity, stejně jako poodhalit příčinu poměrů v zemi. Cabrujas je dramatikem, který divákovi prostřednictvím svých spíše marginálních hrdinů předkládal pohled na něj samého.⁴⁹ Náměty jeho děl tvořila jak filozoficko-společenská, tak ekonomická i politická témata. Jejich kontext se pokusí naznačit následující podkapitola.

⁴⁸ "Hay en sus obras una referencia a los acontecimientos de „la gran historia“ pero fusionados íntima e inevitablemente con „la infrahistoria“ o sea con la pequeña historia que corre tras cada gran hazaña o derrota."

[CASTILLO, D. S. *El Desarraigo en el Teatro Venezolano. Marco Histórico y Manifestaciones Modernas*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980, s.114]

⁴⁹Viz LOVERA DE-SOLA, J. El día que Gardel llegó a Caracas. In *Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, s. 406

6.1.1 Společensko-kulturní pozadí Cabrujasovy tvorby

Na charakteru venezuelské společnosti druhé poloviny 20. století se podepsal jeden z fenoménů, který zásadním způsobem pozměnil tvářnost země, takzvaný ropný zázrak. Již v první polovině století se Venezuela stala třetím největším světovým producentem této suroviny.⁵⁰ (Ropný průmysl byl znárodněn za náhradu roku 1976.) S nárůstem její těžby se formují nejen nové společenské vrstvy, ale především nový životní styl, do jisté míry kopírující ten severoamerický. Vytváří se takzvaná „ropná kultura“⁵¹, jež je charakterizována rychlým zbohatnutím bez přílišného úsilí, orientací na materiálnost za obětování duchovních, ryze lidských, hodnot, a jejímž základním imperativem je pohodlí. (Části tohoto líčení možná nápadně připomínají některé definice postmoderního člověka.) Jedním z nových společenských fenoménů je zbohatlictví příslušníků střední třídy: [...] mít peníze a majetek, i když číst a psát se umí sotva nebo vůbec.⁵² Pozvolna se formuje svět, v němž si marnivé utrácení a zachování dojmu stojí na prvním místě, kde nezbyvá prostor pro základní národní hodnoty a jehož obyvatelé ignorují jak minulost, tak budoucnost, neboť jedinou metou je komfort současnosti. Se změnou životního stylu se mění i jazyk, zvyky a především vkus. Tyto změny se pochopitelně odráží i v tvorbě dramatické: píšící autoři jsou si společenské krize dobře vědomi a pokouší se pozvednout národní cítění resuscitací historických témat.

6.2 *Acto cultural*

Cabrujasova devátá hra, *Acto cultural*, je kritikou považována za jeden z jeho nejlepších dramatických počinů. Na základě svého námětu tvoří součást volné trilogie zahrnující dále díla *Profundo* a *El día que me quieras*. Všechna tato dramata spojuje především podobná charakteristika hrdinů a jakási nenaplněnost jejich života, se kterou se snaží různými způsoby vyrovnat. Hra s plným názvem *Acto cultural organizado por la Sociedad Louis Pasteur para el Fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias de San Rafael de Ejido con la presencia de la*

⁵⁰ Viz OPATRŇY, J. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998, s. 675

⁵¹ „cultura del petróleo“, viz RODRÍGUEZ B. O. A manera de introducción. In *Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Op. cit., s. 36

⁵² "Tener dinero y bienes, aunque apenas se sepa leer y escribir, o no se sepa." viz Ibid.

Honorable Junta Directiva y en ocasión de celebrarse el quincuagésimo aniversario de la mencionada institución (Slavnostní akt, organizovaný Společností Louis Pasteur pro rozvoj umění, věd a řemesel v San Rafealu de Ejido za přítomnosti ctihodného představenstva a u příležitosti oslav padesátého výročí zmíněné instituce) přichází na divadelní jeviště na prahu latinskoamerické postmoderny, v roce 1976. Svou formou má bezpochyby daleko k uvolněným, na textu nezávislým, výtvorům postmoderních autorů, ovšem v jejím obsahu pozorujeme jasné projevy postmoderního uvažování o příbězích minulosti. Cabrujas vychází z pojetí historie jako fikce a jeho dramaturgie historických hrdinů se diametrálně liší od tradičních zpracování známých z venezuelských jevišť – i divadelní umění se totiž podílelo na utváření neskromné národní ideologie a význam historických hrdinů záměrně zveličovalo.

Cabrujasovo *Acto cultural* je v první řadě dramatem společensko-kritickým, jehož terčem je specifický způsob venezuelského uvažování a falešný přístup k životu. Přestože jsou hrdiny hry zdánlivě jen provinční jedinci, bezradní vůči nenaplněnosti vlastní existence a izolovaní v malém světě, má autorova kritika mnohem obecnější platnost. Odkrývá pravé já, skutečnou podstatu vlastní osobnosti, zbavuje ji falše a prázdných gest, na nichž byla společnost po desetiletí vystavěna. Společně s tímto odhalením se relativizuje také platnost historického mýtu.

Venezuelský kritik Leonardo Azparren Giménez hru označil za „operu kreolství“ pro její „melodramatičnost, nemožné lásky, kulturní sublimace a ve své v podstatě směšnou a pikantní zápletku“.⁵³ Cabrujasovi se v tomto velmi důmyslném díle podařilo vytvořit nelichotivý obraz venezuelské malosti.

6.2.1 Historický kontext dramatu

Interpretace Cabrujasových děl se většinou neobejde bez znalosti dobového kontextu. V případě dramatu *Acto cultural* se tímto kontextuálním rámcem stává rétorika velkolepé Venezuely (*la Gran Venezuela*), glorifikovaná vize země

⁵³ "ópera de la criollidad, con su melodramatismo, sus amores imposibles, sus sublimaciones culturales y su anéctoda constitutivamente ridícula y culinaria."
[AZPARREN GIMÉNEZ, L. *El teatro venezolano y otros teatros*, Caracas: Monte Ávila, 1978, p. 96]

kulminující právě v letech sedmdesátých. Tato iluze, formující se ve Venezuele šedesátých let, byla založena na vidině neobyčejného rozvoje a agresivní mezinárodní politiky. Ztělesňovala v sobě vize grandiózní národní minulosti i skvělé budoucnosti. Tato velmi účinná státní ideologie byla šířena v denním tisku, v politických programech i v akademických projevech. Carlos Andrés Pérez pod jejím heslem roku 1974 zahajuje svůj prezidentský mandát a Cabrujas o dva roky později přetváří tuto sentimentální strukturu na hořkou ironickou hru. Realita ukázala, jak se velkolepá vize rozpadá a transformuje do stavu fatální frustrace.

Orlando Rodríguez charakterizuje *Acto cultural* jako dílo, které

vynáší ostrý soud nad složitou národní situací, zaměřujíc se na provinční prostředí, v němž nepřilíš nadějní lidé zoufale hledají smysl své existence buď nenaplněné či plné nespokojenosti. Hlavní protagonisté v sobě slučují frustraci tisíců jim podobných, které bychom mohli najít v kterémkoli jiném konci světa.⁵⁴

6.2.2 Kompozice dramatu a jeho časové roviny

Acto cultural je příkladem divadla na divadle. V souladu s tvůrčími principy postmoderny nese znaky metateatrality a sebereflexe.⁵⁵ Zároveň je dílem fragmentárním, jehož dvě inscenační roviny od sebe nelze jednoznačně oddělit. Vnitřní divadlo v sobě kombinuje klasickou hereckou interpretaci s živými obrazy. V průběhu dramatu dochází k neustálé symbióze hereckých postav, rolí i dějů.

Dramatik Isaac Chocrón upozorňuje v rámci interpretace této hry na tři simultánní roviny, v nichž se dílo rozvíjí. První z nich je divadelní představení s názvem *Acto cultural*, druhou inscenace «Kolumbus, Kryštof, Blouznivec janovský», napsaná Amadeem Mierem. Mezi těmito dvěma rovinami je zachována časová korespondence, kde skutečný čas odpovídá scénickému. Již

⁵⁴ „aporta un penetrante enjuiciamiento del complejo ambiente nacional, [...] centrado en el medio provinciano, donde personajes de escasas perspectivas, buscan desesperadamente encontrar objetivos a existencias casi vacías o plenas de insatisfacciones. Los personajes protagónicos sintetizan la frustración de miles de seres semejantes, ubicables en cualquier rincón de la realidad, [...]“

Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina, s. 777

⁵⁵ VILLEGAS, J. El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia. In *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones.*, ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.). Op. cit., s. 245

titul hry napsané Mierem vystihuje autorovu střízlivou percepci historické postavy. Mier Kolumba zasazuje do typicky všedního prostředí, bez jakéhokoli epického rozměru, v němž se věnuje každodenním činnostem, stejně jako sami herci, obyvatelé San Rafaelu de Ejido. „Všichni by chtěli poznávat, ale chybí jim pro to odvaha. V této druhé rovině se Cabrujasovi podařilo jako nikdy předtím zobrazit historii jako zrcadlo, v němž se mohou vidět ti, kdož ji ctí.“⁵⁶ Třetí rovina se podle Chacróna vztahuje na soukromé, i když sdílené, životy členů představenstva, jejichž tajnosti se proměnily ve veřejná tajemství a nejednou poslouží k pobavení obecnstva.

Susana D. Castillo hovoří o dvou časových rovinách: současnosti v San Rafaelu de Ejido a čase historickém (15. století) inscenované hry. Jak uvádí, „tyto časy se navíc dále dělí na □živé scény□, jež jsou součástí hry o Kryštofu Kolumbovi. Tato vyrušení způsobující prudké časové přechody nepochybně slouží k navození efektu odcizení, jenž znemožňuje emoční identifikaci ze strany publika“.⁵⁷

Ve snaze překonat existenciální tíseň současnosti se postavy vnořují do minulosti prostřednictvím divadelního představení o Kryštofu Kolumbovi. Z dramatu „*Acto cultural*“ se stává obřad, kde se simultánně odvíjejí tři různé rity: současnost, dávná minulost a život bez přítomnosti či budoucnosti, pouze z minulosti, která unavuje a frustruje.“⁵⁸

6.2.3 Postavy

José Ignacio Cabrujas volí pro *Acto cultural* velmi originální typy postav, které se vyznačující vznešenou rétorikou. (Taková bohatost jazyka je pro

⁵⁶ "Unos y otros comparten deseos de explorar sin poseer la valentía necesaria para tal empresa. En este segundo nivel, Cabrujas logra mejor que nunca en toda su producción presentar la Historia como espejo donde los que la reverencian pueden verse"

[CHOCRÓN, I. Prólogo In *El día que me quieras y Acto cultural*, s. 94]

⁵⁷ "estos tiempos están a su vez subdivididos en «escenas a lo vivo» correspondientes a la obra sobre Colón. Sin lugar a dudas, estas interrupciones que constituyen transiciones violentas de tiempo, están al servicio de un efecto de distanciamiento que impide la identificación emotiva del público."

[CASTILLO, D. S. *El Desarraigo en el Teatro Venezolano. Marco Histórico y Manifestaciones Modernas*. Op. cit., s. 118]

⁵⁸ "*Acto cultural* se convierte en una ceremonia donde tres ritos diferentes se desarrollan simultáneamente: el presente, el Pasado Histórico; y el vivir sin presente o futuro, sólo con un pasado que agobia y frustra."

[CHOCRÓN, I. Prólogo. In *El día que me quieras y Acto cultural*, Op. cit., s. 95]

venezuelské drama inovací.⁵⁹) Květnatá mluva kontrastuje se skutečnou všedností a bezvýznamností lidí, kteří se příliš nezajímají o okolní svět, a ten naopak ignoruje je. Všichni hrdinové jsou totiž obyvatelé San Rafaelu de Ejido, členové představenstva Společnosti Louis Pasteur, kteří, zdá se, hodnotí vnější svět skrze svou omezenou životní zkušenost vtěsnanou do prostoru jejich domoviny. Nijak tím ovšem netrpí, necítí se být civilizačně znevýhodněni. V daných podmínkách se instituce jako Společnost Louis Pasteur stává vším. Jak říká Azparren Giménez, „vesnice a Společnost tvoří jednotu, není žádné uvnitř či vně, není herců a diváků.“⁶⁰ Společnost tak přebírá roli tvůrce vlastního života obce, činí ji nezávislou na zbytku světa, ovšem zároveň jí předkládá návod, jak jej nahlížet. V tomto smyslu je třeba vzít v potaz určitou autoritu, kterou Společnost disponuje.

Představenstvo Společnosti Louis Pasteur čítá šest členů a každému z nich byla přidělena jedna nebo více rolí pro provedení Mierova dramatu:

PURIFICACIÓN CHOCANO, tajemnice Společnosti, vystupuje jako Světová Historie, Americká inspirace, dvorní dáma a murcijský námořník.

AMADEO MIER, prezident, si osvojuje roli Kryštofa Kolumba.

HERMINIA BRICEÑO, vdova po Petitovi, přisedící, hraje Kolumbovu ženu Isabellu a dvorní dámu.

ANTONIETA PARISSÍ, zastupující členka, je představitelkou Isabely Katolické.

COSME PARAIMA, viceprezident, Antonietin manžel, vystupuje v roli janovského kupce Brabancia a pátera Josého Marcheny (královnina zpovědníka).

FRANCISCO XAVIER DE DIOS, tajemník, vystupuje jako Ferdinand Katolický a kapitán Rodrigo de Triana.

Vidíme, že autor nezvolil ušlechtilé znějící jména svých protagonistů náhodně. Celkem spolehlivě se zde můžeme řídit klíčem *nomen omen*. Každá z těchto postav přidává příběhu něco ze sebe a historie je tak viděna jejich očima.

⁵⁹ AZPARREN GIMÉNEZ, L. *Cabrujas en tres actos*. Caracas: El Nuevo Grupo, 1983. s. 63

⁶⁰ "Son uno y la misma cosa pueblo y Sociedad, no hay dentro y afuera, no hay actores y espectadores. "

[AZPARREN GIMÉNEZ, L. *Cabrujas en tres actos*. Op. cit., s. 68]

6.2.4 Děj

Dějový rámec hry *Acto cultural* tvoří mimořádná oslava předsednictva Společnosti Louis Pasteur pro rozvoj umění, věd a řemesel v San Rafaelu de Ejido, během níž se má inscenovat drama inspirované životem Kryštofa Kolumba napsané prezidentem Společnosti, Amadeem Mierem.

Slavnostní akt se koná u příležitosti padesátého výročí činnosti Společnosti Louis Pasteur, atmosféra se nese ve svátečním duchu, publikum sestává z nejvýznačnějších místních osobností a Amadeo Mier se nemůže dočkat příležitosti oslnit přítomnou honoraci svým vyelaborovaným představením. Navzdory počátečním komplikacím se podaří zahájit produkci. Velmi záhy se však ukazuje, že se hercům začíná inscenace vymykat z rukou. Dochází ke stále intenzivnějšímu propojování dramatizovaného historického světa s realitou. Když se nakonec představení podaří dohrát, ukáže se, že je hlediště prázdné.

6.2.4.1 Historická hra Amadea Miera

Děj hry o Kryštofu Kolumbovi začíná v Janově. Amadeo Mier, představitel Kolumba, spí ve své ložnici společně se svou ženou a sní o svém budoucím objevu. Po probuzení nadšeně vypráví svou profetickou vizi. Avšak jeho žárlivá choť, neschopna tak velkolepé představy, si jeho zápal chybně vysvětlí jako touhu po nějaké „boloňské hetěře“. Kolumbus popisuje svou vidinu: "Era América, Isabella. Sé que no debo decir América, pero como son las dos de la mañana, puedo permitirme una premonición. Era América."(Byla to Amerika, Isabello. Víím, že nemám říkat Amerika, ale jsou dvě hodiny ráno, takže si můžu dovolit nějakou předzvěst.)⁶¹

Purificación-Světová historie ohlašuje přesun děje do Kastilie, do paláce katolických Veličenstev. Král s královnou se nám představují jako odcizený manželský pár. Isabela, frustrovaná chováním svého manžela, je natolik zkroušena svým osobním zoufalstvím, že nemá zájem vyslyšet velkého mořeplavce. Zanedlouho přichází sám král, vrací se od hřbitova, kde si házel s míčem o zed'. Isabela s Ferdinandem naváží melancholický rozhovor a

⁶¹ Cabrujas, J. I. *El día que me quieras y Acto cultural*, Caracas: Monte Ávila, 1990, s.117

zapomenou na přítomnost Amadea-Kolumba. Po několika neúspěšných pokusech se Kolumbovi podaří dostat ke slovu a slibuje objevení Nového světa.

Dalším obrazem hry je příprava na odjezd (kdy Kolumbus nakládá všechny důležité evropské kulturní fenomény včetně metafyziky), námořní cesta a příplutí do Ameriky. Francisco Xavier-Kapitán Rodrigo de Triana ohlašuje objevení pevniny. Opakovaně volá „země“ a jeho kolegové se už jen smějí. Herminia, Antoineta a Cosme se vysvléknou z kastilských šatů a přijímají Kolumba jako indiáni. Představení končí.

6.2.5 Místo

Místem hlavního děje je Ejido (což v češtině znamená „obecní půda či pastvina“), víska položená nedaleko města Méridy ve venezuelských Andách. Právě s touto bezvýznamnou lokalitou zapomenutou zbytkem světa má kontrastovat velký příběh, jež se rozhodli sehrát jeho obyvatelé. Bohužel však zůstane pouze u záměru, neboť skutečný heroismus minulosti se do Ejida vtěsnat nedá.

Podle názoru Orlanda B.Rodrígueza se Ejido „stává jednoduše symbolem, neboť intenzita frustrace zřejmě naznačuje, že by se jí mohlo definovat celé území“⁶² Členové Společnosti Louis Pasteur pořádají týden co týden veřejná setkání za účelem kulturně obohatit své spoluobčany. Je zřejmé, že právě ona reprezentuje veškeré vznešené hodnoty obce včetně národního povědomí obyvatel San Rafaelu.

6.2.6 Analýza a interpretace dramatu

6.2.6.1 Jazyk

Jak již bylo zmíněno, postavy hry *Acto cultural* jsou nápadné svou až nepřirozenou rétorikou. Jejich způsob mluvy je spíše knižní než divadelní,

⁶² „se convierte simplemente en un símbolo, porque la frustración dominante significa, a lo mejor, calificar con esa palabra, la totalidad del territorio.“ [Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina, s. 777]

Azperren Giménez ho označuje dokonce za mytický⁶³. Jazyková přepjatost a komplikovaná syntax očividně sledují autorovy kritické a humoristické cíle.

Takto honosně je z úst prezidenta Amadea Miera proneseno uvítání přítomným hostům při zahájení slavnostního aktu:

Excelentísimo señor Gobernador. Honorable señora del Gobernador. Reverendísimo y, desde luego, Ilustrísimo monseñor Pío Nono Mendoz, obispo de la Diócesis. Distinguido doctor Voltaire Galvano Sánchez, maestro luminoso de la muy señalada Logia Armonía y Razón Universal del Sexto Distrito. Respetado y aguerrido coronel Macedonio Reyes, custodio constitucional. Eminentísimo Embajador del Reino de Holanda, huésped accidental de nuestra ciudad. Damas honestísimas del perpetuo celatorio votivo que tan gallardamente preside el consistorio del Buen Pastor. Queridísimos miembros, contribuyentes y simpatizantes de la Sociedad Louis Pasteur. Cultos invitados secundarios. Señoras. Señoritas. Señores. Público. Proponemos un minuto de silencio. (s. 102)

(Vaše Excelence, pane gubernátore, ctěná paní gubernátorová. Ctihodný a samozřejmě veledůstojný monsiñore Pío Nono Mendoz, diecézní biskupe. Vážený pane doktore Voltaire Galvano Sánchezi, osvícený mistře nejvýznamnější Lože harmonie a univerzálního rozumu šestého okrsku. Respektovaný a bojem zocelený plukovníku Macedonio Reyesi, strážci ústavy. Velevýznamný velvyslanče Království holandského, dočasný hoste našeho města. Velepočestné dámy, doživotně vázané slibem čistoty, na nějž tak ušlechtilé dohlíží konzistoř Dobrého Pastýře. Naši drazí členové, přispěvatelé a sympatizanti Společnosti Louis Pasteur. Další vzdělaní hosté. Dámy. Slečny. Pánové. Veřejnosti. Navrhujeme minutu ticha.)

Uběhne minuta ticha, ohlášená tajemníkem Franciscem Xavierem, a Amadeo Mier pokračuje ve svém vzletném monologu:

AMADEO: Han transcurrido cincuenta años desde el día en que Isaac y Miriam Heredia, hijos del nunca bien llorado, Abraham Heredia, fundaron en San Rafael de Ejido, la Sociedad Heredia para el fomento de las Artes, las Ciencias y las Industrias. Permanecen aquí sus puestos y, sobre todo, permanecen sus ausencias.

⁶³ AZPARREN GIMÉNEZ, L. *Cabrujas en tres actos*. Op. cit., s. 88

(Breve pausa para comprobar el efecto) Podríamos preguntar simplemente y evitando los rodeos: ¿Qué pasó? [...]

¿Qué pasó? ¿Qué ha pasado? ¿Qué pasaría? ¿Qué habría pasado? ¿Qué está pasando? ¿Qué pasa? ¿Qué mierda pasa?

(El resto de la directiva interviene)

[...]

(De las manos de Amadeo comienza a manar sangre)

AMADEO: Que me sale sangre iba a decir... y es familiar... *(Retoma el discuso)*

Celebramos hoy el quincuagésimo aniversario con una velada cultural de mi propia inspiración llamada Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado... *(Se mira las manos)*

¿Es sangre, no? ¿Hay algún médico...? Herminia, Antonieta, Purificación... (s. 103n)

(AMADEO: Uběhlo padesát let ode dne, kdy Isaac a Miriam Herediovi, děti dosud neoplakaného Abrahama Herediy, založili v San Rafaelu de Ejido Společnost Heredia pro rozvoj umění, věd a řemesel. Jejich místo je stále neobsazeno a především zde chybí oni sami. *(Krátká pauza na ověření účinku)* Mohli bychom se prostě bez okolků zeptat: Co se stalo? [...]

Co se stalo? Co se vůbec stalo? Co by se mohlo stát? Co by se bývalo mohlo stát? Co se právě teď děje? Co se děje? Co se sakra děje?

(Zbytek představenstva zasahuje)

[...]

(Amadeovy ruce začínají krváčet)

AMADEO: Teče mi krev... jsem chtěl říci... máme to v rodině... *(Vrací se k projevu)* Oslavíme dnes padesáté výročí kulturním počinem, který jsem sám vymyslel a nazval Kolumbus, Kryštof, Blouznivec Janovský.... *(podívá se na ruce)*

To je krev, ne? Je tu někde lékař...? Herminie, Antonieto, Purificación...

Již v těchto v úvodních odstavcích se projevuje autorův humor a ironie, které nás budou provázet po zbytek díla. Mierova rétorika místy sklouzává k lidovosti, až vulgaritě. On sám je roztržitý, nechává se snadno rozptýlit. Umělá učenost jeho osobnosti je později zesměšněna v rozhovoru s Cosmem. Amadeo mu vypráví o rozchodu se svou ženou, která ho během hádky po jeho dlouhém, argumentačně vypilovaném a autoritami podloženém monologu požádala o bibliografii.

Druhou nápadně výmluvnou postavou je Herminia. Jako jediná nepochází ze San Rafaelu de Ejido a její zkušenost s okolním světem je obohacena pro její zbloudilou fantazii. Tato žena jako by byla naladěna na jinou vlnu. Je to postava nesmírně patetická, jež se projevuje dlouhým přerušovaným monologem (vyznačujícím se nesmírnou důvěrností), který do děje vnáší nepřítomnou postavu – jejího zesnulého manžela Petita, kterého bez přestání připomíná. Domnívám se, že je jedním z nejlepších příkladů sublimace, zmiňované Azparrenem Giménezem. Své nenaplněné sexuální touhy přeměnila na zájem o kulturu. Proto se také jako čtyřicetiletá vdova stala členkou Společnosti Louis Pasteur.

6.2.6.2 Splývání dramatizované historie s realitou

Prazvláštní rozpoložení prezidenta Společnosti Amadea Miera již v úvodu naznačilo, že úspěch večera zdaleka není zaručen. Podíváme se tedy podrobněji na to, jakým způsobem jeho dramatické dílo dospělo ke svému rozkladu.

Již před začátkem inscenace hry «Kolumbus, Kryštof, Blouznivec janovský» si lze povšimnout, že přípravy neprobíhají tak, jak by měly: Amadeo se uvádí do vytržení zmatenými rozmluvami, Antonieta y Herminia ve snaze zachránit situaci způsobí ještě více zmatku, Cosme navrhne zrušení celé akce, Purificación se bez přestání informuje na přítomnost své matky v hledišti, kulisy ještě nejsou připraveny, mezi Antonietou a Cosmem se rozpoutá manželská hádka, Purificación začne žádat netrpělivé obecnstvo o laskavé strpení, Cosme se zdrží hovorem s Franciscem a zpozdí tak začátek představení... až je nakonec ohlášeno zahájení produkce. Vstoupí Purificación Chocano, v roli Světové historie a pronese svou úvodní řeč, ohlašuje inscenaci pravdivé historie o Kryštofu Kolumbovi.

Rozvíjí se zápletka zasazená do domu Kolumba a Isabelly. Zpočátku se zdá, že jsme skutečně svědky opravdového historického dramatu, ovšem brzy přichází první skok do reality. Herminia-Isabella krájí rajčata a reaguje na zasněná slova Amadea-Kolumba:

HERMINIA: (*Monótona, a ratos patética*) Las mujeres de Ejido cortan tomates en la madrugada, pican cebolla en la madrugada y escuchan las carretas que pasan, por la calle de piedra. Todo tiene la misma voz y el mismo nombre. Si acaso, una

mancha en el delantal de las mujeres de Ejido, es el único accidente. [...] Te despiertas ¿y con quién soñabas? Resulta que soñabas contigo misma. [...]

AMADEO: Y en el sueño yo sentí que mi vida no tenía peso... que era como una vida de pájaro sobre la inmensidad de la tierra... y la tierra se llamaba San Rafael, donde yo, Cristóbal Colón, me desempeño... [...] ¿Cómo hace un hombre en San Rafael de Ejido, cuando tiene una fantasía?...¿y quiere descubrir a América o a cualquier otra soledad? Hoy sentí que, después de todo, era posible. Yo, Amadeo Mier, Cristóbal Colón, a 10 de febrero de 1490. (s.119n)

(HERMINIE: *(Monotónně až pateticky)* Ženy z Ejida časně ráno krájí rajčata, časně ráno krájí cibuli na drobno a poslouchají vozy drnčící na kamenné dlažbě ulice. Všechno stejně zní a stejně se nazývá. Jedinou nečekanou událostí pro ejidskou ženu může být skvrna na zástěře. [...] Probudíš se, a o kom se ti zdálo? Zjistíš, že se ti zdálo o tobě samé. [...]

AMADEO: A v tom snu jsem cítil, že můj život nemá žádnou váhu... že se vznáší jako pták nad nekonečnou zemí... a ta země se jmenuje San Rafael, a já, Kryštof Kolumbus, tam žiji... [...] Co udělá člověk ze San Rafaelu de Ejido, když má nějaký sen?... a chce objevit Ameriku či jakoukoli jinou samotu? Dnes jsem cítil, že to je navzdory všemu možné. Já, Amadeo Mier, Kryštof Kolumbus, 10. února 1490.)

Zanedlouho si uvědomíme, že odkazy do reality nelze přičítat selhání herců, neboť povětšinou tvoří součást původního textu «Kolumbus, Kryštof, Blouznivec janovský». Protagonisté se prostřednictvím dramatisace velkého historického příběhu snaží vymanit z vlastní bezvýznamnosti, dychtí po příležitosti stát se součástí něčeho většího, smysluplnějšího, než je jejich jednotvárný život.

Představení se sice navrácí jeho historický ráz, ten je však pokaždé přerušen některým z aktérů. Herminia zarputile vzpomíná na svého zesnulého manžela ve vleklém monologu. Nikdo z účinkujících ale jejím vstupům nevěnuje pozornost a představení pokračuje dialogem mezi Amadeem-Kolumbem a Cosmem-janovským kupcem. V jeho závěru se začínají projevovat první vážné signály o úpadku inscenace:

AMADEO: [...] No digamos jamás que la gloria se mostró evasiva.

(Amadeo se detiene y duda ante cualquier movimiento que deba tener. Transcurre una pausa)

COSME: Y te vas.

AMADEO: No digamos jamás que la gloria se mostró evasiva.

COSME: *(Insiste)* Y te vas.

AMADEO: Y me voy. *(Pero no lo hace)* (s.124)

(AMADEO: [...] Nikdy neříkejme, že nás sláva minula.

(Amadeo se zarazí a váhá, co by měl dál udělat. Po chvíli:)

COSME: A odcházíš.

AMADEO: Nikdy neříkejme, že nás sláva minula.

COSME: *(Naléhá)* A odcházíš.

AMADEO: A odcházím. *(Ale neudělá to)*

Od této chvíle je již rozpad hry nezadržitelný. Amadeo se ponořuje stále hlouběji do svých vlastních myšlenek, do nitra obyvatele San Rafaelu de Ejido a prezidenta Společnosti Louis Pasteur. Je nerozhodný, zapomíná text. Nakonec se vzdává a obrací se k publiku s těmito slovy:

AMADEO: Iba a decir eso... que a nadie le importa. Tengo tantos años diciendo conferencias... *(a los invitados)* los martes a las ocho, sobre cualquier cosa con tal de ordenar cualquier tema... ¡Tantos años...! ¡Tantos temas! [...] Es increíble cómo después de veinte años nadie me escucha porque suponen que digo una conferencia... [...] (s. 125)

(AMADEO: Chtěl jsem říci... že to nikoho nezajímá. Už tolik let tu přednáším... *(k publiku)* v úterý v osm, na jakékoli zadané téma... Tolik let...! Těch témat! [...] Je neuvěřitelné, že mě po dvaceti letech nikdo neposlouchá, protože si myslí, že přednáším... [...])

Cosme se pokouší vrátit Amadea do reality a připomenout mu, že je uprostřed divadelního představení, ten mu však nevěnuje pozornost:

COSME: [...] Eminencia, y hay un drama a mitad del camino: Colón, Cristóbal, el Genovés Alucinado.

AMADEO: ¿Y qué importa? Él descubre el continente al final y la tenacidad triunfa. Soy yo el que no triunfa [...] (s. 126)

(COSME: [...] Eminence, máme rozehrané drama: Kolumbus, Kryštof, Blouznivec janovský.

AMADEO: No a co? On nakonec objeví kontinent a houževnatost zvítězí. To já nevitězím [...])

Propojení divadla se skutečností je jasně vyjádřeno v Cosmově reakci, když se Antonieta, jeho žena, rozhodne představení opustit:

FRANCISCO XAVIER: Antonieta se está desvistiendo.

COSME: ¿Desvistiéndose de qué?

FRANCISCO XAVIER: De nada. De ella. Se va. (s.130)

(FRANCISCO XAVIER: Antonieta se svléká.

COSME: A co si svléká?

FRANCISCO XAVIER: Nic. Sebe. Odchází)

Po opakovaných nezdarech při pokusu o návrat k inscenování Mierovy hry si velmi uvědomělý Francisco Xavier, který snad jako jediný věří ve smysl představení, začíná uvědomovat prekérnost situace a navrhuje změnu programu:

FRANCISCO XAVIER: (*Que ha comenzado a ponerse muy nervioso*) No sé. Tal vez podríamos recitar cada uno un poema y luego nos vamos. Quedará el gesto. Lo que importa en San Rafael es el gesto. (s.131)

(FRANCISCO XAVIER: (*začíná být velmi nervózní*) Nevím. Možná bychom každý mohli přednést jednu básničku a pak jít domů. Bude to takové gesto. V San Rafaelu na gestech záleží.)

Franciscovo rozhodnutí opustit scénu vyvolá u jeho kolegů vlnu empatických reakcí, ale nakonec se všichni rozhodnou v inscenaci pokračovat. Děj se přesouvá do soukromých komnat královny kastilské. Promluvy jednotlivých interpretů jsou velmi nekoherentní: jedni dál hrají, druzí se zdají být rozptýleni, ponořeni do reality. Tato diskrepance však zůstává jakoby stranou, bez povšimnutí. Slova plynou a situace nabývá na absurditě:

Na scénu vstupuje Purificación, tentokrát v roli dvorní dámy, a oznamuje Antonietě-Isabele Kastilské příchod Kolumba, „cizince, co mluví o lodích a

námořních cestách a mapách“. Narážíme na domácí a poněkud degradované pojetí katolických Veličenstev:

ANTONIETA: Será un estúpido hechicero. (*Breve pausa*) ¿Sabes algo del Rey?

PURIFICACIÓN: Continúa jugando a la pelota en el frontón del cementerio.

ANTONIETA: ¡Siempre las mismas noticias! ¿Por qué no me da su cansancio?

Estoy aquí, esperando, años esperando y queriendo su cansancio. [...] (s.137n)

(ANTONIETA: To bude nějaký blbý komediant. (*Po chvíli*) Víš něco o králi?

PURIFICACIÓN: Dál si hází míčem o bránu hřbitova.

ANTONIETA: To je pořád to samé! Proč se nikdy neunaví? Já tady čekám, už celá léta čekám a přeju si, aby se konečně unavil. [...]

Brzy zpozorujeme, že tentokrát je to Antonieta, kdo zapomíná text. Herminia, druhá dvorní dáma, žádá obecnstvo o prominutí, Cosme jako nápověda nemůže najít příslušnou stranu, aby jí pomohl. Rozhovor vrcholí úsměvnou metadivadelní replikou:

COSME: (*Después de salir y regresar con el libro*) ¡No hay página veintisiete!

HERMINIA: ¿Pero cómo no va a haber página veintisiete? (s.140)

(COSME: (*odejde a vrací se s textem*) Není tu strana dvacet sedm!

HERMINIA: Jak to že tam není strana dvacet sedm?

Během druhého dějství si interpreti uvědomí, že hostů zvolna ubývá. Amadeo a Cosme se dostávají do sporu, Cosme, plný sebereflexe, Amadeovi vytýká nápad s divadlem:

AMADEO: [...] ¡Quiero interpretar a Cristóbal Colón! ¿Cuál es el problema...?

COSME: ¿Cuál Cristóbal Colón? ¿Qué tiene que ver esa sarta de disparates que has escrito con Cristóbal Colón? (s. 150)

(AMADEO: [...] Chci hrát Kryštofa Kolumba! Kde je problém...?

COSME: Jakého Kryštofa Kolumba? Co má tahle řada nesmyslů, cos napsal, společného s Kryštofem Kolumbem?)

Amadeo přesto trvá na pokračování původní inscenace:

AMADEO: ¡Nadie va a decir nada! ¡De ahora en adelante, lo que yo escribí y nada más! ¿Qué significa esto? ¡Es Cristóbal Colón, es descubridor de América, y no una bochornosa intimidación de la Junta Directiva! ¡Como autor de esta velada cultural, exijo respeto! (s. 154)

(AMADEO: Nikdo nebude nic říkat! Od nynějška platí pouze to, co jsem napsal a nic víc! Co má tohle znamenat? Jde o Kryštofa Kolumba, objevitele Ameriky, a ne nějaké trapné soukromí představenstva! Jako autor této kulturní produkce vyžadují respekt!)

Představení je nakonec skutečně obnoveno, ale jeho rozpad stále nabírá na intenzitě. Heroická minulost je devalvována, zprofanována, vše se řítí směrem k realitě, všednosti a každodennosti San Rafaela de Ejido. Interpreti jsou nenávratně odtrženi od svých textů, jejich projev se proměňuje v pouhé osobní promluvy k publiku. Ve finále je však odhaleno, že to ani není přítomno:

COSME: No hay nadie, Amadeo. ¿No te das cuenta? No hay nadie... Nunca hubo nadie. (s. 176)

(COSME: Nikdo tu není, Amadeo. Dochází ti to? Nikdo tu není... Nikdy tu nikdo nebyl.)

Na mnoha ukázkách jsme si mohli povšimnout, že jedním z charakteristických rysů tohoto dramatu, je hra všednosti s velkolepostí. Amadeo Mier se pokouší vtěsnat velké události minulosti do malého prostoru andské vesnice. Aby toho dosáhl, zevšedňuje všechny významné historické postavy, které svým způsobem proměňuje v obyvatele San Rafaelu. Mier v touze exaltovat svou ves sráží nedotknutelnost hrdinů minulosti. Zajímavé však je, že zde nejde o demytizaci úmyslnou. Amadeo Mier ani jeho kolegové jednoduše nejsou schopni jít za myšlenkové hranice své vesnice.

6.2.6.3 Intimita a partnerské vztahy

Zoufalý Amadeo líčí Cosmemu příběh svého manželství, jež ztroskotalo na nevěře jeho ženy Lucrecie. Právě rozchod s ní z Amadea udělal člověka plného gest a plané rétoriky. Víme však, že ani Cosme nenachází ve svém vztahu s Antonietou naplnění. Herminia je frustrovaná nuceným životem v samotě a ani

„historické“ páry nejeví známky šťastného soužití. Partnerský konflikt má v dramatu *Acto cultural* klíčové postavení. Všechny velké události jakoby se odehrávaly na pozadí intimního života dvou lidí. To se projevuje v obou kompozičních rovinách, kdy markantnější je pochopitelně ta historická.⁶⁴ Pod dojmem vlastní neradostné zkušenosti, staví Amadeo Mier hru o Kryštofu Kolumbovi na nezdaru partnerských vztahů. Intimita a všednost nebývá v historickém diskurzu jevem běžným. Proč je hra koncipována tímto způsobem? Cabrujas prostřednictvím Amadea Miera dokazuje, jak člověk podléhá představě, že je hlavním aktérem velkolepého historického příběhu, ale ve skutečnosti je jeho mysl pouze zatemněna rétorikou.⁶⁵

Čím dál jasněji se také ukazuje, že mezi občany San Rafaela de Ejido nic nezůstane tajemstvím. Aktéři hry vytvářejí v jejím průběhu stále intenzivnější atmosféru důvěrnosti a partnerské intimity. Představitelé Společnosti Louis Pasteur jakoby před svým publikem nic neskrývali, odhazují veškerý stud a odhalují i mnohé detaily svého soukromého života. Situace zachází tak daleko, že se v navozeném intimním rozpoložení ztrácí i prvotní úmysl večera – uchvátit diváctvo oslavným historickým dramatem. To nakonec představuje paralelní svět všednodenních starostí, s jakými se potýkají jejich představitelé. Z ambiciózního představení se stává skládanka všednodenních příběhů a frustraci, které jen sarkasticky akcentují bezvýznamnost jejich hrdinů.

6.2.6.4 Degradovaná vize historických hrdinů

Stejně jako je příběh upraven tím, kdo ho vypravuje, je i drama pozměněno těmi, kdo ho hrají. V tomto případě nám skupina životních ztroskotanců, kteří nikdy neměli sílu a odhodlání splnit si svůj dávný sen, překládá vlastní verzi příběhu tak, jak by ho prožili oni sami. Nejmarkantněji se to projevuje na obrazu katolických Veličenstev.

Očekává se příchod Francisca Xaviera-Katolického krále. Všechny ženy tuto událost radostně oslavují.

(Francisco Xavier toma asiento y ordena)

⁶⁴ Viz AZPARREN GIMÉNEZ, L. *Cabrujas en tres actos*. Op. cit., s. 53

⁶⁵ Ibid., s. 54

FRANCISCO XAVIER: Me aprietan las botas.

[...]

ANTONIETA: Te siento triste, Fernando. No te alimentas bien. Todo el día jugando la pelota en el frontón del cementerio. ¿No es lúgubre? Sudas y te cansas. ¿Por qué?

FRANCISCO XAVIER: Declino tal vez. [...] (s. 143)

((Francisco Xavier si sedá a přikazuje))

FRANCISCO XAVIER: Tlačí mě boty.

[...]

ANTONIETA: Připadáš mi smutný, Fernando. Špatně jíš. Celý den si házíš míčem o bránu hřbitova. Není to žalostné? Zpotíš se a unavíš. Proč?

FRANCISCO XAVIER: Asi chátrám [...])

Antonieta pak v dlouhém sentimentálním monologu vzpomíná na dávno uplynulé období mladé lásky a všední věci, jež oba těšily. Francisco Xavier se neubrání hluboké melancholii:

ANTONIETA:...Son tantos años, Rey Católico...¡Jugar lotería! ¡También, jugar lotería! [...] ¡Ahumar el queso y envolverlo en hojas...! ¿Qué más?

FRANCISCO XAVIER: Nada más, Reina Católica. No hay otra cosa en el mundo. [...] No existe la menor posibilidad de imaginar nada que vaya más allá de nosotros mismos. Y podríamos permanecer aquí, tú y yo, hasta el fin de los siglos, tal vez porque alguien nos pensó como una apacible espera. Y de pronto, Reina...Antonieta, es llorar lo único que se me ocurre. Llorar por estas pequeñas repugnancias. Por ti, por mí. [...] Por mi padre el rey y por mi padre el sastre de Ejido. [...] (s. 145)

(ANTONIETA:...Už je to tolik let, katolický králi...Hráli jsme loterii! Také jsme hráli loterii! [...] Udili jsme sýr a balili ho do listů ...! Co dál?

FRANCISCO XAVIER: Dál nic, katolická královno. Nic jiného už na světě není. [...] My si přece ani v nejmenším nedovedeme představit něco, co je nad námi. A mohli bychom tu zůstat, ty a já, až do konce věků, snad proto, že si nás někdo vymyslel jako nějaké klidné čekání. A najednou, královno...Antonieto, jediné, co mě napadá, je plakat. Plakat kvůli těmto nicotnostem. Kvůli mně a kvůli tobě. [...] Kvůli svému otci králi a kvůli svému otci ševci z Ejida. [...])

Herminia se pokouší omluvit Franciscův úzkostný projev:

HERMINIA: Espero que sabrán disculpar a nuestro querido Secretario. Improvisó una melancolía. Otros improvisan ocurrencias graciosas y él, improvisa melancolías. ¿No es cómico? (s. 146)

(HERMINIA: Doufám, že omluvíte našeho drahého tajemníka. Improvizoval melancholii. Ostatní improvizují velkolepé události a on improvizuje melancholii. Není to komické?)

Ani postava Kryštofa Kolumba není ušetřena tohoto všedního, degradovaného pojetí. Amadeo Mier z něj udělá člověka poblouzněného, posedlého svým snem o velikém objevu. (Přestože mu Kolumbův příběh poslouží jako prostředek k tomu, aby se alespoň na chvíli odpoutal od průměrnosti svého života.) Když se Kolumbovi konečně dostává královské audience, královna je zrovna v kuchyni a vaří:

AMADEO: (*Grita*) Quiero descubrir unas tierras.

(*Larga pausa*)

ANTONIETA: ¿Y por qué gritas, estúpido italiano? ¡En mi cosina nadie alza la voz!

AMADEO: ¡Grito, Nobilísima, porque no puedo más! ¡He recorrido Europa entera, Suprema Señora! ¡He hablado con el Zar de Rusia y con el Rey de Inglaterra y con el tacaño portugués y con el hermafrodita que decide en Francia! [...] Y siempre la misma respuesta. No. No. No. ¡Quince años! [...] ¡Quiero descubrir un nuevo mundo! [...]

HERMINIA: ¿Un nuevo mundo...? ¿Y qué hacemos con éste?

AMADEO: (*A Antonieta*) ¡Un nuevo mundo, noble señora! [...] Te propongo nada menos, que el descubrimiento de San Rafeal de Ejido... [...] (s. 166)

(AMADEO: (*Křičí*) Chci objevit nové země.

(*Dlouhá pomlka*)

ANTONIETA: A proč křičíš, pitomý Itale? V mé kuchyni nebude nikdo zvyšovat hlas!

AMADEO: Křičím, nejvznešenější, protože nemohu dál! Projel jsem celou Evropu, svrchovaná paní! Mluvil jsem s ruským carem i s králem Anglie a s tím lakomým

Portugalcem i s tím hermafroditem, co řídí Francii! [...] A pokaždé stejná odpověď.
Ne. Ne. Ne. Patnáct let! [...] Chci objevit nový svět! [...]

HERMINIA: Nový svět...? A co si počneme s tímhle?

AMADEO: (*K Antonietě*) Nový svět, vznešená paní! [...] Nenabízím ti nic menšího než objevení San Rafaelu de Ejido... [...]

Citlivá Antonieta ještě před tímto výstupem podlehne potřebě uvést věci na pravou míru a na začátku druhého dějství se uchyluje k zoufalému gestu pokusem vyzdvihnout význam historické postavy, jejíž reputace má být tak hrubě pošlapána:

ANTONIETA: Quisiera decir... (*Todos la miran*) unas palabras... sobre Cristóbal Colón y la importancia histórica de su vida...

HERMINIA: (*Sorprendida*) Mi amor... ¿a las diez y media?

ANTONIETA: (*Continúa*) Como muchas personas saben, Cristóbal Colón nació en Génova [...] Fue un hombre ejemplar y virtuoso, abnegado y prudente, honesto y casto.

COSME: (*Interrumpe*) ¿Y qué hacía en los ratos libres? ¡Porque tuvo once varones y cuatro hembras!

ANTONIETA: La castidad, señor Paraima, es una virtud que no excluye algún moderado uso de la vida sexual en el hombre, y por supuesto en la mujer. (*Retoma el discurso*) Fue una personalidad tenaz y pletórica de voluntad y espíritu de sacrificio, y, cuando tuvo la gentileza de descubrirnos, su vida de vio coronada por los laureles del éxito.

PURIFICACIÓN: ¡Qué lindo, Antonieta! ¡Qué sentido...!

ANTONIETA: Murió, como es natural, en España, rodeado de la admiración y del cariño. (*Pausa*) Y nada más. Sólo eso quería decir. Gracias. (s. 147n)

(ANTONIETA: Chtěla bych říci... (*všichni ji sledují*) několik slov... o Kryštofu Kolumbovi a historickém významu jeho života...

HERMINIA: (*překvapeně*) Má drahá... v půl jedenácté?

ANTONIETA: (*pokračuje*) Jak mnozí vědí, Kryštof Kolumbus se narodil v Janově [...] Byl mužem příkladným a ctnostným, odříkavým a rozumným, počestným a mravným.

COSME: (*přerušuje ji*) A co dělal ve volném čase? Vždyť měl jedenáct synů a čtyři dcery!

ANTONIETA: Mravopočestnost, pane Paraimo, je ctností, jež nevyklučuje přiměřené užívání sexuálního života u mužů a pochopitelně ani u žen. (*vrací se k proslovu*) Byl osobností houževnatou a plnou vůle a odvahy obětovat se, a když nás tak laskavě objevil, jeho život byl korunován vavříny úspěchu.

PURIFICACIÓN: To je krásné, Antonieto! Tak procítěné ...!

ANTONIETA: Zemřel přirozeně ve Španělsku, zahrnut obdivem a láskou. (*odmlčí se*) A víc nic. Chtěla jsem říci jen tohle. Děkuji.

6.2.7 Cabrujasova reflexe historie

Jak již bylo zmíněno v úvodu, Kryštof Kolumbus je typem historické postavy, která přímo vyzývá k uměleckým interpretacím. Nel Diago⁶⁶ uvádí jako skvělý příklad dramatický text Josého Ricarda Moralese *Colón a toda costa o el arte de marear (Kolumbus za každou cenu aneb umění plavit se)*, v němž divadelní impresario objedná loutkovou hru o Kolumbovi k oslavě výročí objevení Ameriky. Poctivý umělec, jemuž je úkol svěřen, natolik usiluje o zachování věrnosti historických dat, že v důsledku není schopen napsat zhola nic, neboť veškeré dostupné údaje o Kolumbově životě se zdají být pouhé protimluvy a bílá místa vedoucí toliko ke zmatku.

Dramatik naštěstí k napsání historické hry nepotřebuje znát historickou pravdu. Stačí mu látka, kterou může upravit na základě vlastního záměru, reflektující, či nikoli, požadavky společnosti. Cabrujas tak paroduje Kolumbův příběh k vytvoření paralely života frustrovaných vesničanů ztracených uprostřed venezuelských And, kteří jsou zřejmě paralelou pro další skupinu nešťastníků.

Cabrujas nám své pojetí historie komunikuje prostřednictvím svého protagonisty, Amadea Miera, autora ambiciózní historické hry na dosti významné téma, která přináší velmi svérázné uchopení historické látky. Víme však, že v průběhu představení postava Kryštofa Kolumba nabírá na nostalgčnosti a záhy začíná Amadeus-Kolumbus splývat se skutečným Amadeem Mierem. Historický hrdina je stále více zaměňován za obyvatele San Rafaelu de Ejido. Amadeova osobní krize ovlivňuje jeho způsob ztvárnění postavy Kolumba. Leonardo

⁶⁶ DIAGO, N. Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia. In *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones*. Eds. J. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor Libros, 1999, s. 253

Azparren Giménez k tomu říká, že „historická skutečnost se Amadeovi rozplývá a on nedokáže překonat hranice San Rafaelu de Ejido, jsa pouhým obyvatelem bezvýznamné vesnice“.⁶⁷ Azparren Giménez dále dodává, že „banálnost života v San Rafaelu de Ejido téměř okamžitě podryvá heroický záměr Amadeovy hry⁶⁸. S jeho neúspěchem je degradována také velikost dějinných postav. Cabrujas se tímto způsobem vysmívá společenským ideologiím a v první řadě samozřejmě té venezuelské. Nikdo si nemůže myslet, že ho vize grandiózní minulosti předurčuje k velké budoucnosti. Nikdo by se neměl bezúčelně ztotožňovat s historickými hrdiny.

⁶⁷ "el hecho histórico se le diluye a Amadeo, quien no puede superar los linderos de San Rafael ante la nimiedad de ser, simplemente, vecino de un puelo intrascendente" Azparren Giménez, Leonardo. *Cabrujas en tres actos*, Op. cit., s. 48

⁶⁸"intrascendencia de la vida de San Rafael de Ejido anula casi de inmediato el propósito heroico de la obra de Amadeo" Idem.

7 VICENTE LEÑERO: *LA NOCHE DE HERNÁN CORTÉS*

Druhé analyzované dílo vzniká v době, kdy je již postmoderní poetika v latinskoamerické literární tvorbě plně etablována (s odstupem šestnácti let od prvního uvedení hry *Acto cultural*). Mnohem viditelněji tedy odpovídá postmoderním parametrům. V případě zkušeného dramatika Leñerova významu však nelze očekávat umělecký výtvar jednoznačně poplatný postmodernistickým tendencím. Vzniká tak dějově i významově bohaté drama, jež ani zdaleka nerezignuje na hlubší smys. Narozdíl od postavení Kolumbova příběhu v dramatu *Acto cultural* se v Leñerově hře dostává historickému hrdinovi primární pozornosti, je v ní dokonce protagonistou minulým i současným.

7.1 *O autorovi*

Vicente Leñero Otero (narozen v červnu 1933 v Guadalajaře, ve státě Jalisco), původní profesí stavební inženýr a novinář, patří k nejvýznamnějším mexickým literátům současnosti. Milovník matematiky a literatury se psaní začal vážněji věnovat během svých univerzitních studií a již v 50. letech se čtenáři seznamují s jeho prvním povídkovým dílem, kterému se dostalo velmi vřelého přijetí. Jeho tvůrčí činnost je rozptýlena mezi oblast novinářskou, divadelní, filmovou a literární, v nichž se realizuje jako redaktor, žurnalista, literární a divadelní kritik, dramatik, televizní i rozhlasový scénárista, autor rozsáhlého díla povídkového, románového i esejistického. Sám se považuje především za romanopisce a dramatika.

Leñero při mnoha příležitostech prohlásil, že je jeho tvůrčí zaujetí z velké části podněcováno jeho náboženským přesvědčením. Křesťanská víra mu usnadňuje tolerantní pohled na svět a ovlivňuje jeho následnou literární manifestaci. Jeho narativní i dramatická tvorba stojí na nábožensko-filozofických principech, které si všímají základních otázek morálních, konfliktu dobra a zla, vztahu člověka k bohu. Bazální eticko-náboženské hodnoty jsou konfrontovány s narůstajícím egoismem světa, v němž autor pociťuje stupňující se duchovní odcizení. Ne vždy je vědomí existenciální, definující člověka nezávisle na

okolním světě, ztotožnitelné s morálním, podmíněným potřebami lidské koexistence. A právě jejich konflikt, zahrnující problém hledání morální i filozofické zodpovědnosti jedince, je jedním z leitmotivů Leñerovy tvorby.⁶⁹

7.2 *Leñerovo dramatické dílo*

Leñero bezesporu patří k největším osobnostem mexického dramatu 20. století, třebaže není všestranným divadelníkem Cabrujasova typu. Mezi oběma autory lze hledat jisté paralely: Leñero se nechal stejně jako Cabrujas inspirovat tvůrčími principy Brechtovými. Přijímá jeho epický realismus a využívá historické látky ke konfrontaci s problematikou současnosti. Leñera však v první řadě fascinuje literatura, zejména romány. Jak uvedl v jednom ze svých interview, film mu tolik neříká, do divadla chodí málokdy.⁷⁰ Přesto je dramatické dílo jedním z pilířů autorovy tvorby a jeho tvůrčí zaujetí obdivuhodné. Mexický divadelní režisér Luis de Tavira přirovnává Leñerův pozoruhodný dramatický talent k „divadelnímu inženýrství“, s odkazem na jeho víru v sílu dramatického okouzlení.⁷¹ O Leñerově oddanosti divadelnímu světu svědčí i jeho dílo teoretické, včetně autorovy osobní zповědi ve dvou svazcích románu *Vivir del teatro (Žít divadlem)*.

V šedesátých letech, období předcházejícím premiéře prvního Leñerova dramatu, se v mexických divadlech prosazuje intenzivní snaha o inovaci inscenací, a to za každou cenu. Dochází k razantnímu rozkolu mezi dramatickými autory a režiséry, připravenými přepracovat literární text ve prospěch vlastní netradiční jevištní kreace. (Mimo jiné proto srovnává divadelní kritik Antonio Magaña-Esquivel aktivitu dramatického autora s hrdinstvím.⁷²) Přední dramatici stojí tvář v tvář situaci, která znemožňuje zamýšlenou realizaci jejich původního textu. Mnoho z nich se proto dokonce vzdává dramatické produkce a orientuje se na tvorbu prozaickou.⁷³ Leñero, který vynikal autorskou nezávislostí⁷⁴, tomuto tlaku

⁶⁹ Viz REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. *Latin American Theatre Review*, Spring 1998, vol. 31, N° 2, s. 97n

⁷⁰ Viz FLORES, A. *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: 1992. s. 472

⁷¹ „ingeniería teatral“ [DE TAVIRA, L. Vicente Leñero: o teatro o silencio. In *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992, s. 9]

⁷² Viz MAGAÑA-ESQUIVEL, A. *Testro mexicano del siglo XX*. 1^a ed. México D. F.: Fondo de Cultrura Económica, 1970, s. 9

⁷³ Viz DE TAVIRA, L. Vicente Leñero: o teatro o silencio. Op. cit, s. 12, 16

odolal, i když přiznává, že se z „jeho divadelních děl staly ustavičné boje s režiséry“⁷⁵.

Již v předchozích kapitolách jsme měli možnost zaznamenat, že omezení role autora a literárního textu je jedním z příznačných rysů postmoderních inscenací. Ale přestože nese část Leñerova díla prvky postmoderní estetiky, autor v žádném případě nerezignuje na literární bázi svých her. Leñero věří ve význam slova a nechce literárnímu textu upírat jeho svrchované místo, což je pravděpodobně důsledek jeho niterného vztahu k literatuře. Luis de Tavira k tomu dodává následující: Leñero je strůjcem divadelní realizace svých děl. Spolupracuje s herci, diskutuje s režisérem, ale rád se také nechává překvapit.⁷⁶ Výsledný text dramatu tedy může být jeho spolutvůrci pozměněn, avšak jeho dominance zachována.

J. Rea vyzdvihuje v Leñerově dramatickém díle čtvero hlavních myšlenek.⁷⁷ Je to v první řadě obrana katolických zásad a to i navzdory nepřízním, jimž nás život může vystavit. Leñero se totiž domnívá, že v současném světě není snadné dostat principům křesťanského smýšlení. Jeho hrdinové proto bojují se světem a zároveň se sebou samými, aby poznali své ideály a žili v souladu s nimi. Podstatným znakem Leñerova způsobu výstavby postav je důraz na jejich lidský rozměr, bez jakékoli idealizace charakteru. Poznáme tak všechny jejich stinné stránky i osobní nezdary. Jako poslední klíčový rys Leñerových dramát pak Rea podtrhuje neustálý kontrast mezi realitou a fikcí: „Ukazuje nám, že současnost, stejně jako minulost, jsou pouhými postuláty, předpoklady, domněnkami, fikcí, zkrátka jen dalšími příběhy k vyprávění.“⁷⁸

Vicente Leñero se proslavil jako autor dokumentárního dramatu. Tuto charakteristiku nese i jeho divadelní debut *Pueblo rechazado (Odmítnutá obec)* z

⁷⁴Viz MAGAÑA-ESQUIVEL, A. *Testro mexicano del siglo XX*. Op. cit., s. 16

⁷⁵ "[Mis] obras de teatro se convertían en una incesante lucha con los directores."

[CHEREM, S. *A medio juego: entrevista a Vicente Leñero*. Revista de la universidad de México. [online] s. 7]

⁷⁶Viz DE TAVIRA, L. Vicente Leñero: o teatro o silencio. Op. cit., s. 16

⁷⁷Viz REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 103

⁷⁸ „nos muestra que la realidad actual, tanto como la realidad hitórica, no son sino postulados, suposiciones, conjeturas, ficciones, en fin, simplemente más „historias para ser contadas“ [REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 104]

roku 1968, inspirovaný slavným případem Lemercier z roku 1967. (Gregorio Lemercier byl představeným benediktinského kláštera v Cuernavace, kde se v šedesátých letech pokusil o zavedení psychoanalýzy do řeholního života. Vatikán reagoval ostrým odsouzením a uzavřením kláštera.) Leñero, jehož postoje jsou výrazně antiklerikální, církevní autority podrobuje tvrdé kritice pro neschopnost poskytnout odpovědi na otázky a nejistoty věřících v sekularizovaném světě a vyzývá k jejich reformě. Jednou z nejznámějších Leñerových her jsou *Los albañiles (Zedníci, 1969)*. Původně velmi úspěšný psychologicko-detektivní román založený na sociálních a ekonomických problémech mexické společnosti, který Leñero sám zdramatizoval. Na pozadí vyšetřování záhadné smrti hlídače stavby se rýsuje složitost profesních i soukromých vztahů mezi zedníky, stavbyvedoucími a architekty, přičemž jednoznačně dominuje problematika ryze lidských a morálních hodnot. Je příznačné, že autor divákovi umožní vyslechnout výpovědi i myšlenky všech podezřelých, ale na vraha sám neukáže. Drama *Compañero (Soudruh, 1970)* je věnováno posledním hodinám života „Che“ Guevary. Ten je reprezentován dvěma protikladnými diskutujícími osobnostmi. Do sporu se dostávají ideje proti činům. Tímto způsobem se Leñero pokouší o demytizaci marxistického hrdiny. V o rok mladší hře *El juicio (Rozsudek)* se věnuje velmi ožehavému tématu, jehož předchozí zpracování narazila na zásahy cenzury. (Sám Leñero obdržel finanční nabídku za mlčení.⁷⁹) *El juicio* je inspirován reálnými událostmi mexické minulosti, zavražděním prezidenta Alvara Obregóna. Leñero do hry zařazuje i autentické záznamy ze soudního procesu s Josém de León Toralem a Concepción Acevedovou de la Llata. Autorovým záměrem byla dramatizace citlivého tématu v mexické politice a sporu mezi dvěma fanatismy: náboženským a politickým.⁸⁰ *Martirio de Morelos (Morelosovo utrpení, 1983)* je dílem zobrazujícím represivní a mučící praktiky autoritativních režimů a způsob, jakým deformují osobnost pronásledovaných a vytvářejí oficiální verze skutečnosti. Drama jako vždy nesoudí, zůstává otevřené divákově interpretaci. Ve hře *Jesucristo Gómez (Ježíš*

⁷⁹ Viz CHEREM, S. *A medio juego: entrevista a Vicente Leñero*. Revista de la universidad de México. [online] s. 16

⁸⁰ REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 101

Kristus Gómez, 1987) Leñero vytváří prostřednictvím příběhu života, smrti a vzkříšení zedníka jménem Gómez paralelu k životu Ježíše Krista.

Mezi Leñerovy dramatické kusy se řadí i několik děl využívajících prostředků absurdního divadla a metadivadla k vyjádření existenciálních otázek inspirovaných chaosem vnitřního i vnějšího světa.⁸¹ Patří mezi ně *La carpa (Show, 1971)* příběh odehrávající se v televizním prostředí, v němž si dva lidé uvědomí, jak je jejich život manipulován režisérem, a pokouší se scénu opustit. Kromě metateatrálních prvků se zde kombinuje i divadlo s televizí. *La mudanza (Změna, 1979)* je jedním z nejznepokojivějších Leñerových dramát. Společně s hrou *Señora (Dáma, 1986)* rozvíjí téma filosofického podkladu lásky, která umožňuje osobní naplnění skrze druhého člověka. *Nadie sabe nada (Nikdo nic neví, 1988)*, je hra s povahou detektivního trileru, inspirovaná tragickou smrtí básničky Conchy Urquiza. Její děj se simultánně odehrává na devíti scénách.

Jedna z posledních Leñerových her, *Don Juan de Chapultepec (Don Juan z Chapultepecu, 1997)*, nabízí postmoderní verzi příběhu španělského spisovatele Josého Zorilly a choti mexického císaře Maxmiliána, Charlotty, s níž prý prožil bouřlivou romanci. Hra je založena na intertextualitě a, podobně jako v mnoha dalších Leñerových dramatech, kombinaci zdokumentovaných událostí s fikcí.

Jak již bylo předesláno, Leñerovo dílo stojí na pilířích náboženských hodnot. Ideově je ovšem velmi komplexní, zahrnujíc prvky duchovně-náboženské, filozofické, historické, psychologické, sociologické i politické. „Leñero je autor posedlý pravdou; hledání pravdy je jeho základním dramatickým motorem; pravdy osobní, pravdy historické, pravdy politické, pravdy společenské, pravdy dramatické.“⁸² To ale neznamená, že by čtenáři či divákovi podsouval řešení: Leñerovo divadlo je „divadlem otázek a téměř nikdy odpovědí“.⁸³ Nepovažuje za možné dojít k absolutním odpovědím ohledně Boha, víry a života. „Ani nezlomná a bezpodmínečná víra v Boha, ve vědu či v mýtus (ať už je jakýkoli), neznamená

⁸¹ Viz REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 98n

⁸² „Leñero es un autor obsesionado por la verdad; la búsqueda de la verdad es su principal motor dramático; la verdad íntima, la verdad histórica, la verdad política, la verdad social, la verdad dramática.“

[DE TAVIRA, L. Vicente Leñero: o teatro o silencio. Op. cit., s. 16]

⁸³ teatro de preguntas y casi nunca de respuestas [Idem]

odhalení pravdy o existenci, a oni jsou jen dalšími fikcemi stvořenými člověkem.⁸⁴

Svět, jež Leñero ve svých hrách vytváří, je expresivní, poetický, často dvojsmyslný, a autorovy postupy vzdálené tradičnímu realismu: opakování, přerušování, nové začátky, libovolné rozvržení motivů, společně s iracionalitou, zmatečností, deformací a odosobněním absurdního dramatu, prvky groteskní, mytické či rituální.⁸⁵

7.3 *Hernán Cortés jako dramatický hrdina*

Je vcelku logické, že postava Cortésova formátu nepřestává inspirovat umělce nejrůznějších zaměření, a ani tvorba dramatická v tom nebude výjimkou. Cortésův příběh se pro jevištní ztvárnění stal velmi přitažlivým. (Jedním z prvních příkladů může být španělský Zlatý věk, kdy byl dokonce dominantním divadelním námětem.) Jak podotýká Nel Diago, evropští, obzvláště španělští, autoři věnují pozornost samotnému Cortésovi a jeho životopisným datům, zatímco mexičtí se orientují spíše na domorodé účastníky velkého příběhu dobytí Aztécké říše. Stane-li se Hernán Cortés protagonistou uměleckého díla, pak to zpravidla nebude hrdina pozitivní, a pokusy tento přístup změnit či nahradit pojetím smířlivějším většinou skončily nezdarem. Historicky nahlížen velmi nevraživě, jako nelítostný, zlata lačný tyran.⁸⁶

Přesto Cortésovi nelze upřít, že se stal jedním z největších mýtů Mexika, jehož zpracování se věnovala celá řada národních intelektuálů. Jako nejvýraznější příklad zde můžeme uvést dílo ikony mexického historického dramatu, Roberta Usigliho, *Corona de fuego*. Právě Usigli označuje trilogii, jejíž je toto drama součástí, za antihistorickou ve smyslu nové, umělecké, interpretace historických

⁸⁴ „Ni una fe total e incondicional en Dios, en la ciencia, o en el mito (cualquiera que sea), promete revelar la verdad de la existencia, y todos se establecen como sólo unas ficciones más creadas por el hombre.“

[REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op.cit., s. 99n]

⁸⁵Viz REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 99

⁸⁶Viz DIAGO, N. Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia. In Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones. Ed. Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Visor Libros, 1999. s. 255

faktů.⁸⁷ V devadesátých letech minulého století, kdy na jeviště pronikají právě témata připomínající události spojené s objevením a dobýváním Nového světa, se umělecký zájem o tuto tematiku ještě stupňuje. Jen v Mexiku v tomto období vzniká několik takových dramát a mezi autory, kromě samotného Vicenta Leñera, figurují přední národní dramatici jako Hugo Argüelles či Carlos Fuentes. Argüelles Cortése líčí v nejhorším možném světle jako lakotného, nemilosrdného vraha a dokonce naznačuje jeho možný homosexuální vztah s Diegem Velázquezem. Fuentesova verze příběhu je filozofičtější, Cortés v ní hraje roli oběti, stejně jako samotný Montezuma. Nel Diago staví tyto dvě dramatizace Cortésova příběhu do opozice k postmoderní verzi Leñerově, který se nepokouší o novou interpretaci historických událostí, nezajímá ho věrohodnost, s jakou je zobrazuje. Jinými slovy, dramatizace historie již není možná.⁸⁸

7.4 *La noche de Hernán Cortés*

La noche de Hernán Cortés (Poslední noc Hernána Cortése), jednoaktové drama z roku 1991, je založeno na hře s historickými událostmi a fakty dostupnými z dobových kronik i moderních historiografických děl. Vzniklo na objednávku u příležitosti pětistého výročí objevení Ameriky a setkal se s velmi odsuzující kritikou (dočkalo se dokonce nařknutí z oslavy fašismu).⁸⁹ Tato kritika by však pro svou oprávněnost vyžadovala autorovy ambice, které Leñero nikdy neměl: neusiluje o interpretaci národních dějin. *La noche de Hernán Cortés* je Leñerovým pokusem o umělecký přepis historie. Autor pracuje chytře a zároveň velmi vtipně s historickými klišé a zpochybňuje nejen mýty vztahující se k postavě Cortése, ale také k samotné platnosti historie. Nabízí nám takovou verzi minulých událostí, kterou bychom v učebnicích dějepisu rozhodně nehledali. Luis de Tavira považuje toto dílo za Leñerův návrat k tématu „negativní dialektiky“ mezi fikcí a realitou, mezi mytizací a demytizací, mezi zastíráním a

⁸⁷ DIAGO, N. Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia. Op. cit., s. 252

⁸⁸ Idem., s. 259n

⁸⁹ Viz FLOECK, W. De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero. In DE TORO, A. (ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Op. cit., s. 427

autenticitou.⁹⁰ Wilfried Floeck pak jako klíčové rysy tohoto dramatu zdůrazňuje „individualizaci a psychologizaci dramatického děje.“⁹¹

7.4.1 Leñerova předmluva

Jak už bylo naznačeno, Vicente Leñero patří k umělcům, kteří se nevyhýbají veřejným úvahám a diskusím o svém díle. Ba právě naopak. Leñero s oblibou poskytuje divákům indicie, jež by mohly napomoci přiblížení k jeho tvorbě či zamyšlení nad ní. Není proto překvapením, že autor opatřil knižní vydání textu *La noche de Hernán Cortés* vlastním úvodem. Předmluva doprovázející publikaci dramatických textů jistě není nic neobvyklého, avšak Leñerův text *La noche de Hernán Cortés - Primeras imágenes de la historia, antes de iniciar la elaboración de la obra teatral (Poslední noc Hernána Cortése – První obrazy historie před zahájením kompozice divadelní hry)* je podle mého názoru nevšední výtvar metateatrální povahy, ačkoliv na první pohled se jedná o jakousi synopsi, verzi dotyčného dramatu v próze. Leñero v něm vystihuje svou autorskou vizi hlavní postavy i stěžejních situací, na jejímž základě posléze drama vypracovává.

Čtenář dramatu má prostřednictvím tohoto textu, datovaného rok před samotnou hrou, možnost poznat skutečnosti, o něž je divadelní divák ochuzen. Ví, že protagonistou dramatu je Cortés přestárlý a směšný, závislý na pomoci svého písaře, sekretáře, tajemníka či prostě panoše ve smyslu Sancha Panzy.

Leñero předmluvu uzavírá osvětlením tvůrčího záměru:

No hay tesis histórica ni propuesta ideológica. Sólo un intento teatral para ilustrar ese esfuerzo que todos hacemos, desde la inmensidad de la historia misma igual que desde la pequeñez de nuestra biografía privada, para recordar y entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre.⁹²

(Nejde se o žádnou historickou studii ani ideologický záměr. Je to jen divadelní pokus o ilustraci úsilí, jež všichni vynakládáme, v rámci nesmírnosti historie samé

⁹⁰Cit. podle REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 14

⁹¹ Viz FLOECK, W. De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero. In DE TORO, A. (ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Op. cit., s. 424

⁹² LEÑERO, V. La noche de Hernán Cortés (Primeras imágenes de la historia, antes de iniciar la elaboración de la obra teatral). In *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992. s. 22

stejně jako omezenosti naší osobní zkušenosti, abychom si zapamatovali, pochopili a viděli o něco lépe, co se s námi děje.)

7.4.2 Autorské poznámky

V úvodní kapitole věnované teorii dramatu jsme se autorskými poznámkami příliš nezabývali. Řekli jsme si, že jsou integrální součástí dramatického textu, ale bylo by nepochybně velmi zajímavé všimnout si také způsobu, jakým jednotliví autoři této jazykové složky využívají. Nejčastěji je v této spojitosti připomínán G. B. Shaw pro obsáhlost svých poznámek epicko-reflexivních.⁹³ Leñerovo užívání autorských poznámek zajisté není tak extrémní, ovšem zdaleka ne zanedbatelné. Coby literárně orientovaný autor jimi opravdu nešetřil.

Autorské pokyny mají při čtenářském přístupu jinou funkci než při diváckém. Názory, že v některých případech může vedlejší text dramatu působit při jeho čtení rušivě, jsou jistě opodstatněné, avšak v našem případě irelevantní. Text dramatu *La noche de Hernán Cortés* působí velmi celistvě, jako by byl primárně určen čtenáři a až sekundárně zohledňoval realizátory či diváky divadelní inscenace. Zprostředkovává totiž plnohodnotný čtenářský zážitek, v němž se ztrácí příslovečná dvouvrstevnatost dramatického textu. Na první pohled zřejmě překvapí svým rozsahem, pak samozřejmě obsahem a jeho literární výstavbou. Nejsou strohé, věcné, určené čistě pro divadelního režiséra; připomínají spíše úryvek z prozaického díla. Příkladem může být už první popis scény, kdy Leñero jednoduše neřekne „U stolu sedí sekretář...“:

Luz:

Un hombre está sentado ante la mesa. Teclea en una procesadora de plalabras rodeado por inmensos volúmenes y papeles y libretas de épocas tanto presentes como pretéritas. El hombre es el Secretario.⁹⁴

Světlo:

U stolu sedí muž. Ťuká do klávesnice počítače, obklopen obrovskými svazky, papíry a notesy z doby současné i minulé. Ten muž je sekretář.

⁹³ Viz např. LUKÉŠ, M. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987, s. 26

⁹⁴ LEÑERO, V. *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992.s. 31

Pro ilustraci si uvedeme ještě úryvek ze scény zobrazující příchod nenasytných Cortésových vojáků do Cempoaly:

Se les ve sucios de la ropa y el rostro, con los ojos saltados por la codicia. Tan pronto ven algún objeto de oro colgado del cuello de un indio, se lo arancan sin contemplación alguna. [...] El Enano es quizás el más codicioso y el más grosero de los hombres que integran la comitiva de Cortés. (s. 58)

Šaty i tváře mají umolousané, oči vyvalené chamtivostí. Jakmile vidí viset na krku nějakého indiána zlatý předmět, bez váhání mu ho strhnou. [...] Trpaslík je asi ten nejhamižnější a nejneomalenější ze všech mužů Cortésovy družiny.

Na závěr je nutno zmínit také poznámky týkající se uzpůsobení scény. To je totiž pro Leñera jedním ze zásadních inscenačních prvků. (Luis de Tavira přičítá téměř veškerá signifikantní scénická provedení mexického divadla posledních let -tj. konec let 80. a počátek 90.- Leñerovým dramatům.⁹⁵) Autor věnuje pečlivou pozornost popisu jevištního zobrazení a v případě *La noche de Hernán Cortés* nechává realizátory před nelehkým úkolem vytvořit hned čtyři paralelní scény. Jeho popis je obsáhlý, neklade však meze fantazii čtenáře ani režiséra:

Sevilla. Una buhardilla en una casona de Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1547. También podría ser un estudio-biblioteca en 1990: desorden, tiradero, legajos y libros de diferentes épocas por todas partes, armas en desuso, utensilios de guerra maltratados, ropa raída; [...] El Hernán Cortés que transita por este espacio es un hombre de sesenta y dos años en vísperas de muerte; es, también, un contemporáneo nuestro en edad decadente. (s. 30)

Sevilla: Podkroví velkého domu v Castilleja de la Cuesta, Sevilla, 1547. Také by to mohlo být něco mezi studovnou a knihovnou v roce 1990: nepořádek, zmet', všude kolem různě staré svazky listin a knih, zastaralé zbraně, poničená vojenská výstroj, obnošené šatstvo; [...] A Hernán Cortés, který se tam prochází, je dvašedesátiletý muž na prahu smrti; zároveň je naším současníkem v pokročilém věku⁹⁶.

⁹⁵ Viz DE TAVIRA, L. Vicente Leñero: o teatro o silencio. In *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992. ISBN 84-87075-21-5. s. 16

⁹⁶ Zde by překlad dovoľoval i význam „současníkem v dekadentní době“.

7.4.3 Časoprostorové rozvržení hry

La noche de Hernán Cortés se se svými čtyřmi scénami řadí mezi díla inscenačně, interpretačně i divácky náročnější. Děj se navíc na jednotlivých scénách neodehrává jen konsekutivně, nýbrž také simultánně. S jednotlivými scénami jsou spojeny určité rekvizity a skupiny postav, z nichž některé jako by mezi údobími volně proplouly. Toto časoprostorové rozvržení dramatu odpovídá postmoderním technikám přerušovaných linií a fragmentárnosti. Není ovšem v Leñerově tvorbě novinkou – vzpomeňme na devět různých scén v dramatu *Nadie sabe nada*, jejichž provedení bylo kritikou hodnoceno velmi vysoko.⁹⁷

Všechny čtyři scény jsou vlastně umělecky modifikované lokality Cortésova reálného života: Sevilla, Coyoacán, Cempoala a Kuba. Dramatickou současnost představuje podkroví domu v Castilleja de la Cuesta, v provincii Sevilla, v roce 1547, kde se setkáváme s dvaadesátiletým Cortésem v předvečer jeho smrti. V hrdinových vzpomínkách se pak děj vrací do několika lokalit Nového světa: do salónu kapitánova velkolepého domu v mexickém Coyoacánu v roce 1522, do totonacké vesnice Cempoala v čase conquisty, v roce 1519, a do několika různých prostor v Santiagu de Cuba v roce 1514.

V žádném případě však nelze jednoznačně spojovat jednotlivá místa děje s Cortésovým věkem či době odpovídajícími událostmi. Příkladem může být úsek, v němž Velázquez laškuje se sestrami Suárezovými, krátce se ukrývá v Seville, přechází na Kubu a vzápětí tančí s Catalinou Suárezovou mezi Kubou a Coyoacánem. Ani v rámci jednotlivých scén nemůžeme očekávat chronologické uspořádání událostí či jednotnost postav: Velázquez seznamuje Cortése s jeho budoucí chotí Catalinou po večírku na oslavu výročí dobytí Tenochtitlánu, vše se však odehrává na Sevillské scéně a Velázquez Cortése představuje jako svého tajemníka a přítele, s nímž před třemi lety dobyl Kubu. Cortés se Catalině dvoří, ta ho svádí a jsou přítom pozorováni hosty z Coyoacánu i Tlustým kasikem s Malinchí z Cempoaly.

⁹⁷ Viz ROTHER, L. *A New Play Dissects Mexico's Press, And It's Not A Pretty Sight*. The New York Times, August 27, 1988. [online]

Hra je jakousi změtí míst, postav a událostí, jejichž vzájemné propletení může působit nahodile, ale jako celek sleduje jasný cíl.

Velmi výmluvnou součástí jevištních prvků tohoto dramatu je hudba. Vytváří akustické pozadí, které svým způsobem reflektuje směřování děje, či rozvržení sil mezi jeho hrdiny. Hudba zde připomíná dialekticky koncipované médium, v němž se po celou dobu sváří evropské melodie s americkými: evropskému hoboji konkurují indiánské nástroje (i počet hudebníků jakoby reflektoval numerickou převahu poražených domorodců).

7.4.4 Charakteristika postav

Problematika postav je v tomto dramatu neméně komplikovaná. Vedlejších postav je relativně hodně, mnohé z nich vystupují v obměnách, čímž se jejich počet prakticky navyšuje. Velmi zjednodušeně lze říci, že se postavy přizpůsobují době a prostředí, v němž se děj zrovna odehrává. Pro schematizaci mezi nimi můžeme rozlišit tři kategorie: postavy současné (Cortés, sekretář a trpaslík), desítky Cortésových příznaků (mezi nimi Malinche, Diego de Velázquez, Tlustý totonacký kasik atd.), hudebníci (jeden evropský hrající na hoboj a několik indiánských).

HERNÁN CORTÉS

Z autorských poznámek již víme, že Cortés, jehož poznáváme v Castilleja de la Cuesta, je skomírající stařec v podstatě moderních parametrů. V předmluvě Leñero přiznává, že měl dokonce na mysli muže ve věku mnohem pokročilejším, než jakého se historický Cortés skutečně dožil; muže svým způsobem nadčasového, netrpělivého, vzteklého a nemocného. (Leñero již v této fázi přichází s intertextuálně založeným žertem, kdy sám naznačuje možnou záměnu vetchého Cortése za Dona Quijota.) Cortése-starce střídá Cortés-governér Nového Španělska, samolibý dobyvatel středního věku. Poněkud sympatičtěji působí Cortés-mladík, který jako devětadvacetiletý pobývá na Kubě.

SECRETARIO

Pod jedním slovem v seznamu rolí se skrývá hned několik Cortésových písařů či sekretářů: Bernal, López de Gómara, Pancho (Francisco Fernández), Tentitl a

další. Cortés jména kombinuje libovolně, jeho volba není vázána obdobím ani místem děje. Sekretář Cortésovi zprostředkovává přístup ke psaným pramenům.

ENANO

Trpaslík je na jednu stranu postavou komickou, na druhou škodolibou až zákeřnou. Jeho záškodnický smích doprovází veškeré Cortésovy svízele. Někdy se zdá, že by se pánovi rád zavděčil a dokonce se ho i pokouší chránit, ale nakonec vždy zůstává jen přehlíženým sluhou. Jde o postavu svým způsobem perverzní; v několika scénách vystupuje jako odporný, slizký skřet (například když se pokouší laskat Catalinu Suárezovou). Není mu věnována jediná řádka hlavního textu. O jeho existenci a jednání víme pouze z textu pomocného. Symbolika jeho přítomnosti je však nepřehlédnutelná: je jakýmsi šklebem vůči Cortésovi a jeho nezdarům.

FANTASMAS

Skupina Cortésových přízraků je buď všudypřítomným mementem minulosti nebo se podle potřeby promění v postavy reálné (například ve španělskou honoraci), či snové.

7.4.5 Děj

Základní dějová linie je spojena s posledními hodinami Cortésova života a jeho snahou vybavit si a zaznamenat významné momenty života v Novém světě. Na ni se pak nabalují jednotlivé životní epizody tak, jak se skutečně odehrály nebo jak se mohly odehrát. (Toto „vybavování si“ se poněkud komplikuje ve chvíli, kdy si minulost začne připomínat také Cortés-guvernér: dochází ke složitějším skokům mezi jednotlivými údobími a scénami.)

Pro ilustraci si detailněji popíšeme děj počátečních obrazů. Ten první nás uvádí do pracovny v Cortésově domě, kde sekretář vypracovává obsah budoucího „bestselleru“ o pánově pozoruhodné minulosti. V místnosti se přitom pohybuje i trpaslík. V temném koutu místnosti se „jako ševelící stromy ve větru“ kývají Cortésovy přízraky, jež se čas od času projeví výkřikem, zaúpěním, úsměškem či jiným gestem. V dálce se ozývá hudba hoboje, střídaná konkurujícím mayským zpěvem. Zvuky nabírají na intenzitě, do místnosti vchází nejistými kroky Cortés, sekretář se proto pokouší zaplašit hlučné přízraky smetákem či některou ze zbraní. Otrávený a životem zmožený Cortés nevěnuje jeho snažení pozornost a jen běduje

nad životem. Stěžuje si na počasí, na své protivné povinnosti. Příležitostně si uvědomí přítomnost přízraků, mezi nimiž rozpozná Malinche a Diega Velázqueze. Malinche svému pánovi nabízí občerstvení, snaží se ho uchlácholit. Ten se na ni však hrubě osopí a surově ji napadne. Malinchi se nakonec podaří zuřivému starci uniknout. Cortés se dostává do tranzu; udílí rozkazy, nešetří bojovými pokřiky, jakoby se ocitl uprostřed válečné vřavy. Jako šílený pobíhá po pokoji a převrací vše, co mu přijde pod ruku. Trpaslík mu jako věrný voják sekunduje, sekretář se ho pokouší zadržet. Část přízraků se plynule proměňuje v tančící společnost v Coyoacánu, druhá pak představuje skupinu indiánů kolem pyramidy v Cempoale, kde přihlížejí rituálu lidského obětování. Ve chvíli, kdy totenacký kněz zdvihá k nebi vytržené srdce a vtírá si do vlasů krev, přibíhá k Tlustému kasikovi útočiště hledající Malinche. Záchvatem vyčerpaný a těžce oddychující Cortés se doma v Seville kácí na postel a žádání o pomoc. Sekretář o něj pečuje stejným způsobem, jakým se o to dříve pokoušela Malinche. Cortés se cítí frustrovaný svou neschopností rozpomenout se na minulost.

Ve druhém obrazu se děj přesouvá do Coyoacánu. Přízraky se proměňují v představitele vznikající koloniální společnosti Nového Španělska a jsou hosty v Cortésově domě, u příležitosti třetího výročí dobytí Tenochtitlánu. Velázquez koketně laškují s poněkud infantilně reagujícími sestrami Suárezovými. Catalina se zdá být okouzlena charizmatem přicházejícího Cortése. Ten k ní zamíří, ale jeho krok je přerušen srdceryvným výkřikem přicházejícím z Cempoaly. Malinche se jím snaží varovat před Cortésovým zavražděním. Společnost Cortésovi zabrání v setkání s Malinche, ta se opět uchyluje k Tlustému kasikovi, který ji utěšuje. Hosté Cortésovi pochlebují, dychtivě se vyptávají na detaily jeho dobrodružství v Novém Mexiku. Cortés pronáší chvástavou řeč, exaltuje svou oddanost katolické církvi a s ní související poslání v Novém světě. Zábava jeho hostů mezitím propuká v bezuzdné křepčení a opilecké orgie. Cortés překvapí Velázqueze se sestrami Suárezovými uprostřed sexuálních hrátek, pokouší se je usměrnit, ale Velázquez mu dosti vulgárním způsobem nabízí Catalininu přízeň. Cortés využívá příležitosti netušíc, že bude Catalinou a Velázquezem donucen k sňatku. Prchá proto zpět do Sevillského domu, kde o něj pečuje Malinche. Jejich synovi Martínovi je v té době již pětadvacet let.

Zbytek hry se nese v podobném duchu. V komplikované směsici míst, postav a historických období se promítají příběhy Cortésova života: sňatek s Catalinou, získání Malinche, uzavření spojeneckého paktu s Totonaky a likvidace jejich náboženství. Malinchin porod a údajné zavraždění Cataliny.

7.4.6 Rozbor a interpretace literárního textu

Cortés sekretáři diktuje velmi subjektivně koncipovanou verzi svého životního příběhu. Je na něm patrné zklamání a pocit nedocenění hraničící se sebelítostí. Písař jakoby ji svými dotazy *Tohle se nám přihodilo dnes ráno, pane?* nebo *To jsme řekli císaři?*⁹⁸ zpochybňoval. Cortés ho odbývá, přesvědčen o významu a nezbytnosti svého tvůrčího poslání:

CORTÉS. No seas imbécil, Pancho. ¡Cuándo vas a entender! Nosotros no relatamos incidentes, nosotros escribimos la verdad histórica. (s. 33)

(CORTÉS: Nechovej se jako idiot, Pancho. Kdy to konečně pochopíš! My nevyprávíme podružnosti, my píšeme historickou pravdu.)

7.4.6.1 Nespolehlivost lidské paměti

Během diktování se Cortés-stařec v myšlenkách vrací do minulosti. Opakovaně si však uvědomuje, že cesta tam je nemožná. Marně se pokouší o rekonstrukci dávných událostí:

CORTÉS. No puedo recordar, Pancho. Todo se me olvida... Trato de hacer memoria, me esfuerzo, salgo a caminar por Sevilla y las imágenes se me vuelan como aquellos papalotes de los tlaxcaltecas, Francisco, echados a nadar al viento, ¿te acuerdas?

SECRETARIO. Nos acordamos, señor...

CORTÉS. No, yo no recuerdo, Pancho... Yo no puedo regresar. No me dejan. [...] (s. 36)

(CORTÉS: Nic se mi nevybavuje, Pancho. Všechno zapomínám... Namáhám si paměť, snažím se, chodím po Seville a představy kolem mě poletují ve větru jako ti draci Tlaxcaltéků, pamatuješ, Francisco?

SEKRETÁŘ.: Vzpomínáme si, pane...

⁹⁸Viz s. 33

CORTÉS: Ne, já si nic nevzpomínám, Pancho... Nemohu se vrátit. Nenechají mě.)

Na večírku v Coyoacánu si před pozvanou společností pokouší vybavit detaily tažení na Tenochtitlán. Marně. Navíc se zde projevuje nadřazená ignorance Španělů, již Leñero demonstruje pomocí hříček domorodých jmen. Montezumovi doslova „nemohou přijít na jméno“:

MUJER UNO. Nos iba a hacer el honor de contarnos su llegada a Izalapa...

VARÓN DOS. Izalacapa...

CORTÉS. No, Iztapalapa.

MUJER UNO. Bueno, eso: Izalapapa... Nos iba a contar su llegada a Izalapapa, cuando salió a recibirlo el señor Moczuma.

VARÓN UNO. Muteczuma

VARÓN DOS. No. Moctezuma.

MUJER UNO. No. Moczuma.

CORTÉS. Moteczuma... El señor Moteczuma. ¿Es así, Pancho? ¿Moteczuma? (*Busca al Secretario. No lo encuentra.*) ¡Pancho!... ¡Francisco Fernández y Pereyra! [...]

SECRETARIO. Sí, señor. Moteczuma o Moctezuma. Entendemos que es lo mismo. [...] El ocho de noviembre del año del Señor de 1519, salió a recibir a nuestro capitán general don Hernando de Cortés, en la calzada de Iztapalapa, frente al templo de la diosa Toci.

VARÓN DOS. (*A Mujer Uno, en secreto*) ¿Oíste? Iztapalaca. (s. 39n)

(ŽENA JEDNA: Chtěl jste nás poctít svým vyprávěním o příjezdu do Izalapy...

MUŽ DVĚ: Izalacapy...

CORTÉS: Ne, Iztapalapy.

ŽENA JEDNA: Dobře, tedy Izalacapy... Chtěl jste nám vyprávět o svém příjezdu do Izalacapy, o tom jak vám vyšel v ústrety pan Moczuma.

MUŽ JEDNA: Muteczuma

MUŽ DVĚ: Ne. Moctezuma.

ŽENA JEDNA: Ne. Moczuma.

CORTÉS: Moteczuma... Pan Moteczuma. Je to tak, Pancho? Moteczuma? (*Hledá písaře. Nenachází ho.*) Pancho!... Francisco Fernández y Pereyra! [...]

SEKRETÁŘ: Ano, pane. Moteczuma nebo Moctezuma. Zdá se, že je to totéž. [...] Osmého listopadu léta Páně 1519 vyšel v ústrety našemu vojenskému

místodržícímu, donu Hernandu de Cortésovi, po silnici v Iztapalapě, u chrámu bohyně Toci.

MUŽ DVĚ: (*Potají k Ženě jedna.*) Slyšelas? Iztapalaca.)

Cortés a písař většinou vystupují natolik propojeně (v žádném případě však sladně), jakoby se ani nejednalo o dvě osoby. Cortés písaři vyčítá vlastní nedostatky, svaluje na něj veškerou zodpovědnost za zrádnost své paměti. Jakoby hovořil sám k sobě. Osopí se na písaře před zaraženými zraky svých hostů v Cempoale:

CORTÉS. Cada día te vuelves más imbécil, Bernal...

SECRETARIO: Sí, señor.

CORTÉS. Nunca vas a terminar de escribir esta historia. Todo lo olvidas, siempre estás distraído. No conservas en orden mis papeles. Pierdes las llaves. No sabes dónde pusiste los lentes. [...] Confundes las fechas y la pronunciación de los nombres. Pierdes la memoria. [...] (s. 42)

(CORTÉS: Jsi čím dál blbější, Bernale...

SEKRETÁŘ: Ano, pane.

CORTÉS: Ty ty dějiny nikdy nedopíšeš. Všechno zapomeneš, jsi pořád mimo. Nemáš v pořádku moje listiny. Ztrácíš klíče. Nevíš, kam sis dal brýle. [...] Pleteš si data a výslovnost jmen. Ztrácíš paměť. [...])

Zrádnost Cortésovy paměti se projevuje i ve scéně následující. Odehrává se v Cortésově pracovně v Seville, kde o svého kapitána láskyplně pečuje Malinche. On však reaguje mrzutě, s výčtkami:

CORTÉS. Me desesperas, Marina, nunca estás satisfecha con nada. Siempre de mal humor... [...] te hice pasar a la historia como princesa indígena... Te di amantes, te di un hijo, te di un marido... ¿Qué? ¿No fuiste feliz con Hernández Portocarrero? (*Duda.*) ¿O no fue Hernández Portocarrero tu marido? ¿Jamarillo? ¿Cristóbal de Olid?... ¡El que haya sido, es igual!... ¿No fuiste feliz? (s. 50)

(CORTÉS: Jsem z tebe zoufalý, Marino, nikdy nejsi s ničím spokojená. Pořád máš špatnou náladu... [...] nechal jsem tě vstoupit do dějin jako indiánskou princeznu... Dal jsem ti milence, dal jsem ti syna, dal jsem ti manžela... Cože? Ty jsi nebyla s Hernándezem Portocarrerou šťastná? (*Zapochybuj.*) Nebo tvůj manžel nebyl

Hernández Portocarrero? Byl to Jamarillo? Nebo Cristóbal de Olid?... Ať to byl, kdo chtěl, to je fuk!... Ty jsi nebyla šťastná?)

V tomto úryvku dává Cortés najevo nejen neúctu vůči Malinchi, ale také vůči minulosti. Monolog jakoby vytržený z obvyčejné partnerské hádky odhaduje vratkost historických faktů, možnost volně s nimi manipulovat.

Děj se posouvá dál. Unavený Cortés usíná v křesle a na jevišti za ním se odehrává jeho sen.

Malintzin se ha quedado con la lanza indígena. A sus espaldas, los Fantasmas de Cortés empiezan a acosarla. Se diría que han organizado un complot e instan a Malintzin para que asesine a Cortés.[...] Por la mente de Malintzin parece cruzar la idea de asesinar al hombre que la humilla. Levanta la lanza, azuzada siempre por los Fantasmas, pero termina arrojándola hacia la pirámide de Cempoala [...](s. 50)

(Malinche si ponechává indiánské kopí. Cortésovy přízraky na ni zezadu začínají dotírat. Zdá se, že zosnovaly komplot a naléhají na Malinchi, aby Cortése zavraždila. [...])Malinchi jakoby blesklo hlavou, že by zavraždila muže, který ji ponižuje. Stále podněcována přízraky, zdvihne kopí, ale nakonec je vrhne směrem k pyramidě v Cempoale [...])

Cortés se probudí vyděšený a pomočený. Sekretář vstane od práce, beze slova se pustí do čištění křesla a informuje Cortése o návštěvě doktora:

SECRETARIO: Venía a preguntar por nuestra salud, señor.

[...]

SECRETARIO: Dice que todo es cosa de nuestra edad, señor.

CORTÉS: Para la pérdida de la memoria, ¿no le pediste una pócima?

SECRETARIO. No no, se nos olvidó. *(Ríe de su propio chiste.)*

[...]

CORTÉS. En realidad ésa es tu única enfermedad, Pancho... La memoria. La falta de memoria. Es lo único que necesitas en esta vida.

SECRETARIO. También necesitamos que el Rey nos haga justicia con nuestras tierras y nuestras encomiendas... y nuestros títulos, señor. [...]

CORTÉS. Pero la memoria es más importante que todo eso. ¿No te das cuenta?... Tu memoria, Pancho, la tuya propia. [...] Memoria para regresar a la Ciudad de

México. Para conquistar de nuevo Tenochtitlán. [...] Memoria para no morirte, Pancho... (s. 51n)

(SEKRETÁŘ: Přišel se zeptat na naše zdraví, pane.

[...]

SECRETARIO. Říká, že za to může věk, pane.

CORTÉS. Nepožádals ho o nějaký elixír proti ztrátě paměti?

SECRETARIO. Ne ne, na to jsme zapomněli. (*Směje se vlastnímu vtipu.*)

[...]

CORTÉS. Ve skutečnosti je tohle tvá jediná nemoc, Pancho... Paměť. Nedostatek paměti. To je to jediné, co v životě potřebuješ.

SECRETARIO. Také potřebujeme, aby se král spravedlivě postavil k našim pozemkům a našim statkům... našim titulům, pane. [...]

CORTÉS. Ale paměť je mnohem důležitější než tohle všechno. Copak to nechápeš?... Tvoje paměť, Pancho, jenom tvoje. [...]. Paměť, aby ses mohl vrátit do Ciudad de México. Abys mohl znovu dobýt Tenochtitlán. [...] Paměť, abys nezemřel, Pancho...)

Od banální záležitosti s Cortésovou inkontinencí se dostáváme k velmi závažnému tématu vztahu lidského života a paměti jako existenční nutnosti. Domnívám se, že tato myšlenka se svou závažností vymyká postmoderní poeice.

7.4.6.2 Intertextualita

Leñero do knižního vydání dramatu zařazuje seznam dokumentů, které prostudoval před jeho napsáním. Patří mezi ně několik dobových kronik i moderních historických děl o Cortésově životě a dobývání Mexika. Přestože podle vlastních slov neusiloval o interpretaci historie, úmyslně pracuje se zdokumentovanými dějinnými událostmi. Ty však v žádném případě nepředstavují jakési pevné body v rekonstrukci historie – jsou zpochybňovány, prezentovány v různých verzích, nahlíženy z mnoha úhlů a především kombinovány s fikcí tak, jakoby byla jejich podstata totožná.

V dramatu je zprostředkovatelem těchto historiografických údajů právě sekretář. Jakoby měl veškeré dokumenty permanentně u sebe. Můžeme si to

demonstrovat na úryvku odehrávajícím se v Coyoacánu, kdy Cortés si nedokáže vybavit, kde jsou:

CORTÉS. [...] Aquí sucedió algo muy importante para mi vida y para la historia, Pancho. ¿Qué fue?

SECRETARIO. No estuvimos aquí, señor. *(Como si pujara. Cierra los ojos.)* Por más esfuerzos, no podemos recordar.

CORTÉS. Revisa la historia. Qué dicen los libros... Qué dice López de Gómara. ¡Búscalo!

SECRETARIO. López de Gómara no consigna absolutamente nada, señor.

CORTÉS. ¡Andrés de Tapia!

SECRETARIO. *(Revisando legajos.)* Andrés de Tapia, Andrés de Tapia... No no... De la casa de Coyoacán no dice nada.

CORTÉS. Bernal Díaz... ¡Busca en Bernal Díaz!

SECRETARIO. ¡Aquí está!, ¡aquí está!... Teníamos toda la razón. Bernal escribió efectivamente la crónica de la fiesta. *(Lee:)* "Digamos cómo Cortés mandó hacer un banquete en Coyoacán; [...] (s. 54n)

(CORTÉS: [...] Tady se stalo něco moc důležitého pro můj život i pro historii, Pancho. Co to bylo?

SEKRETÁŘ: Tady jsme nebyli, pane. *(Soustředěně mhouří oči.)* Přes veškeré úsilí si nemůžeme vzpomenout.

CORTÉS. Podívej se do dějin. Co říkají knihy... Co říká López de Gómara. Najdi to!

SECRETARIO. López de Gómara se o tom vůbec nezmiňuje, pane.

CORTÉS. Tak Andrés de Tapia!

SECRETARIO. *(Prohlíží spisy.)* Andrés de Tapia, Andrés de Tapia... Ne ne... O domě v Coyoacánu neříká nic.

CORTÉS. Co Bernal Díaz... Podívej se do Bernala Díaze!

SECRETARIO. Tady to je, mám to!... Měli jsme pravdu. Bernal skutečně napsal o oslavě do kroniky. *(Čte:)* "Povíme o si o tom, jak Cortés nechal vystrojit hostinu v Coyoacánu; [...]

O zrádnosti lidské paměti už jsme v této hře slyšeli mnoho, ale ve skutečnosti je stejná nedůvěra vyjádřena i vůči písemným záznamům – ani ty nemohou být spolehlivým zdrojem pravdivě vypovídajícím o historických

událostech. Leňero to dává jasně najevo tím, že zpochybňuje i informace, jež jsou historiky považovány za jednoznačně prokázané, a tudíž pravdivé. Kombinuje přitom doložené detaily minulých událostí s historickými domněnkami i literární fikcí. Velmi dobrým příkladem je moment, kdy sekretář předčítá shromážděné společnosti vlastní verzi situace předcházející Catalinině smrti:

SECRETARIO. Aquí es donde tratamos de retomar la acción original, y escribimos lo siguiente... Perdón, a ver si están de acuerdo con el texto. (*Pausa.*) Escribimos lo siguiente. (*Lee.*) Durante la fiesta había reinado el mejor humor entre ellos, sin que manifestara la Marcaida adolecer de mal alguno. Pero no dejaron de notar los presentes que se retiró corrida y disgustada por una broma de mal género que Cortés se permitiera acerca de ella. Lo que refiere uno de los testigos presenciales de la siguiente manera: La Marcaida, dirigiéndose al capitán de artillería, un tal Solís, le dijo:

CATALINA. (*A Velázquez.*) Vos, Solís, no queréis sino ocupar mis indios en otras cosas de lo que yo mando. Y no se hace lo que yo quiero.

SECRETARIO. (*Leyendo.*) A lo que el capitán Solís respondió.

VELÁZQUEZ. Yo, señora, no los ocupo. [...] (s. 75)

(SECRETÁŘ: Zde jsme se pokusili vrátit k původnímu ději a zapsali následující... Pardon, schválně jestli souhlasíte s obsahem. (*Odmíči se.*) Zapsali jsme následující. (*Čte.*) Během oslavy mezi nimi panovala velmi dobrá nálada, u Marcaidy se neprojevovaly žádné známky nevolnosti. Přestože si přítomní všimli, že odešla rozezlená a znechucená špatným žertem, který o ní Cortés utrousil. Jeden z přítomných svědků o tom vypovídá takto: Marcaida se obrátila na kapitána dělostřelectva, nějakého Solíse a řekla mu:

CATALINA: (*K Velázquezovi.*) Vy, Solísi, chcete jen zaměstnávat mé indiány jinými činnostmi, než jakými přikazují. A nedělá se to, co chci já.

SECRETÁŘ: (*Čte.*) Na což kapitán Solís odpověděl.

VELÁZQUEZ. Já je, paní, nezaměstnávám. [...])

Když si pak sám Cortés snaží vybavit okolnosti Catalininy smrti, rozhovor se odvíjí takto:

CORTÉS. ¿Qué fue lo que ocurrió aquella noche, Pancho?

SECRETARIO. ¿En Coyoacán?

CORTÉS. Con Catalina, mi mujer.

SECRETARIO. Murió, señor.

CORTÉS. (*Recordando.*) "Haced lumbre... Creo que es muerta mi mujer". (*Pausa.*)

¿De qué murió, Bernal? ¿Por qué?

SECRETARIO. Los libros dicen...

CORTÉS. No quiero saber lo que dicen los libros. Lo que tú recuerdas, Bernal...

¿Qué es lo que recuerdas de esa noche?

SECRETARIO. Sin los libros es imposible recordar, señor. (s. 78)

(CORTÉS: Co se tu noc přihodilo, Pancho?

SECRETÁŘ: V Coyoacánu?

CORTÉS: S Catalinou, mou ženou.

SECRETÁŘ: Zemřela, pane.

CORTÉS: (*Vzpomíná si.*) "Truchlete... Myslím, že má žena je mrtvá". (*Odmlčí se.*)

Jak zemřela, Bernale? Proč?

SECRETÁŘ: V knihách se píše...

CORTÉS: Nechci vědět, co se píše v knihách. Na co si vzpomínáš, Bernale... Na co si z té noci vzpomínáš?

SECRETÁŘ: Bez knih je nemožné si vzpomenout, pane.

7.4.6.3 Jazyk

Z hlediska problematiky jazyka se zaměříme na dva aspekty: způsob mluvy a komunikaci mezi jednotlivými kulturami. Zároveň je potřeba zohlednit, že se v tomto díle kombinuje jazyk literární (kronik i uměleckých děl) s jazykem mluveným, což v důsledku vytváří velmi bohatou škálu jazykových výrazových prostředků.

Cortésův idiolekt je relativně rozmanitý, přizpůsobuje se momentální situaci. Většinou se ale tento hrdina vyznačuje mluvou kořeněnou vulgarismy. Sekretářův projev je oproti tomu velmi zdvořilý, submisivní. Volba jazykového úzu nepochybně souvisí s časovou nezařaditelností díla, jež osciluje mezi raným novověkem a současností.

Hovoříme-li o nemožnosti historické rekonstrukce období dobývání Mexika, musíme si jako relevantního faktoru všimnout i existující jazykové bariéry. Leñero mohl pochopitelně nechat domorodce hovořit nesrozumitelným jazykem,

ale neudělal to. Tlustý kasik mluví španělsky, sekretář překládá a spojení obou promluv pak poskytuje celkový význam. Nikdy se však nedozvíme, je-li pravdivý, neboť výrok a jeho překlad se nepřekrývají – od každého mluvčího získáváme část informace. V jedné scéně zase Tlustý kasik křičí jen „ne, ne, ne“ a sekretář na Cortése chrlí velmi obsáhlý překlad. Tato nejasnost by mohla být z autorovy strany záměrem, jímž naráží na věrohodnost dobových historických prací.

Uveďme si nyní fragment, jenž popisuje příchod Španělů do Cempoaly. Postava Tlustého kasika, jak již bylo řečeno, mluví španělsky, ale jak komentuje Leñero, vždy velmi teatrálně.

SECRETARIO. [...] ¿Cómo va todo? ¿Nos está yendo de maravilla?

CORTÉS. Parece que sí, pero a este cabrón no le entiendo ni las señas... A ver si tú me traduces bien. (s. 59)

(SEKRETÁŘ: [...] Tak jak to jde? Jde nám to skvěle?

CORTÉS: Ale jo. Až na to, že tomuhle parchantovi nerozumím ani slovo... Uvidíme, jak mi budeš tlumočit.)

Když pak Cortés s Totonaky uzavře spojení proti Montezumově usurpaci, Indiáni Španěly radostně hostí. Ovšem ukáže se, že je vojákům servírováno lidské maso. Rozzuřený Cortés vyzývá španělského kněze k šíření křesťanské nauky a vymýcení modlářství. Kněz začne kázat v latině. Z pyramidy sestoupí totonacký kněz s obrovskými nehty a vlasy splenými krví a přerušuje katolického kněze proslovem v mayštině. Nastává jeden z nejkomičtějších momentů dramatu, kdy se tito dva přou o prosazení vlastní víry:

FRAILE. Béate Dei Génitrix María, cujus viscera inítacta pérmanent: Hódie génuít Salvatórem saéculi.

SACERDOTE INDÍGENA: U chinan Dios coolic u pach tan zuhuy luum, lay tzoliob u cuch numya tu tan ca Yumil t Dios. (s. 62)

Cortés se odhodlá k ráznému činu. Zatímco se oba duchovní dohadují, vyběhne na vrchol pyramidy a přikáže Bernalovi, aby indiánům oznámil, že hodlá svrhnout jejich idol, neboť Španělé přišli skoncovat s jejich krvavým modlářstvím a nastolit pravou víru v jediného Boha. Po tomto bohabojném činu se chvástá:

CORTÉS. ¿Lo escribiste todo, Bernal? ¿Con todo detalle? (*Ríe.*) Que nada se nos olvide. Ni el gesto maricón del Casique Gordo ni los aspavientos de ese asqueroso monigote saca-corazones... [...] Esta es la verdadera historia de la conquista de la Nueva España. Escríbela con precisión. Que nadie se pierda. (*Envanecido.*) Dibújame con tus mejores palabras arriba en la pirámide. Cómo empujé al ídolo con toda mi fuerza mientras el Cacique Gordo chillaba y tú te orinabas en los calzones. [...] ¿Qué piensas ahora Velázquez? ¡Nada eres frente a mí! Estas tierras van a ser todas mías con sus millares de indios para trabajarlas y sus infinitas montañas de oro. ¡El reino de Moctezuma a mis pies! ¡De rodillas! (*Ríe.*) (s. 64)

(CORTÉS: Zapsals to všechno, Bernale? Každý detail? (*Směje se.*) Ať na nic nezapomenem. Ani na to teploušské gesto Tlustého kasika, ani mácháání rukama toho hnusnýho flandáka, co rve lidem srdce z těla... [...] Tohle je ta pravdivá historie dobývání Nového Španělska. Zapisuj ji pečlivě. Ať je tam všechno. (*Samolibě.*) Pěkně mě vymaluj tam nahoře na pyramidě. Jak jsem vši silou strčil do tý modly, Tlustej kasik vřískal a ty sis cvrnknul do kalhot. [...] Co ty na to, Velázquezi? Co ty jsi proti mně! Tohle území bude celý moje a s ním ty tisíce indiánů, co tu budou dělat, i ty nekonečný zlatonosný hory. Montezumovo království u mých nohou! Na kolenou! (*Směje se.*))

7.4.7 Téma přepisu historie

Kromě mozaikovité s práce s historickými fakty a autorskou fikcí Leñero přichází ještě s jedním tvůrčím nápadem: přidává zbrusu novou verzi historické události. Nejdříve si však, prostřednictvím svých hrdinů, klade otázku o možnosti návratu do minulosti a jejího přepisu:

CORTÉS. ¿Qué podemos hacer, Bernal?

SECRETARIO. ¿Para qué, señor?

CORTÉS. Para remendar la historia... Cómo borrar ese maldito episodio y todos los que difaman, o cuentan mentiras, o deforman la verdad.

SECRETARIO. [...] No podemos remendar la historia. Ni cambiarla... Ni volverla a escribir.

CORTÉS. (*Sonríe.*) Estás equivocado, Bernal. Por supuesto que se puede.

SECRETARIO. ¿Y cómo, señor?

CORTÉS. Regresando.

SECRETARIO. ¿Regresando?

CORTÉS. Es una manera de recordar. De saber qué fue lo que pasó.

SECRETARIO. ¿Nos importa tanto recordar, señor?

CORTÉS. Mucho, Bernal... Nos importa mucho.

SECRETARIO. ¿Nos importa recordar, o regresar?

CORTÉS. Es lo mismo. (s. 82)

(CORTÉS: Co můžeme udělat, Bernale?

SEKRETÁŘ: Udělat pro co, pane?

CORTÉS: Abychom opravili dějiny... Jak máme vymazat tu zpropadenou událost a vůbec všechny, které pomlouvají, hlásají lži nebo překrucují pravdu.

SEKRETÁŘ: [...] Dějiny nemůžeme opravit. Ani změnit... Ani znovu zapsat.

CORTÉS: (*Zasměje se.*) To se pleteš, Bernale. Samozřejmě, že můžeme.

SEKRETÁŘ: A jak, pane?

CORTÉS: Návratem.

SEKRETÁŘ: Návratem?

CORTÉS: To je způsob jak si vzpomenout. Jak se dozvědět o tom, co se stalo.

SEKRETÁŘ: To je pro nás tak důležité si vzpomenout, pane?

CORTÉS: Velmi, Bernale... Je to pro nás velmi důležité.

SEKRETÁŘ: Je důležité vzpomenout si nebo vrátit se?

CORTÉS: To je totéž.

Starý Cortés se se svým sekretářem vrací do Cempoaly. Diví se, že na vrcholu pyramidy se stále tyčí jedna z indiánských model. Cortés nechápe, proč ji nesvrhl a začíná pochybovat o tom, zda vůbec nějakou shodil. Sekretář ho ujišťuje, že ano a dokonce v přítomnosti mnoha svědků. Cortés přesto pochybuje:

CORTÉS. ¿Pudo ser diferente, Bernal?

SECRETARIO. Ya fue, señor. No hay regreso.

CORTÉS. Quizá no ha sucedido aún... El ídolo sigue estando allá arriba.

SECRETARIO. Es un ídolo gemelo, señor. Ya lo explicamos.

CORTÉS. Pudo ser solamente un sueño, un deseo... Necesitamos destruir la idolatría, desde sus raíces. [...] (s. 83)

(CORTÉS: Mohlo to být jinak, Bernale?

SEKRETÁŘ: Už je to pryč, pane. Nedá se to vrátit.

CORTÉS: Možná se to ještě nestalo... Ta modla tam pořád stojí.

SEKRETÁŘ: To je ta druhá z páru, pane. To jsme si přece vysvětlili.

CORTÉS. Možná to byl jen sen, jen přání... Potřebovali jsme vymýtit modloslužebnictví, vyrvat jej i s kořeny. [...])

V ten moment se zuřivostí ovládaný Cortés řítí na vrchol pyramidy s úmyslem svrhnout druhou modlu. Z dále se linou výhružné zvuky indiánských bubnů a píš'al, objevují se domorodí válečníci s napjatými luky. Přichází také Tlustý kasik s kněžím a Malinchi s kopím v ruce. Cortés se bezúspěšně pokouší modlu povalit, sekretář ho marně prosí, aby to nedělal, varujíc před pomstou indiánských božstev. Cortés se nenechává odradit, přesvědčen o převaze vlastního Boha. Na to Malinche pozvedá kopí a na její znamení bojovníci vystřelují své šípy. Umírající Cortés stihne jen s námahou vyslovit Malinchino jméno a skutálí se po schodech pyramidy. Přiběhne k němu zmatený písař:

SECRETARIO. No teníamos por qué hacerlo, mi señor. No era necesario regresar. Ya habíamos conquistado las Indias. Ya habíamos ganado Tenochtitlán... [...]) (s. 84)

(SECRETÁŘ. Neměli jsme důvod to dělat, můj pane. Nebylo nutné se vracet. Už jsme dobyli Indie. Už jsme získali Tenochtitlán... [...])

K blouznícímu conquistadorovi přichází Malinche, která písaře hrubě odstrčí a Cortésovi nenávistně vrazí kopí do hrudi. Písař, vyděšený Malinčinou nelítostností, prchá do domu v Seville, kde celý zdrcený usedá do Cortésova křesla. Trpaslík vytáhne velký kapesník, aby mu osušil slzy, ale sekretář se na něj oboří se slovy *píš, červe* a diktuje:

SECRETARIO. Esto fue lo que ocurrió. (*Gime. Con voz cortada.*) El 23 de junio del año de 1519, el capitán don Hernando de Cortés [...] fue muerto por heridas de flechas y lanza durante una feroz batalla en un pueblo llamado de Cempoal...(s. 85)

SECRETÁŘ: Událo se toto. (*Zasténá. Hovoří přiškrceným hlasem.*) Dne 23. června roku 1519 skončil kapitán Hernando de Cortés [...] na následky zranění šípy a kopím, která utřil v litém boji ve vesnici zvané Cempoal...

Přerušuje ho Cortésovo volání přicházející z Cempoaly. Kapitán vstává ze země a oběma rukama si z těla vytrhává zabodané šípy, sekretář mu asistuje.

CORTÉS. (*Mientras se queja.*) Dónde andabas, carajo... Tengo media hora gritándote. [...]

SECRETARIO. Estabamos escribiendo.

CORTÉS. No es momento de escribir... cuando tu señor se está muriendo, imbécil.
(s. 86)

(CORTÉS: (*Béduje.*) Kde jsi k sakru byl... Už na tebe dobrou půlhodinu křičím. [...])

SECRETÁŘ: Psali jsme.

CORTÉS: Na psaní není čas... když tvůj pán umírá, pitomče.)

Společně se pak, za Cortésova mudrování, vrací do světnice v Castilleja de la Cuesta.

7.4.8 Postmoderní formulace hrdinů minulosti

7.4.9 Hernán Cortés

Joan Rea zmiňuje společný rys postav Leñerových děl, jímž je hledání životního prostoru prostřednictvím zpytování filozofické a morální zodpovědnosti. „V každé z těchto her protagonista prochází krizí vědomí v mezní situaci, která ho přiměje přemítat o své víře a zodpovědnosti za sebe samého i svět, jenž ho obklopuje.“⁹⁹ Tuto charakteristiku přisuzuje i postavě Cortése v dramatu *La noche de Hernán Cortés*.

Leñero Cortése demytizuje velmi hravým, ironizujícím způsobem, prostřednictvím přepisu historie, kde figuruje on sám a přízraky jeho života – postavy z minulosti. Perspektiva, z níž je Cortés nahlížen, se zdá ryze mexická, tudíž kritická. (Přestože bylo Leñerovi vytýkáno, že ne dostatečně.) Skutečnost, že Cortés ve hře vystupuje ve třech různých fázích svého života, dává autorovi obrovskou možnost reflexe.

Zatímco v předmluvě Leñero přirovnává Cortése ke Quijotovi, v hlavním textu se mu vysmívá vynuceným srovnáním s Alexandrem Velikým, čímž akcentuje Cortésovu přebujelou chvástavost:

⁹⁹ „En cada una de estas obras el protagonista sufre una crisis de conciencia en una situación límite que le hace cuestionar su fe y su responsabilidad consigo mismo y con el mundo que lo rodea.“ [REA, J. El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero. Op. cit., s. 98]

CORTÉS. [...] Venimos a celebrar el tercer aniversario de la toma de Tenochtitlán que mi querido don Francisco López de Gómara, aquí presente (Señala al Secretario), comparó con aquella gran gesta... ¿Con qué gesta comparaste la toma de Tenochtitlán, Gómara?

SECRETARIO. Con nada, señor. Nosotros no hicimos ninguna comparación.(s. 42n)

(CORTÉS: [...] Sešli jsme se, abychom oslavili třetí výročí dobytí Tenochtitlánu, které můj drahý, zde přítomný, don Francisco López de Gómara (*ukáže na sekretáře*), přirovnal k velkým hrdinským činům... K jakému činu žes to přirovnal dobytí Tenochtitlánu, Gómara?

SEKRETÁŘ: K žádnému, pane. My jsme žádné srovnání neučinili.)

Písař se kapitánovi snaží vysvětlit, že ke zmíněnému přirovnání došlo na jiném místě, za jiných okolností a bylo vojáky proneseno ve strachu, ale Cortés jakoby neposlouchal, dál si vede svou:

CORTÉS. ¡Ése, Alejandro Magno! El grandísimo Alejandro. Ni sus más grandes hazañas eran comparables con las nuestras. [...] (s. 43)

(CORTÉS: Ano ten! Alexandr Veliký! Slavný Alexandr! Ani jeho největší činy se s našimi nedají srovnat. [...])

Autor se nepokouší definovat Cortésův charakter. Spíše se zde uplatňuje jeho metoda nabídnutí několika perspektiv. Na závěr si uvedeme jednu její, velmi hutnou, verzi připomínající lékařský záznam:

VARÓN DOS: (*Leyendo*)... Calculada audacia y valentía. Comprensión y utilización de los resortes psicológicos y los móviles del enemigo y de sus enemistades internas. Evaluación de las circunstancias y decisiones rápidas ante ellas. Dominio de los hombres, con una mezcla de severidad, tolerancia y objetividad. Acertada elección de sus capitanes. Don de mando y de organización para convertir en ejército disciplinado a un grupo heterogéneo de aventureros. Aceptación impávida del crimen y la crueldad por razones políticas y tácticas. Ausencia de escrúpulos morales. Codicia por el oro y los bienes patrimoniales. Mezquindad para dar ese oro a sus soldados. Avidez erótica puramente animal. Gusto por la pulcritud personal. Interés y amor por la tierra conquistada y su pueblo. Intensa religiosidad y fidelidad a su rey.

MUŽ DVĚ: (*Čte*)... Vypočítavá smělost a odvaha. Pochopení a využití psychologie nepřítele, jeho pohnutek i vnitřních nesvárů. Schopnost vyhodnotit situaci a rychle ji řešit. Vedení mužstva směsicí přísnosti, tolerance a objektivitu. Správný výběr podřízených kapitánů. Vrozený talent vést a organizovat a proměnit tak nesourodou skupinu dobrodruhů v disciplinované vojsko. Chladnokrevné přijímání zločinu a krutosti z politických a taktických důvodů. Nedostatek morálních zábran. Bažení po zlatě a hmotných statcích. Hamižnost, má-li se o zlato podělit se svými vojáky. Čistě animální pohlavní chtíč. Záliba v osobní čistotě. Zájem o dobytou zemi a láska k ní i jejím obyvatelům. Hluboká zbožnost a věrnost svému králi.

7.4.9.1 Malintzin

Postava Malinche se stala jednou z ikon mexické kultury, pronikla do národní psychologie. Verzi zpracovávající její příběh a analyzující její roli v mexické historii a mentalitě je nesčetně. Mezi nejdůležitější koncepce zajisté náleží výklad Octavia Paze, obsažený v esejistickém díle *El laberinto de la soledad* (*Labyrint samoty*). I na ten Leñero odkazuje, když prostřednictvím postavy sekretáře vysvětluje minulost Malinchina mýtu:

SECRETARIO. (*Pedagógico.*) Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche. De ahí el éxito del adjetivo despectivo „malinchista“, recientemente puesto en circulación por los periódicos, para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de la Malinche, que es la Chingada en persona. (s. 65)

(SECRETÁŘ: (*Výchově.*) Dona Marina se stala zosobněním všech indiánek, které kdy Španělé okouzlili, svedli nebo znásilnili. A stejně jako dítě neodpustí své matce, že ho opouští a jde hledat jeho otce, mexický národ Malinchi neodpustí její zradu. V tom spočívá úspěch hanlivého přívlastku „malinchista“, v poslední době šířeného tiskem pro označení lidí, kteří podléhají cizáckým vlivům. Malinchisté

jsou zastánci toho, aby se Mexiko otevřelo světu: skuteční potomci Malinche, která se je ztělesněním znásilněné matky.)¹⁰⁰

Vzhledem ke komplikovanosti syžetu je obtížné sledovat vývoj vztahu mezi Cortésem a Malinchi chronologicky. V důsledku na tom však pramálo záleží. Malinchino postavení v mnohém kopíruje známé verze jejího příběhu: dostává se jí jak vlídného zacházení tak urážek. Pro nás je však zásadní obraz Malinche jako Cortésovy vražedkyně. Počáteční Malinčina touha Cortése chránit před jeho nepřáteli prudce kontrastuje s její pozdější nenávistí. Proto je atributem jejího přízraku kopí, zbraň indiánů a také patriarchální symbol. (Jill E. Albada-Jelgersma vidí v Malinčině opakovaném zjevování s kopím v průběhu dramatu jasnou ikonu v Piercově smyslu, neboť zpodobňuje Malinčinu touhu po pomstě.¹⁰¹)

Zpočátku je tedy Malinche Cortésovi věrnou a oddanou služebnicí, ovšem žádný ze Španělů ji neprojeví ani náznak úcty. K hrubému zacházení s ní se nakonec uchýlí i sám Cortés. Zklamaná Malinche nachází útočiště u Tlustého kasika:

CACIQUE GORDO: No llores, florecita de los campos... Estate tranquila, princesita de nuestras playas. Nadie te hará daño, lengua de nuestra lengua. (s. 39)

(TLUSTÝ KASIK): Neplač, luční kvítku... Uklidni se, princezno naše. Nikdo ti neublíží, ty za nás promlouváš.

Pozdější Cortésovo ponižování a především svržení model zapříčiní Malinčinu nenávist a úmysl ho zavraždit. Toto téma vzdoru a pomsty velmi úzce souvisí s problematikou reflexe mexické identity v mexické literatuře spojované právě se vztahem Cortése a jeho tlumočnice.

¹⁰⁰ Vysvětlení Viz PAZ, O. El laberinto de la soledad. Madrid: Cátedra, 2003, s. 224

¹⁰¹ Viz ALBADA-JELGERSMA, J. E. Iconografía e iconicidad en la (re)mitificación de Malinche. In Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001) IV. Eds. Lener, I., Nival, R., Alonso, A. s. 43

ZÁVĚR

Francouzská teatroložka Patrice Pavis v souvislosti s historickým dramatem říká, že „dobrý dramatik si může vůči dějinám leccos dovolit“¹⁰² Dramatici postmoderního historického dramatu si dovolují opravdu hodně, avšak právě to dodává postmodernímu uchopení historie jeho půvab a zajímavost. Díky absolutní svobodě při zpracování historické látky, jíž současní dramatici disponují, se dramatická produkce obohacuje o velmi rafinované verze dějinných příběhů, v nichž se uplatňují nejrůznější formy postmoderního přístupu dekonstrukce historického diskurzu.

Mapovat manifestaci historické látky posledních let znamená nacházet desítky možných přístupů a způsobů nahlížení na historické postavy a události. Zatímco drama Josého Ignacia Cabrujase *Acto cultural* neruší nejen mýty historické, ale také současné (mýty vytvořené společenskými konvencemi), hra Vicenta Leñera *La noche de Hernán Cortés* zpochybňuje možnost objektivní znalosti historie, relativizuje jak schopnost lidské paměti, tak pravdivost záznamů o dějinných událostech.

¹⁰² PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. S. 174 (heslo *Historie a příběh*)

RESUMEN EN ESPAÑOL

LA PROBLEMATIZACIÓN DE LA HISTORIA EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DE LA POSMODERNIDAD

(*Acto cultural* de José Ignacio Cabrujas y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero)

El presente trabajo pretende reflejar los mayores cambios producidos en la elaboración teatral hispanoamericana en relación con el empleo de la poética posmodernista y su concepto reformador de la historia. La idea posmodernista sobre el fin de la historia influyó no sólo en la percepción general de los hechos pasados, sino también en todos los campos de la creación artística. Junto con el cambio del pensamiento sobre los temas y héroes históricos evolucionan las formas de representación. La historia deja de ser un decurso unificado, una línea coherente de hechos cronológicos para convertirse en un discurso o, mejor dicho, una pluralidad de discursos que se ofrecen a una interpretación libre y subjetiva.

La mayor parte del estudio está dedicada al análisis de dos obras concretas del teatro latinoamericano. La primera es *Acto cultural* del dramaturgo venezolano José Ignacio Cabrujas y la segunda *La noche de Hernán Cortés* del autor mexicano Vicente Leñero. Ambas ofrecen una versión desmitificadora de los grandes héroes del pasado, dos mitos de la historia mundial: Cristóbal Colón y Hernán Cortés. Las especulaciones e incertidumbres acerca de sus biografías han provocado siempre un vivo interés por parte de los artistas y ahora ofrecen un material ideal para una reelaboración posmoderna.

El objetivo de los capítulos iniciales es crear un marco teórico de la problemática tratada, así como ofrecer una introducción explicativa a la parte analítica del trabajo. Se parte de la definición de texto dramático y sus aspectos primordiales junto con su delimitación frente a obra teatral. El segundo capítulo enfoca la descripción general del drama histórico y se ocupa de determinados puntos de interés con miras a los objetivos del trabajo. A continuación siguen tres

capítulos dedicados al tema de la posmodernidad en Hispanoamérica. La imagen de los inicios del arte posmoderno en Hispanoamérica se da en términos muy generales, ya que se presupone el conocimiento previo del lector. La descripción se limita a las influencias principales en el campo cultural, respectivamente teatral. Más atención se presta al cambio posmoderno en la aprehensión de los temas históricos.

La base teórica sigue con un capítulo más extenso dedicado a las realizaciones teatrales surgidas de la poética posmodernista. A pesar del hecho de que la atención principal se centra en el análisis textual de los dramas seleccionados, sería imposible evitar una característica general de las puestas en escena. Éstas demuestran abundantes rasgos innovadores y una notable ruptura con las representaciones tradicionales. Se pueden observar claras tendencias hacia un teatro espectacular en el cual va disminuyendo el valor del texto dramático. El enfoque de la creación teatral se desplaza al actor y sus gestos, el director de escena gana más fuerza decisoria sobre la imagen final del espectáculo en detrimento del dramaturgo. Los atributos del teatro posmoderno reflejan la complejidad de la definición del posmodernismo mismo.

Los dos dramas destinados al análisis posterior no son los típicos representantes de la teatralidad postmodernista, sobre todo porque no renuncian al papel primordial del texto. A pesar de ello demuestran rasgos de metateatralidad, fragmentación e intertextualidad posmodernista igual que diversos recursos desmitificadores. Han sido elegidos como ejemplos que, por su aproximación inesperada y sagaz a los acontecimientos y héroes del pasado, parten de la concepción posmoderna de la historia. Conciben la historia como un relato, una ficción constituida por mitos que invita a la deconstrucción, a la reescritura.

Como ambos autores de las obras tratadas son dramaturgos poco conocidos en el ámbito checo, el trabajo contiene también una introducción general a sus méritos artísticos y a su obra dramática en particular. Los dos capítulos centrales ofrecen, por lo tanto, una presentación de los autores, comentarios sobre los aspectos relevantes de los personajes, la trama, los motivos y niveles espacio-temporales de los dramas, junto con su análisis textual.

José Ignacio Cabrujas (1937-1995), uno de los intelectuales venezolanos más versátiles del siglo XX, pertenece a los grandes dramaturgos reformadores que contribuyeron de una manera significativa a la innovación y el desarrollo del teatro latinoamericano. Se le conoce sobre todo como un crítico incansable de la realidad sociopolítica del país, un autor que se nutre de los hechos históricos para elaborar paralelismos con el presente. Su pieza dramática *Acto cultural* es más bien una obra de crítica social pero contiene una ingeniosa versión posmoderna de la vida de Cristóbal Colón. Cabrujas deja a los protagonistas del *Acto cultural* montar una representación teatral sobre el Gran Descubridor. A lo largo de la obra se hace cada vez más evidente que los "actores" no son capaces de desprenderse de sus preocupaciones cotidianas y van entremezclando sus rutinas diarias con los acontecimientos de la trama histórica. La imagen final que se crea con estos recursos es una versión humilde de la gran historia, en la que se disuelven los solemnes mitos del pasado.

Vicente Leñero (nacido en 1933) es uno de los íconos del teatro mexicano actual, cuya obra literaria comprende además una importante muestra de cuentos, novelas, artículos y guiones. Leñero destaca como autor de un teatro documental que da testimonio sobre los acontecimientos de importancia en la vida pública del país. Su actitud se nutre de un fuerte sentimiento religioso. Leñero se proclama un escritor católico pero anticlerical y su postura está claramente reflejada en su crítica feroz hacia la crisis actual de la Iglesia. Sus dramas se distinguen por tolerancia e imparcialidad, proponen numerosas preguntas pero nunca dan respuestas claras. El drama *La noche de Hernán Cortés* cuestiona la validez de los grandes discursos históricos y la posibilidad de su reescritura. Hernán Cortés, el protagonista de la obra, es un viejo decrepito en medio de la última noche de su vida, durante la cual intenta recordar los momentos claves de sus aventuras pasadas. Su memoria falla, no puede ayudarlo ni su secretario, quien dispone de varias crónicas y muchísimos apuntes. Lo que no está escrito es como si nunca hubiera existido. Al mismo tiempo se relativiza lo escrito, que se demuestra subjetivo y lleno de modificaciones personales. Leñero no cuestiona sólo la

experiencia personal de un individuo sobre la historia, sino también los respetados libros historiográficos. Además de la visión relativizadora de los hechos pasados, *La noche de Hernán Cortés* destaca por sus recursos espaciotemporales. La trama se desarrolla en cuatro escenarios paralelos, entre los cuales se desplazan los personajes. Así se logra un efecto de un mosaico atemporal que no tiene ambición de proponer una interpretación de la historia.

SUMMARY

HISTORICAL TOPICS IN THE POSTMODERN HISPANIC AMERICAN DRAMA

(*Acto cultural* by José Ignacio Cabrujas and *La noche de Hernán Cortés* by Vicente Leñero)

The aim of this thesis is to describe the mayor changes that the Hispanic American historical drama underwent in the last third of the 20th century, in connection with the increasing influence of the poetics of postmodernism. The work will mention the decisive artistic and philosophical concepts that had impact on the creation of postmodern historical dramas. The main part of the study is dedicated to the analysis of two examples of the postmodern representation of history and the historial myths: *Acto cultural*, by the Venezuelan playwright José Ignacio Cabrujas and *La noche de Hernán Cortés* by the Mexican writer Vicente Leñero.

The inicial chapters provide a theoretical base for the subsequent analitical part of the thesis. They outline the general features of drama and historical drama as a specific gender, and trace the postmodern changes over the Latin American culture, with a special focus on theatre production. Although the work is based on the textual analysis, we cannot avoid mentioning the distinctive features of the postmodern staging for its innovative significance.

Acto cultural and *La noche de Hernán Cortés* represent two different ways of dealing with the famous historical heros: Cristopher Columbus and Hernán Cortés. They both offer quite an intimate, familiar picture, using some the postmodern creative resources as deconstruction, destabilization of the historical myths.

RÉSUMÉ

HISTORICKÁ PROBLEMATIKA V HISPANOAMERICKÉM DRAMATU OBDOBÍ POSTMODERNY

(*Acto cultural* Josého Ignacia Cabrujase a *La noche de Hernán Cortés* Vicenta Leñera)

Tématem této práce je postmoderní zpracování historické látky v hispanoamerickém dramatu poslední třetiny 20. století. Pozornost je věnována základním konceptuálním i tvůrčím tendencím souvisejícím s prosazováním postmoderní poetiky na latinskoamerické divadelní scéně, s přihlédnutím k novým, inovativním způsobům ztvárnění historické tematiky.

Úvodní kapitoly poskytují obecnou teoretickou bázi zahrnující poznámky k teorii dramatu a jeho vztahu k divadlu i vymezení dramatu historického. Dále se zabývají charakteristikou postmoderního umění v latinskoamerickém regionu a uplatňování postmoderních tendencí v produkci dramatické. Důležitou součástí tohoto teoretického úvodu je také náčrt postmoderního přístupu historii a jeho reflexe v dobových historických dramatech.

Stěžejní část práce je věnována rozboru dvou postmoderních historických dramát: *Acto cultural (Slavnostní akt)* Josého Ignacia Cabrujase a *La noche de Hernán Cortés (Poslední noc Hernána Cortése)* Vicenta Leñera. Pro uvedení do kontextu je představeno i dílo obou autorů a okolnosti vzniku zmíněných děl. Analýza textu, doplněná o četné ukázky, je zaměřena nejen na způsob postmoderní reflexe historie těchto dramát, ale také další aspekty relevantní pro jejich interpretaci.

José Ignacio Cabrujas si ke své postmoderní dekonstrukci historického období vybírá příběh Kryštofa Kolumba, jenž se v jeho podání stává velmi intimní, v mnoha ohledech degradovanou verzí historického příběhu. Leñero nabízí individualizovaný, psychologizovaný pohled na dějiny, společně s myšlenkou nedůvěry k vlastní paměti ani k historickému záznamu.

PŘÍLOHA

HISTORIÍ INSPIROVANÁ HISPANOAMERICKÁ DRAMATICKÁ DÍLA OBDOBÍ POSTMODERNY

- ABELARDO ESTORINO. La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés. (verze z roku 1992)
Vagos rumores. 1992, 1997
- ABILIO ESTÉVEZ. La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea. (1986, 1992)
- AÍDA BORTNIK. Papá querido. (1989)
- ALBERTO KURAPEL. Prometeo Encadenado.(1989)
Carta de Ajuste ou Nous n'avons plus besoin de calendrier. (1991)
- ÁLVARO SAN FÉLIX. La herida de Dios. (1990)
- CARLOS FELIPE. Réquiem por Yarini. (verze z roku 1992)
- CARLOS MAGGI. Frutos.(1985)
- CARLOS TULLIO ALTAN, CÉSAR BRIE. Colón. (1992)
- CÉSAR BRIE. Las abarcas del tiempo. (1997)
- ELENA GARRO. Felipe Ángeles. (1979, 1991)
- ELIO BRAILOVSKY. Memorias y olvidos de José de San Martín. (1992)
- GRISELDA GAMBARO. Antígona furiosa. (1988)
- ISAAC CHOCHRÓN. Simón. (1992)
- JOEL CANO. Timeball. (1990)
- JORGE IBARGÜENGOITIA. El atentado. (verze z roku 1991)
- JUAN TOVAR. La madrugada. (1979, 1991)
- LEÑERO, VICENTE. Don Juan en Chapultepec. (1997)
- MARCO ANTONIO DE LA PARRA. La mala memoria, historia personal de Chile contemporáneo.
- MARÍA AZAMBUYA. El silencio fue casi una virtud. (1990)
- RAÚL BRAMBILLA, MARCO PURROY: Volver a Guayaquil. (1991)
- RICARDO BARTIZ. Postales argentinas: Sainete de ciencia ficción en un acto. (1988)
- RICARDO MONTI. Una pasión sudamericana. (1992)
- ROBERTO COSSA. El viejo criado. (1980, 1996)
- SABINA BERMAN. Entre Villa y una mujer desnuda. (1993)
Rompecabezas. (1981)
Herejía (1983)
Águila o sol (1984)

BIBLIOGRAFIE

- ALBADA-JELGERSMA, J. E. Iconografía e iconicidad en la (re)mitificación de Malinche. In *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (New York, 16-21 de Julio de 2001) IV*. Eds. Lener, I., Nival, R., Alonso, A.
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. *Cabrujas en tres actos*. Caracas: El Nuevo Grupo, 1983.
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. *El Americano Ilustrado de Cabrujas*. *Latin American Theatre Review*, Spring 1988, s. 23-28. Newark: Juan de la Cuesta, 2004. ISBN 1-58871-049-1
- AZPARREN GIMÉNEZ, L. *El teatro venezolano y otros teatros*. Caracas: Monte Ávila, 1978.
- BALDERSTOM, D., GONZÁLEZ, M. (ed.). *Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature 1900-2003*.
- BEORLEGUI, C. *Historia del pensamiento filosófico latinoamericano: una búsqueda incesante de la identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004. ISBN 84-7485-941-7
- BERNARD, J. *Co je divadlo*. Praha: SPN, 1983
- BERTENS, H., NATOLI, J. *Encyklopedie postmodernismu*. Přel. Š.Kaňa. Brno: Barrister & Principal, 2005. ISBN 80-86598-26-8
- BEVERLY, J., OVIEDO, J. (eds.) *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1993. ISBN 0-8223-6410-7
- BIRINGER, J. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. ISBN 0-253-31195-0
- BIXLER, J. E. The Postmodernization of History in the Theatre of Sabina Berman. *Latin American Theatre Review*, Spring 1997, 30/2. s. 45-60
- BOLTON, J. (ed.). *New Historicism*. Přel. M. Sečkař, O. Trávníčková. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-217-6
- BUENAVENTURA, E. *Máscaras y ficciones*. Cali: Universidad del Valle, 1992. ISBN 958-9047-25-4
- BURGESS, R. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991
- CABRUJAS, J. I. *El día que me quieras y Acto cultural*. Caracas: Monte Ávila, 1990
- CASTILLO, D. S. *El „Desarraigo en el Teatro Venezolano. Marco Histórico y Manifestaciones Modernas*. Caracas: Ateneo de Caracas, 1980

- CONNER, S. *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. 1st ed., repr. Oxford: Basil Blackwell Ltd.; Massachusetts: Basil Blackwell Inc., 1991. ISBN 0-631-16204-6
- DE LA FUENTE, R., AMEZÚA, J. *Diccionario del teatro iberoamericano*. Ediciones Almar, 2002. ISBN 84-7455-063-7
- DE LEÓN, P. *Sémiotica de la luz en tiempos de la oscuridad. Sobre El silencio fue casi una virtud de María Azambuya*. Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral, diciembre 2007 [PDF online] [cit.2008-06-29] Dostupné z: <<http://www.telondefondo.org/>>.
- DE SANTOS, J.L.A. *Manual de Teoría y Práctica Teatral*. Madrid: Castalia, 2007. ISBN 978-84-9740-210-1
- DE TORO, A. (ed.). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2004. ISBN 84-88906-66-8
- DE TORO, A. (ed.). *Postmodernidad y Postcolonialidad. (Breves reflexiones sobre Latinoamérica.)* Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 1997. ISBN 84-8489-125-9
- FLORES, A. *Spanish American Authors: The Twentieth Century*. New York: 1992
- FOSTER, H. (selección y prólogo). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986. ISBN 84-7245-154-2
- GÁLVEZ ACERO, M. *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus, 1988. ISBN 84-306-2534-8
- GIELLA, M. A. *De dramaturgos: teatro latinoamericano actual*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. ISBN 950-05-0804-4
- GREYMONT SUNDBERG, S. *Visión panorámica del teatro en Venezuela*. Dissertation. University of Arizona, 1978
- HARO TECGLEN, E. Teatro/“Acto cultural“. Amargura y humor en una burla social. *El País*, 7.10.1982
- HORNBY, R. *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986. ISBN 0-8387-5101-6
- HOŘÍNEK, Z. *Poznámky o poznámkách*. Divadelní ústav, březem 2006. [online] [cit.2008-08-01] Dostupné z: <<http://divadlo.cz/art/clanek.asp?id=10224>>.
- HUBÍK, S. *Postmoderní kultura. Úvod do problematiky*. Olomouc: M.U.K.L, 1991. ISBN 80-900604-9-8
- HUTCHEON, L. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. New York; London: Routledge, 1989. ISBN 0-415-00706-2
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6

- CHEREM, S. *A medio juego: entrevista a Vicente Leñero*. Revista de la universidad de México. [online] [cit.2008-08-05] Dostupné z: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2806/pdfs/7-18.pdf>>.
- CHOCRÓN, I. (director). *Teatro venezolano. Antología fundamental de la literatura venezolana (teatro)*. Tomo III. Caracas: Monte Ávila, 1982
- INGARDEN, R. *Umělecké dílo literární*. Přel. A. Mareš. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-207-0104-4
- INGLER, S., SPILLER, R. (eds.) *Más nuevas del imperio: Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2001. ISBN 3-89354-2
- LEÑERO FRANCO, E. *Confesión de fe*. Revista de la universidad de México. [online] [cit.2008-08-05] Dostupné z: <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3707/pdfs/18-23.pdf>>.
- LEÑERO, V. (selección e introducción). *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. Milán: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996. ISBN 968-29-8251-0
- LEÑERO, V. *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992. ISBN 84-87075-21-5
- LEÑERO, V. *Vivir del teatro*. México D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1982. ISBN 968-27-0460-X
- Lo prometido es deuda. Dramaturgia del actor (Entrevista con María Azambuya)*. [online] [cit.2008-06-29] Dostupné z: <<http://cataclismoproducciones.blogspot.com/2008/03/lo-prometido-es-deuda.html>>.
- LUDMER, J. (comp.) *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994 ISBN 950-845-018-5
- LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987
- MAGAÑA-ESQUIVEL, A. *Testro mexicano del siglo XX*. 1ª ed. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1970
- MAGNARELLI, S. Tea for Two: Performing History and Desire in Sabina Berman's *Entre Villa y una mujer desnuda*. *Latin American Theatre Review*, Fall 1996, 30/1
- MAZA, T. *Hacia una poética teatral postmoderna*. [online] [cit.2008-06-29] Dostupné z: <<http://lacasadeasterionb.homestead.com/v4n14teatral.html>>.
- MONASTEIROS, R. *Un enfoque crítico del teatro venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1990
- NEGLIA, E., ŠMIEJA, F. *Medio siglo de teatro latinoamericano. Una bibliografía*. Mississauga, 1997
- OCAMPO, A. M. (dir.). *Diccionario de escritores mexicanos siglo XX (Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días)*. TOMO IV. México: UNAM, 1997. ISBN 986-36-5358-8

- OPATRŇY, J. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998. ISBN 80-85983-42-7
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Přel. D. Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0
- PAZ, O. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 2003. ISBN 84-376-1168-7
- PELETTIERI, O. (ed.). *Imagen del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 2002. ISBN 950-556-432-5
- PELETTIERI, O. (ed.). *Indagaciones sobre el fin de siglo (Teatro iberoamericano y argentino)*. Buenos Aires: Galerna, 2000. ISBN 950-556-397-3
- PELETTIERI, O. (ed.). *Itinerarios del teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 2000. ISBN 950-556-411-2
- PELETTIERI, O. (ed.). *Tradición, modernidad y posmodernidad*. Buenos Aires: Galerna, 1999. ISBN 950-556-388-4
- PELETTIERI, O., ROVNER, E. (eds.). *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1996. ISBN 950-556-347-7
- PERALES, R. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*. México, D.F.: Gaceta, 1989. ISBN 968-7155-32-9.
- QUIÑÓNEZ, I. *En torno al quinto centenario: Ideas, contrapuntos*. México, D. F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001. ISBN 970-18-4202-2
- REA, J. *El conflicto de conciencias en los dramas de Vicente Leñero*. *Latin American Theatre Review*, Spring 1998, vol. 31, N° 2, s. 97-105
- REYNOLDS, W. A. *Hernán Cortés en la literatura del siglo de oro*. Madrid: Centro Iberoamericano de Cooperación Editora Nacional, 1978. ISBN 84-276-0452-1
- RIZK, B. J. *Postmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Frankfurt/Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2001. ISBN 84-95107-98-8
- RODRÍGUEZ, O. *Cabrujas: hacia una interpretación del país*. In *El teatro de Cabrujas*. Caracas: Pomaire, 1991. ISBN 980-290-037-0 s. 5-8
- ROMERA CASTILLO, J., GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (ed.). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, 1999. ISBN 84-7522-842_9
- ROSE, M. *Escape from torture*. *Časopis New Internationalist*, January 1988. [online] [cit.2008-06-29] Dostupné z: <<http://www.newint.org/issue179/escape.htm>>.
- ROTHER, L. *A New Play Dissects Mexico's Press, And It's Not A Pretty Sight*. *The New York Times*, August 27, 1988. [online] [cit.2008-08-15] Dostupné z: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DEFD9103CF93BA1575BC0A96E948260&sec=&spon=&pagewanted=1>>.

- SÍLOVÁ, Z. *O herecké dramaturgii*. Časopis Disk, březen 2008. [online] [cit.2008-06-29] Dostupné z: <<http://plone-disk.amu.cz/archiv/rocnik-2008/disk-23/o-herecke-dramaturgii/>>.
- SMITH, V. (ed.) *Concise Encyclopedia of Latin American Literature*. London/Chicago: 2000. ISBN 1-57958-252-4
- SPANG, K. (ed.) *El drama histórico: teoría y comentarios*. Ediciones Universidad de Navarra: 1998. ISBN 84-313-1568-7
- SUÁREZ RADILLO, C. M. *13 Autores del Nuevo Teatro Venezolano*. Caracas: Monte Ávila, 1971.
- TAYLOR, D. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991. ISBN 0-8131-1734-8
- Teatro argentino contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. ISBN 84-375-0324-8
- Teatro cubano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. ISBN 84-375-0314-0
- Teatro mexicano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991. ISBN 84-375-0307-8
- Teatro venezolano contemporáneo: antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991. ISBN 84-375-0308-6
- VANSINA, J. *Oral Tradition as History*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. ISBN 0-299-10214-9
- VATTIMO, G. et al. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994. ISBN 84-7658-431-8
- VELTRUSKÝ, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-60-4
- VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. ISBN 80-7008-046-9
- VILLEGAS, J. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982. ISBN 0-919659-01-2
- VOKÁČ, T. *Lhostejná dramatika (Filozofické předpoklady současného dramatu)*. [online] [cit.2008-06-28] Dostupné z: <<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12202>>.
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986