

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií
Španělská filologie

Diplomová práce

Lukáš Mathé

PROSTOR VE VALLE-INCLÁNOVÝCH *SONÁTÁCH*

SPACE IN VALLE-INCLÁN'S *SONATAS*

vedoucí práce: PhDr. Michal Fousek, PhD.

2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.

Děkuji své matce.

OBSAH

I. ÚVOD.....	1
I. 1 FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA. VNÍMÁNÍ PROSTORU. ČAS A PROSTOR.....	1
I. 2 PROSTOR VS. ČASOPROSTOR.....	2
I. 3 METODY PROSTOROVÉ ANALÝZY.....	5
I. 4 METODA VLASTNÍ. SHRNUÍ.....	13
II. POPIS	14
II. 1 ÚVOD.....	15
II. 2 POPIS PODLE HAMONA	16
II. 3 DALŠÍ SPECIFIKA POPISU V SONÁTÁCH	24
III. KONKRÉTNÍ PROSTORY.....	31
III. 1 ÚVOD. MIKROPROSTORY VS. MAKROPROSTORY. SMĚR ZKOUMÁNÍ.....	31
III. 2 ZAHRADA	33
III. 3 PALÁC.....	50
III. 4 SAKRÁLNÍ MIKROPROSTOR – KOSTEL/KLÁŠTER	63
IV. ZÁVĚR.....	70
V. RESUMÉ. EL ESPACIO EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN.....	72
VI. BIBLIOGRAFIE	74

I. ÚVOD

Dříve než přistoupíme ke zkoumání prostoru ve čtyřech prozaických *Sonátách* Ramóna M. del Valle-Inclána, souhrnně nazvaných *Paměti markýze Bradomína*¹, je třeba ujasnit a vymezit předmět našeho zkoumání. Jaké jsou definice a možnosti chápání prostoru v literárním díle? Čím se tato složka literárního díla liší od ostatních (především složky času) a jaké postavení zaujímá v pomyslné hierarchii těchto složek? Jaké jsou možné metodologické potupy při zkoumání prostoru v literárním díle? Pokusme se v nejširších rysech zodpovědět tyto otázky a nastínit tak základní problémy spojené s prostorem v literárním díle. Přitom se jistě vyskytnou otázky ke konkrétní interpretaci, které se budeme snažit v dalších částech práce zodpovědět. V závěru kapitoly se pokusíme definovat vlastní metodu pro tuto práci. Metoda bude sestavena z inspirací několika teoretickými přístupy různých autorů a její charakter tedy bude nutně eklektický.

I. 1 FILOSOFICKÁ VÝCHODISKA. VNÍMÁNÍ PROSTORU. ČAS A PROSTOR

Chceme-li začít od základů, je třeba uchýlit se (ač povrchně²) k filosofii, která nám otevře cestu k dalšímu zkoumání. Immanuel Kant vnímá prostor jako „apriorní formu názoru našeho vnějšího smyslu“³, nechápe ho jako objektivní danost, ale jako radikální subjektivizaci: „apriorní formy nazírání, s jejichž pomocí naše mysl syntetizuje vjemový chaos v předměty zkušenosti.“⁴ V našem „literárním“ případě je subjektivizace podmíněna vypravěčovým předáním. V obecné kategorii prostoru je čtenář odkázán pouze na text.

Jedná-li se o konkrétní prostor (místo), dozvídá se pouze tolik, kolik je řečeno v textu, má zde tedy rozsáhlou možnost interpretace. Jde-li o prostory, ve kterých jsou obsaženy další významy, jako jsou prostory, s nimiž pracuje Valle-Inclán – kostel, zahrada, aristokratický palác atd. –, může tyto významy čtenář odhalovat a domýšlet. Stejně jako u dalších složek literárního díla záleží na jeho předporozumění, které závisí na objektivních (kulturních) významech jednotlivých prostorů a na subjektivní zkušenosti čtenáře s daným prostorem.

¹ *Sonata de Otoño* (1902), *Sonata de Estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) a *Sonata de invierno* (1905); souhrnně *Memorias del Marqués de Bradomín*. Budeme pracovat s vydáními: VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Sonata de otoño. Sonata de invierno*. Ed. Leda Schiavo. Madrid: Espasa Calpe, 2004. a VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Sonata de primavera. Sonata de estío*. Ed. Pere Gimferrer. Madrid: Espasa Calpe, 2005. Budu citovat z těchto vydání, dále jen zkratkami.

² Použijeme zde základní příručku: STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. Přel. M. Petříček, P. Rezek a K. Šprunk.

³ STÖRIG, Hans Joachim, s. 301.

⁴ Tamtéž.

Jeho chápání konkrétního prostoru má tedy trojí pramen: a) autorovo subjektivní vnímání daného prostoru, které je zčásti či v úplnosti přetlumočeno v textu; b) kulturní předporozumění ve formě archetypů a loci communes daného prostoru – topoi; c) vlastní subjektivní zkušenosti s daným prostorem. Na těchto podmínkách bude závislé i naše zkoumání.

U dalších filosofů, stejně jako dále u literárních vědců, narážíme na problematiku vztahu prostoru a času. Na jedné straně stojí názor, že čas a prostor jsou dvěma rozdílnými (protikladnými) kategoriemi, na druhé, že to jsou neoddělitelné fenomény tvořící kategorii „časoprostoru“.

Henri Bergson vnímá mezi prostorem a časem hluboké rozdíly:

Prostor je v sobě homogenní. Je to soubor rovnoprávných bodů; od jednoho k druhému můžeme libovolně přecházet.(...) Čas homogenní není. Čas představuje nezvratnou řadu, v níž nemohu libovolně přecházet od jednoho bodu k jinému. Každý moment znamená cosi nového, jedinečného, neopakovatelného. Čas je jediné, nedělitelné plynutí, dění (...) Prostor jest, čas není, nýbrž ustavičně se děje.⁵

Jiný myslitel, Samuel Alexander, tvrdí, že „základním elementem světa je časoprostor. (...) Prostor a čas jsou jednotným celkem. Každý o sobě je pouhou abstrakcí. Realita se skládá z časoprostorových bodů.“⁶

Nastínili jsme dva problémy spojené s prostorem jako obecným problémem. Störigova parafráze prostoru v Kantově transcendentální estetice nám nabídla podmínky chápání konkrétních prostorů. Uvedli jsme dva radikální názorové póly v problému vztahu času a prostoru – naprosté odlišení a totální sjednocení. Věnovali jsme se obecným kategoriím prostoru a času. Nyní se zaměříme na stejnou problematiku u některých autorů v literární vědě.

I. 2 PROSTOR VS. ČASOPROSTOR

Nejnámějším pojetím zkoumání času a prostoru v literární vědě je dozajista Bachtinova teorie „chronotopu“, jež charakterizuje jako „bytostný souvztah časových a prostorových relací“ a označuje za „formálně-obsahovou literární kategorii“.⁷ V bachtinovském chronotopu pak dochází k rekatégorizaci času a prostoru tak, jak je známe:

⁵ Tamtéž, s. 422.

⁶ Tamtéž, s. 438.

⁷ BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980. s. 222.

V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.⁸

Naše práce je zaměřena na prostor literárního díla. Uvědomujeme si důležitost času a časovosti každého jevu a v konkrétních interpretacích ho takto jistě použijeme, ale myšlenka chronotopu je kategorií historické poetiky, pro naše zkoumání tedy není relevantní. Bachtina zajímá, jak se kategorie času a prostoru proměňují v dějinách, nás zajímají konfigurace jednotlivých prostorů a jejich významy pro interpretaci konkrétního textu v jedné chvíli.

I v dílech dalších autorů se pracuje s termínem časoprostor, nikde se však nevyskytuje tak radikální nesouhlas s odloučením či samostatností těchto dvou složek literárního textu. U následujících autorů se nám bude nabízet dvojí alternativa. Buď je možné se věnovat analýze fenoménu prostoru i času, nebo pouze jednomu z nich, přičemž samostatná analýza prostoru je v literární vědě relativní novinkou.

V kapitole „Vyprávění jako struktura, v níž se odehrává význam: interpretační přístupy k vnitřní výstavbě vyprávění“ své knihy *Hledání jazyka interpretace* polemizuje Petr Bílek s jednou z prvních prací věnující se prostoru v literatuře. K práci *Forma prostoru v moderní literatuře* J. Franka z roku 1945 říká:

[Frank]Vnímá vztah času a prostoru spíše jako konkurenční a jeden prvek vztahu akcentuje na úkor druhého, jak už tomu bývá, objevíme-li něco, čemu dosud nebyla věnována souvislá pozornost. Frank tedy moderní vyprávění vymezuje jako propojenost prostorovou, na rozdíl od běžně přijímaného odvíjení časového.⁹

Bílek tedy stejně jako polský teoretik Januzs Sławiński ve své studii „Prostor v literatuře: základní rozdělení a úvodní samozřejmosti“¹⁰, které se budeme níže věnovat podrobněji, označuje studium literárního prostoru za jakousi módu. Bílek sám k problému uvádí:

⁸ Tamtéž.

⁹ BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003. s.157.

¹⁰ SŁAWIŃSKI, Januzs. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. Přel. Petr Kylaoušek. In *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let*. Ed. Trávníček, J. Brno: Host, 2002, s. 116-129.

Vztah prostoru k času je komplementární: buď jeden způsob propojenosti podporuje druhý, anebo stojí v opozici. Možný a v praxi poměrně častý je případ, že buď časová, anebo prostorová propojenost textu je potlačena či nevystupuje explicitně na povrch; potom druhý, nepotlačený a zřetelný aspekt přejímá dominantní roli v utváření významu. Oba elementy jsou ovšem přirozeně propojené. Prostor je vytvářen a vnímán právě na základě časového odvíjení a obráceně – čas se obvykle manifestuje na pozadí proměn prostorových.¹¹

Ani u Bílka nenacházíme prostor a čas jako oddělené a nezávislé veličiny. Mají mezi sebou určující vztah, jehož povaha determinuje významy na vyšší textové hladině. Jsou miskami vah, kdy jeden nebo druhý převažuje a stává se pro text dominantním konstituentem. Ve Valle-Inclánových *Sonátách* k naklonění pomyslných vah nedochází. Prostor nepřevažuje svým významem nad časem, obě složky mají naopak stejně velkou důležitost. Poslední Bílkovo tvrzení o propojenosti času a prostoru je přijatelné a pro nás použitelné, jak uvidíme níže.

Zdeněk Hrbata se věnuje ve své studii „Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle“¹² pouze kategorii prostoru, ale nezapomíná ani na čas literárního díla. V poslední době, na základě nových bádání o prostoru v literatuře¹³, je podle něj možné hovořit spíše o „prostorochasu“, avšak „přemístění důrazu nesmazává ani napětí, ani koordinaci – často koordinaci mezi časem a prostorem (...), které v literární skutečnosti probíhají na různých úrovních. Toto napětí či koordinaci – často koordinaci sugerovanou – považujeme za jeden z důležitých rysů literárního díla.“¹⁴ Čas tedy má důležitou roli, ale nachází se v jiné rovině struktury díla. Kategorie prostoru se osamostatňuje a jeho vztah k času nabývá povahy spolupráce (koordinace).

Od radikálního Bachtinova postoje neoddělitelnosti času a prostoru se přes Bílkovo kompromisnější tvrzení komplementárnosti a propojenosti dostáváme k autorům, kteří pracují pouze s prostorem literárního díla. Např. česká literární teoretička Daniela Hodrová vnímá úvahy o prostoru jako důležitou součást literární tematologie, mluví přímo o „poetice prostoru“ či „poetice místa.“¹⁵ Podíváme se na jednotlivé koncepce chápání a zobrazení prostoru v literárním díle, přičemž průvodcem problematikou se nám stane již zmíněná studie Januzse Sławińskiego.

¹¹ BÍLEK, Petr A. s. 157.

¹² HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In *Na cestě ke smyslu*. Ed. Hodrová, D. et al. Praha: Torst, 2005. s. 315-509.

¹³ Odkazuje se opět ke zmíněné práci Sławińskiego.

¹⁴ HRBATA, Zdeněk. s. 318.

¹⁵ HODROVÁ, Daniela. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. In: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Ed. Hodrová, D. Praha: H&H, 1997. s. 13. (viz níže)

Ještě předtím je nutné si uvědomit, že samozřejmě není možná interpretace na základě omezeného pohledu na jednu složku literárního díla. Chtěli jsme upozornit, že prostor není nutně závislý na čase. Obě kategorie jsou samostatné. Prostor zákonitě vstupuje do vztahů s jinými složkami textu, na které je potřeba brát při jeho zkoumání zřetel. V tomto smyslu Daniela Hodrová chápe dílo jako síť vztahů, v níž prostor představuje oko či uzel této sítě a sám je tvořen další sítí vztahů. Prostor (Hodrová mluví spíše o „místech“) pak komunikuje především s postavami.¹⁶

I. 3 METODY PROSTOROVÉ ANALÝZY

Sławińskiego studie začíná předpokladem, že:

problematika literárního prostoru bude v nedaleké budoucnosti zaujímat stejně privilegované místo v rámci poetiky jako – ještě nedávno – problematika vypravěče a vyprávěcí situace, problematika času, problematika morfologie fabule nebo problematika dialogu a dialogičnosti.¹⁷

V minulých dobách byl prostorový „parametr“ díla podceňován, nyní se však situace mění.¹⁸ Autor doslova říká: „Prostor chystá odplatu za svou dlouhodobou podřízenost. (...) ukazuje se, že už není jen jedním z komponentů zobrazené skutečnosti, ale je také středem sémantiky díla a základem jiných systémů, které se v něm objevují.“ Jiné složky díla „...se stále častěji jeví jako odvozeniny základní kategorie prostoru, jako jeho aspekty, části či převleky.“¹⁹ Autorovo tvrzení je na tomto místě poněkud radikální, dále jej koriguje ve smyslu prostorové podřízenosti jiným velkým „figurám“ díla a zavádí pojem scénérie, jemuž se budeme věnovat níže.²⁰

V důležitosti prostorové kategorie v literárním díle spatřuje autor jakési badatelské nebezpečí. Hraje-li tato kategorie v hierarchii komponentů textu tak důležitou úlohu, je nutné jasně vymezit samotný předmět bádání. „Pod společným heslem ‚prostor‘ totiž vystupují v literárněvědných úvahách velmi rozmanité jevy (...) nutnou podmínkou pro zavedení pořádku v této oblasti našeho zájmu je odlišení vědeckých perspektiv.“²¹ Autor nastiňuje typy úvah o prostoru v literatuře. Hlouběji se věnuje pouze první skupině těchto teorií, kterou

¹⁶ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994. s. 5.

¹⁷ SŁAWIŃSKI, Januzs. s. 116.

¹⁸ Stejného názoru je v hispanistickém kontextu Eliane Lavaud-Fegeová, jež se věnuje této problematice ve studii „Prostor a smysl ve Valle-Inclánových *Sonátách*“. Vrátime se k ní v dalších kapitolách.

¹⁹ Tamtéž, s. 117.

²⁰ Tamtéž, s. 126.

²¹ SŁAWIŃSKI, Janus. s. 118.

považuje za primární, ostatní přechází povrchněji a přisuzuje jim sekundární (doplňkovou) funkci.

Uvedeme a podrobněji rozebereme pouze ty metody, ze kterých vyjdeme v naší práci. Budeme tak postupně vytvářet metodu vlastní. Jakési předběžné shrnutí ústředních hledisek naší metody by se mělo blížit tvrzení Zdeňka Kožmína, že „Analýza časové a prostorové výstavby literárního díla [v našem případě jen prostorové] se v podstatě pohybuje mezi dvěma póly: jeden pól představuje deskripce formálních struktur (jazykových, kompozičních), druhý pól tvoří přístup více méně obsahový (motivický, filosofický)²²; přičemž jeden by pro nás měl být prostředníkem a cestou k druhému.

Pro Sławińskiego je v jeho výčtu nejzásadnější prvně uvedený přístup: úvahy o prostoru, jenž tvoří součást morfologie díla a stávají se předmětem systematické poetiky (Hrbata redukuje na oblast tzv. „literární spaciologie“²³). Je jednou ze zásad kompozičně-tematického plánu díla, „výsledkem určitých tvůrčích operací“, které se uskutečňují ve stylistické rovině textu.²⁴ Charakteristika každého prostoru je podmíněna šancí a nutností existence jakýchkoli prostorových vztahů v rámci plánu zobrazení.²⁵ Autor dále uvádí, čemu je třeba se při zkoumání ubránit. Neměl by nás zajímat prostor tematizovaný v teoretických úvahách autora, vypravěče či postavy, poněvadž „je objektem analýzy [pouze] do té míry, do jaké byl v díle rozpracován, uveden v život a funkci.“²⁶ V tomto ohledu se v našem zkoumání dostáváme do komplikací, neboť *Sonáty* jsou napsány v ich-formě, vypravěč tedy splývá s protagonistou a bude velmi obtížné rozlišit hranici objektivního popisu a zmíněných subjektivních úvah; jazyk je navíc v pasážích tematizujících prostory silně lyrizován a slouží k předání protagonistových dojmů a asociací. Z těchto důvodů se od tohoto „pravidla“ budeme vzdalovat.

„Konstituování zobrazeného prostoru probíhá,“ dle polského teoretika, „ve třech rovinách morfologických jednotek díla. Můžeme hovořit o třech současných výstavbových procesech, které jsou ve své podstatě různými manifestacemi jednoho sémantického procesu.“²⁷ Těmito procesy jsou rovina popisu, rovina „scenérie“ a rovina „přidatných významů“.

Problematice popisu se budeme věnovat podrobněji (čerpajíce z další studie) v kapitole určené zvláštnostem a specifikům deskripce v *Sonátách*. Nyní se zaměříme na

²² KOŽMÍN, Zdeněk. Báseň a prostor. In *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995. s. 251.

²³ HRBATA, Zdeněk. s. 318.

²⁴ SŁAWIŃSKI, Janusz. s. 118.

²⁵ Tamtéž, s. 122.

²⁶ Tamtéž, s. 123.

²⁷ Tamtéž.

význam pojmů „scenérie“ a „přidatné významy“. Dále se budeme podrobněji zabývat dvěma metodami, které Januzs Sławiński označuje za sekundární, ale které nám budou sloužit jako jakási šablona při interpretaci právě těchto „přidatných významů“ u konkrétních prostorů („scenérií“) ve Valle-Inlcánových prózách.

Jak je zřejmé z termínu scenérie, autor pokračuje v korekci svého výše zmíněného názoru na míru dominance prostoru v hierarchii složek literárního díla. Uvědomuje si „rozsáhlost, která není chápána jako autonomní systém, ale je okolím pro jevy jiného systému: událostí, osob, prožitků.“ A vysvětluje: „...je možné o zobrazeném prostoru důsledně hovořit jako o scenérii. Její objevování má v sobě vždy něco ze stavby dekorací, které nejsou důležité samy o sobě, ale výlučně kvůli tomu, co se v nich odehrává.“²⁸ Ač je kategorie prostoru suverénním komponentem textu a jednotlivé scenérie důležitými sémantickými figurami díla, Sławiński jim oproti jiným tradičně zkoumaným složkám literárního textu (postava, děj, atp.) přisuzuje výlučné souhrny znaků. Scenérie nemůže být vyčleněna tak jako ostatní komponenty a „...prostorové jevy zůstávají nepozměněné ve funkční podřízenosti vůči ostatním velkým figurám,“ z čehož vyplývá, že analýza scenérie musí být prováděna jen „vzhledem k roli, kterou prostorové kategorie hrají při konstituování celku jiného druhu.“²⁹

Scenérie se stávají místem jakéhosi textového dění, jejich charakter je závislý na potřebách tohoto dění. To však neznamená, že by ztrácely na důležitosti, právě naopak: analýza prostorových jevů nám pomůže rozkrývat širší významy díla. Právě tak tomu je i v *Sonátách*, kde jsou jednotlivé prostory, jak uvidíme, silně závislé na ději a postavách, stejná místa se stávají svědky podobných situací a postavy s analogickou funkcí se vyskytují ve stejných prostorech. Objasnit a klasifikovat vztahy mezi prostorem a dalšími „uzly“ této sítě, jak by řekla Hodrová, bude mimo jiné cílem naší práce.

Sławiński dále rozlišuje tři varianty scenérie dle jejich funkce. První z nich vytyčuje oblast, v níž se rozprostírá síť postav. „Rozmístění postav v síti je určováno řadou různých činitelů (...) Role prostorových kategorií spočívá v tom, že dané postavě je připisován určitý repertoár míst, v jakých se může objevit. Taková místa jsou více či méně obligatorně svázána určitými atributy a funkcemi postav.“³⁰ Postavy jsou pevně navázány na místa své provenience, v tomto pohledu snad dokonce přímo jím charakterizovány. Mezi činiteli

²⁸ Tamtéž, s. 126.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ Tamtéž, s. 127.

determinujícími tuto provázanost autor jmenuje jejich charakter, společenskou příslušnost či ambice.

Druhou kategorií je „soubor umístění – dějových událostí, scén, situací, kterých se postavy účastní.“³¹ Prostor zde nabývá významů, které rozhybávají a vymezují děj. Následujme Sławińskiego v příkladech: Jedná se o prostor jako ukazatel dějového motivu, postavu překračující hranice rozdělující prostorové oblasti, prostorovou stavbu události – prostoru je přisouzena role pozadí, partnera, znaku či ekvivalentu, vztahy mezi jednotkami scénérie a náplní činnosti postav, důležitost prostoru pro fáze děje či prostor s funkcí retardační.³²

Ve třetím případě hraje roli literární komunikace. Prostor se stává součástí komunikačních postupů v díle, způsob zobrazení prostoru sděluje příjemci další významy. Tyto vlastnosti mohou být např. nepřetržitost, eliptičnost, chaotičnost míst a reálií, přehlednost, složitost atd.³³ Charakter prostorového uspořádání z tohoto hlediska je určující pro interpretační možnosti díla. Míra výskytu takového uspořádání zároveň dává smysl interpretaci samé, neboť původce sdělení kategorii prostoru akcentoval i pro literární komunikaci.

Poslední o čem se Sławiński zmiňuje v souvislosti se „scenériemi“ je tzv. „dramaturgie perspektiv“³⁴, jež rovněž souvisí s prostorovým uspořádáním v textu. „Všechny relativizace scénérie kvůli viditelným nebo tušeným subjektivním pozicím.“³⁵, změny perspektiv pak znamenají aktualizaci komunikační strategie díla. U Valle-Inclána je logická nemožnost změn perspektivy z důvodu vyprávění v ich-formě, to sice neznamená státnost prostorových konfigurací, ale také neumožňuje v tomto smyslu aktualizace. Karel Hausenblas ve své studii o prostoru v Máchovi říká: Prostor *Máje* je zobrazen jako prostor vnímaný (...) z jednoho východiska, ‚stanoviska pozorovatele‘ (toto východisko sice není bodové, ale pohybuje se ... v nevelkém okruhu, což neruší perspektivu celku); z tohoto rámce nevybočuje ani prostor.³⁶ Nemožnost změny perspektivy má i svá pozitiva: předpokládá jednotu vnímaného prostoru, a tedy nekomplikuje interpretaci prostorové konfigurace v textu. Ta je

³¹ Tamtéž.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž, s. 128.

³⁴ Překladatel Vidlák uvádí v závorce polský termín: „punkt widzenia“, doslovně možné chápat s pomocí španělského „punto de vista“. SŁAWIŃSKI, Janusz. s. 128

³⁵ Tamtéž.

³⁶ HAUSENBLAS, K. Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: *Realita slova Máchova*. Ed. Grebeníčková, R. Praha: ČS, 1966. s. 94.

jednotná ve stejné míře jako je koherentní hledisko vypravěčovo. Druhy perspektiv především v klasické realistické próze se podrobněji zabírá Zdeněk Hrbata ve své zmiňované studii.³⁷

V poslední části Sławińskiego studie – o tzv. „přidatných významech“ – autor nabízí cestu k otevření interpretace. Stejně jako děj, postavy či vypravěč může scénérie nabývat povahy symbolu, alegorie či „velké metafory“. Jestliže jsme určili ve sledovaném textu scénérii či skupinu scénérií, můžeme se zabývat druhotnými významy těchto prostorů – významy přidatnými, které jsou dodatečně vytvořeny a postaveny nad samotnými představami prostorovými.³⁸ Každý prostor je obdařen konotacemi, „které mohou být rozpožbovány do té míry, do jaké v díle existuje zřejmá a programová systematizace zobrazených atributů a součástí prostorů a s nimi spojené axiologie.“³⁹ Zde Sławiński přiznává, že tyto dané významy, které jsou podle něj více či méně standardní, nás vedou mimo svět díla samotného „směrem k významovým systémům literární a kulturní tradice, které je opodstatňují.“⁴⁰ Přidatné významy budeme u jednotlivých scénérií ve zkoumání *Sonát* hledat i my. Použijeme přitom úvahy či metody, které vycházejí mimo jiné z prací Jurije Lotmana a Gastona Bachelarda a které Sławiński zařazuje ve svém seznamu mimo právě probranou metodologii. V samotné analýze jich však použijeme spíše jako inspirací, než jako přesných metodologických projektů a navíc je obohatíme myšlenkami autorů dalších, především Daniely Hodrové.

První pro nás závažnou skupinu úvah Sławiński shrnuje jako „úvahy o kulturních vzorech a jejich rolích při modelování zobrazeného světa,“ představující „ustálené morální, estetické nebo světonázorové hodnocení míst, oblastí, směrů, světových stran, krajin“ a „jsou vysvětlovány z hlediska mytologie, náboženství, společenských ideologií atd.“⁴¹; jako hlavní referenci uvádí ruského sémiotika Jurije Lotmana.

Lotman v kapitole „Problém uměleckého prostoru“ své knihy *Struktura uměleckého textu* (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970) přisuzuje zdánlivě „obyčejným“ konkrétním prostorovým vlastnostem a prostorům samotným vlastnosti obecnější, jež mají přesahy mimo text a zastupují významy ideologicky závažné: „... štruktúra priestoru textu sa stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu jazykom priestorového modelovania.“⁴² V textu můžeme hledat prostory a prostorová určení a přisuzovat jim další významy, které mají společensky, historicky či kulturně daný

³⁷ HRBATA, Zdeněk. s. 323-325.

³⁸ SŁAWIŃSKI, Janusz. s. 128.

³⁹ Tamtéž, s. 129.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 119.

⁴² LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990. s. 250.

(stereotypizovaný, archetypizovaný) charakter, utvářejí v textu další významy a nabízejí interpretační klíče. Lotman mluví především o znacích, které se z významňují v hierarchizovaných protikladech:

Už na úrovni nadtextového, čisto ideologického modelování je jazyk priestorových vzťahov jedným ze základných prostriedkov chápania skutočnosti. Pojmy ‚vysoký – nízky‘, ‚pravý – ľavý‘, ‚blízky – vzdialený‘, ‚otvorený – zatvorený‘, ‚ohraničený – neohraničený‘, ‚diskrétne – nepretržitý‘ sú materiálom na vybudovanie kultúrnych modelov s vôbec nie priestorovým obsahom a nadobúdajú význam: ‚hodnotný – nehodnotný‘, ‚dobrý – špatný‘, ‚svoj – cudzí‘, ‚prístupný – neprístupný‘, ‚smrteľný – nesmrteľný‘ atd.⁴³

Lotman dále uvádí případy prostorových určení, kterým byly přisouzeny druhotné významy.⁴⁴ Jednotlivé prostorové charakteristiky vstupují do interakcí a kombinují se, stejně se tak vrství i jejich významy. Existují-li protikladné světy, musí mezi nimi existovat i předěl, kde končí jeden a začíná druhý. Jedním z nejdůležitějších pojmů je tedy u Lotmana „hranice“, jež rozděluje velký prostor textu na „podprostory“, jejichž ústřední vlastností se stává jejich neprostupnost.⁴⁵ Zde se Lotmanovy úvahy blíží ke Sławińskiego variantě scénérie jako inherentní pro dějovou událost, při níž hrdina překračuje hranici dvou scénérií – světů; jde tedy stejně jako u Lotmana o „syžetovou událost“⁴⁶. Daniela Hodrová rozvádí tuto úvahu ve smyslu chápání takového syžetu jako „struktury založené mimo jiné na sledu a hierarchii míst, sémantických polí, oblastí.“⁴⁷ Z Lotmanových úvah nám bude sloužit k interpretaci prostorů v *Sonátách* především myšlenka systémových protikladů a jejich významů, které rozhýbávají významy vztahů mezi členy prostorové konfigurace v díle.

Další skupinu rozvah, které si chceme přiblížit, Sławiński shrnuje jako „úvahy o archetypálních prostorových univerzáliích a jejich roli při vytváření obrazotvornosti spisovatelů“⁴⁸ Určující pro nás bude v této oblasti kniha Gastona Bachelarda *Poetika prostoru*

⁴³ Tamtéž, s. 251.

⁴⁴ Tamtéž: „Nejvšeobecnějšíe sociálne, náboženské, politické, etické modely sveta, pomocou ktorých človek v rôznych etapách svojich duchovných dejín chápe okolitý život, majú pevné priestorové charakteristiky raz v podobe protikladu ‚nebo – zem‘ alebo ‚zem – podzemné (tajomné) kráľovstvo‘ (...) raz vo forme akejsi sociálnopolitickej hierarchie s vyznačeným protikladom ‚vrchov‘ a ‚spodok‘, inokdy v podobe etickej vyznačenosti protikladu ‚pravé – ľavé‘ (...) Predstavy o ‚vysokých‘ a ‚nízkých‘ myšlienkách, záujmoch, zamestnaniach, stotožnenie ‚blízkeho‘ s pochopiteľným, vlastným, príbuzným a ‚vzdialeného‘ s nepochopiteľným a cudzím, to všetko sa ukladá do niektorých modelov sveta, ktoré sú výrazne obdarené priestorovými príznakmi.“

⁴⁵ Tamtéž, s. 261-262.

⁴⁶ Tamtéž, 264.

⁴⁷ HODROVÁ, D. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. s. 14.

⁴⁸ SŁAWIŃSKI, Janusz. s. 120.

(La poétique de l'espace, 1953) čerpající z teorie psychoanalýzy a Jungovy myšlenky kolektivního nevědomí. Budeme zde narážet na pojmy centra, labyrintu, domu, pater, skryší, apod. Uvědomujeme si, že povaha Bachelardových úvah se ubírá poněkud odlišným směrem, než jsme se doposud vydávali my. Prvním problémem je, že jeho zkoumání se zaměřuje na poezii⁴⁹. Tento fakt však můžeme přejít, neboť autorovy závěry jsou použitelné i na texty prozaické; zvláště pak v případě takového díla, jako jsou *Sonáty*, které mají mnoho rysů básnického textu (větný rytmus, silná příznakovost lexika, místy výskyt až lyrického subjektu)⁵⁰. Druhý problém je závažnější a vychází ze samé podstaty Bachelardových studií. Hlavní metodou je psychoanalýza a úvahy se tedy zaměřují na odhalování významů jednotlivých prostorů pro autorovo nevědomí. Pokusíme se hledat specifická místa, která francouzský autor uvádí jako relevantní, ale použijeme jeho úvahy pouze jako další inspiraci pro interpretaci přídatných významů prostorů. Význam Bachelardových míst se odvážíme vysvětlit uvnitř textu, v závislosti na jejich roli a interakci s ostatními složkami díla, nikoli jako symbolická místa spisovatelovy duše.

Bachelard vymezuje obrazy, které chce zkoumat, jako náležející „šťastnému prostoru“. Jeho výzkumy „usilují sa určit ľudskú hodnotu vlastnických priestorov, priestorov obraňovaných pred nepriateľskými silami, priestorov milovaných.“⁵¹ Prostor, jenž je obsažen představivostí, nemůže být chápán lhostejně, neboť je prožívaný. Dle toho existují dva druhy prostorů: prostory opěvované a zatracované. Bachelard se zabývá obrazy prostoru, který přitahuje, přesněji řečeno je jím přitahován subjekt, a jako takový ho chrání před vnějškem. Společným tématem mnoha pozorování se u francouzského autora tak stává vztah intimity a vnějšku. Podívejme se velmi stručně na jednotlivé otázky, které Bachelard nabízí. Prvním tématem, které otvírá úvahy o intimních prostorech, je problém poetiky domu jako prostoru minulosti, nemožnosti zapomnění, utajeného či ztraceného pokoje, apod.⁵² Následují objekty v domě: zásuvky a skříně, které „v sebe nesú akúsi estetiku skryše.“⁵³ Po nich přicházejí obrazy hnízda, lastury, útulku, úkrytu a koutu. V dalších kapitolách se zabývá dialektikou velkého a malého, které zastřešuje pojmy „drobnokresba“ a „nesmírnost“, dialektikou vnitřku a vnějšku⁵⁴ a nakonec „fenomenologií kruhovosti“. Zatímco Lotman ve své teorii nabízí spíše

⁴⁹ BACHELARD, G. *Poetika priestoru*. Přel. Michal Bartko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990. s. 5.

⁵⁰ Tímto hlediskem textové povahy se zabývají např. studie: TORO-GARLAND, Fernando. La ‚forma-sonata‘ en las Sonatas de don Ramon del Valle-Inclan. *Revista de estudios hispánicos*, 1967, vol. 1, núm. 1, s. 89-106. či kapitola o *Sonátách* v ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.

⁵¹ BACHELARD, G. s. 32.

⁵² Tamtéž, s. 33.

⁵³ Tamtéž, s. 35.

⁵⁴ Tímto tématem se zabývá ve své studii výše zmíněný autor: KOŽMÍN, Zdeněk. Báseň a prostor. In *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995. s. 251-259.

paradigma pro zkoumání prostorových určení a jejich významů, Bachelard předkládá konkrétní interpretace jednotlivých míst a předmětů, na nichž své myšlenky demonstruje. Podrobněji se tedy budeme věnovat těmto tématům pouze u konkrétních případů v textu.

Zhruba jsme probrali dvě skupiny metodologických přístupů studia prostoru v literatuře, které Januzs Sławiński ve svém výčtu označuje za sekundární a které my použijeme jako inspirační zdroje pro interpretaci konkrétních scénérií. Autorkou posledního teoretického pojetí prostorových analýz, které si přiblížíme, je Daniela Hodrová. Její přístup v sobě syntetizuje různé metody a stanoviska k problematice, mimo jiné i výše zmíněných autorů, přibližuje se např. v mnoha ohledech ke klasifikaci funkcí scénérií u Sławińského. Česká teoretička se zabývá vztahem prostoru a žánru. Existují podle ní „literárně předurčená místa“, která jsou predeterminována k určitému ději, která událost nesou v sobě a kde hrdina vstupuje do situací vlastních danému místu. Tato literární paměť se kombinuje s kulturní pamětí lidstva, kde fungují ustálená archetypální místa – „tato místa jsou metaforami určitých stavů a způsobů vnímání, postojů ke světu a k bytí.“⁵⁵ Stejným způsobem tak fungují podle Hodrové místa i v literatuře, nabývají metaforického charakteru (topoi). Důsledkem procesu metaforizace a mytologizace se mění jejich koncepce. Hodrová nabízí pojetí míst dle povahy vztahů a proporcí uvnitř jejich struktury. Zaprvé místo jako „kulisa, obraz a znak sociálně charakterizovaného prostředí“; zadruhé místo jako „hrací plocha“ či „políčko ve hře“; zatřetí místo jako „metafora, metonymie, jako část či model mytologicky pojatého prostoru.“⁵⁶ Ve vývoji osciluje převládající prvek mezi těmito aspekty a určuje tak žánr. Interní vztahy v prostorech *Sonát* se jistě těmto pojetím přibližují. Nebudeme se však snažit určovat takto žánrové zařazení *Sonát*, neboť to nepatří k cílům naší práce. Hodrovou nabídnuté dělení nám ale jistě pomůže přiblížit podstatu některých prostorů a stane se tak pro naši práci další validní interpretační inspirací.

Velkou důležitost spatřuje Hodrová ve vztahu prostoru a postavy. „Povaha místa bývá spjata s typem postavy, která se na něm zdržuje, nebo se jím pohybuje, místo do značné míry determinuje postavu a postava místo.“⁵⁷ Na tomto předpokladu staví i svou druhou práci o prostoru v literatuře *Místa s tajemstvím*, která se stávají půdou pro splývání postavy a místa. Taková místa nesou svou paměť, jsou v nich zaznamenány rysy všech postav, která jimi prošla. Všechna místa se mohou stát tajemnými, není při tom jasné, kdy se tak stává a kde se nachází hranice těchto světů, které se navíc v některých textech prostupují. Místo

⁵⁵ HODROVÁ, D. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. s. 15.

⁵⁶ Tamtéž.

⁵⁷ Tamtéž, s. 18.

s tajemstvím zneklidňuje náhlou neuspořádaností, postava není schopna rozpoznat místní řád⁵⁸. Hodrová se zabývá různými modalitami míst s tajemstvím, ale „všem je společný jeden rys: jejich struktura obsahuje prvky labyrintu, ať už ‚profánního‘ (herního) či sakrálního, mystického. Každá cesta na místo s tajemstvím a průchod tímto místem má znaky iniciační zkoušky labyrintu.“⁵⁹ Tyto myšlenky jsou pro nás velmi inspirující. Do jaké míry jsou místa v *Sonátách* místy s tajemstvím? Jak v nich funguje vztah Bradomínova protagonismu a prostorů v jednotlivých částech *Paměť*? Mají tato místa řád? Tyto a další otázky se nám nabízejí k zodpovězení v dalších částech práce.

Jinými zajímavými tématy u Hodrové jsou např. dynamická vs. statická povaha místa⁶⁰, jež se z významňuje v motivech cesty, zpětný vliv literárních míst na realitu⁶¹ nebo místo jako stav vědomí⁶².

I. 4 METODA VLASTNÍ. SHRUTÍ

V předcházející kapitole jsme prošli několik teoretických přístupů ve zkoumání prostoru v literárním díle a pokusili jsme se zodpovědět v úvodu položené otázky⁶³. V této části shrneme náš metodický postup, který se vytvářel v předešlých zkoumáních.

V první části se budeme věnovat zobrazovacím technikám popisu prostoru. Poukážeme na různé charakteristiky metod deskripce v *Sonátách*, neboť každý literární prostor je při své výstavbě obdařován významy. Výstavba prostorů probíhá v rovině popisu, každé zkoumání prostorových konfigurací u konkrétního textu tedy vyžaduje část o popisu, jež obhájí význam prostorové analýzy jako takové ve smyslu míry výskytu deskripce prostorů v textu, povahy jejich stylu, přesnosti a explicity. Taková analýza nám vhodně připraví půdu pro zkoumání dílčích prostorů. Rudimentárně řečeno: nejdříve je nutné vědět „jak?“, abychom mohli zodpovědět otázky „co?“ a „proč?“. Úvod k části o popisu bude teoretický.

V další části se budeme věnovat konkrétním prostorům (scenériím, místům) v *Sonátách* a budeme určovat jejich strukturu a významy pro text. Budeme v nich hledat a rozeznávat figury, odhalovat jejich vztahy s dalšími složkami textu, vymezovat jejich úlohu (míru důležitosti) pro text jako celek a jeho interpretaci. Množina opakujících se míst v *Sonátách* není velká, zaměříme se na ty evidentně nejdůležitější. Jsou jimi palác, zahrada,

⁵⁸ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. s. 10-12

⁵⁹ Tamtéž, s. 12.

⁶⁰ HODROVÁ, D. *Paměť a proměny míst*. Na okraj tematologie a topologie. s. 18.

⁶¹ Tamtéž, s. 17.

⁶² HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. s. 8-9.

⁶³ Tím se pochopitelně tematika nevyčerpává. Další veledůležitou otázkou je např. vztah reálného a umělého (uměleckého) prostoru.

kostel a klášter. Ve zkoumání významů se budeme inspirovat úvahami dvou skupin autorů. První skupinou jsme se zabírali doposud, patří do ní literární teoretici, kteří se zabývají problémem prostoru obecně. Zahájili jsme svou práci rozsáhlejším teoretickým úvodem, protože jsme považovali za nutné nastínit přístupy, které chceme aplikovat na konkrétní případy v textu, jsou pro nás zdrojem paradigmatu naší analýzy. Druhá skupina sestává z autorů úvah zabývajících se konkrétně Valle-Inclánem a jeho *Sonátami* či dokonce prostory v *Sonátách* jako takovými. Pomocí těchto dvou skupin autorů se nám snad v závěru podaří vytyčit roli prostoru v celkové interpretaci díla, tedy míru jeho relevance pro interpretaci.

II. POPIS

II. 1 ÚVOD

Připomeňme, že Sławiński zařazuje popis mezi výstavbové procesy zobrazovaného prostoru. Popis se vždy musí „nacházet na počátku narůstání daného prostorového celku – jako svého druhu jeho „spouštěč“⁶⁴. Je jakýmsi prazákladem prostorového uspořádání textu, proto je nutné se na něj blíže podívat. Nejdříve si přiblížíme problém teoreticky, naposledy se krátce zaměříme na již tolikrát zmiňovaného polského autora, blíže pak na studii francouzského strukturalisty Philippa Hamona „Co je to popis?“, která nám bude ukazovat cestu, jak se zabývat problematikou popisu v *Sonátách*.

Sławiński uvažuje, zda-li se prostor rodí v čtenářově představivosti pouze explicitním popisem či spíše jakoukoli událostí v textu prostor implikující. Jakýkoli zobrazený prostor musí být daným a tzv. „zvaným“⁶⁵. Zde opět narážíme na problematiku literární komunikace a opodstatněnosti interpretace. Prostory musí být zřetelné, musí explicitně vystupovat, měly by z textu doslova čnít. Čtenáři musí rozpoznávat důležitost prostoru pro text. Jenom tak si můžeme být jisti jejich významností, intendovaností a tedy i oprávněností interpretace. Věnuje-li se autor deskripci prostoru a dodává-li mu větší či menší množinu atributů, nabízí prostor jako jednu z cest do díla samotného či alespoň jako jeden z klíčů k jeho významu. Odhalení konkrétní symboliky a druhotných významů jednotlivých prostorů je pak ponecháno už jen na čtenáři.

Ve studii polského teoretika následuje výčet některých problémů spojených s kategorií popisu⁶⁶. Uvedeme si je jako možné inspirace pro naše zkoumání. Jedná se mimo jiné o otázky: jaké je minimum popisnosti textu? Můžeme považovat za součást popisu již pojmenování nebo až věty? Jakou má úlohu sémantika toponym? Jejich (automatické) významy mohou být rozsáhlé.

Philippe Hamon vychází ve své studii z intuice běžného čtenáře, která sice odlišuje popis od vyprávění, ale nedokáže ho definovat; chce tyto intuitivní poznatky klasifikovat, upřesnit a dokázat, že popis „vytváří autonomní celek, jakýsi ‚sémantický blok‘; stojí víceméně ‚mimo‘ vyprávění; do vyprávění se vřazuje volně; nemá specifické znaky nebo rysy; není apriorně předmětem žádného omezování.“⁶⁷ Na počátku uvádí vlastní vymezení podstaty popisu, které

⁶⁴ SŁAWIŃSKI, Januzs. s. 123.

⁶⁵ Tamtéž, s. 124.

⁶⁶ Tamtéž, s. 125.

⁶⁷ HAMON, Philippe. Co je to popis? Přel. Jaroslav Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z francouzského strukturalismu*. Ed. Kysloušek, P. Brno: Host, 2002. s. 180.

nabízí konkrétní problémy k řešení. Definuje ho jako „expansi vyprávění (...), jako sdělení souvislé či nesouvislé, jednotné z hlediska predikátů a témat, jehož ukončení neotvírá žádnou nepředvídatelnou možnost pro další vyprávění a které (jako celek) nevstupuje v žádný dialektický vztah s logickými třídami doplňujícími a určujícími.“⁶⁸

Hamonova práce se pro nás může jevit ve svém zaměření poněkud problematicky. Svou teorii popisu a jeho funkcí ukazuje a dokazuje na realistickém diskursu, konkrétně na dílech Émila Zoly, která stojí daleko od modernistického diskursu Valle-Inclánových *Sonát*. Projdeme si Hamonovu studii a budeme jeho závěry ze Zoly srovnávat s rysy popisu u Valle-Inclána. Tento postup nám jistě mnohé napoví a napomůže popis v *Sonátách* charakterizovat. Hamon se věnuje popisu obecně, tedy třem možným druhům – popisu postav, předmětů a prostředí (krajiny, panoramatu), poslední z nich nás bude zajímat, neboť se nejvíce blíží naší koncepci prostoru v literárním díle. Výše zmíněná pracovní definice naznačuje pro Hamona tři problémy spojené s popisem, pojďme si je postupně rozebrat.

II. 2 POPIS PODLE HAMONA

Prvním problémem je způsob vřazování popisu do širšího textového celku a otázka, má-li popis nějaké vymežující, uvozující či uzavírající znaky.⁶⁹ Předem je třeba říci, že deskriptivních textových pasáží je v *Sonátách* obecně méně než u děl Zolových. Hamon tvrdí, že hlavním Zolovým cílem je popisovat a informovat tak o společnosti a jejích místech, krajinách, předmětech, atp. Valle-Inclán používá prostory prototypické pro společenskou třídu, kterou chce zachytit – jsou to např. místa, kde se pohybuje výhradně vysoká a starobylá aristokracie či duchovenstvo. Zamora Vicente přímo říká: „Pro modernismus je jedním z nejučinnějších nástrojů proti vulgaritě realismu uvádění rafinovaných postav a prostředí (...) Nic z toho úzkostného předměstského utlačování z mnoha realistických románů. Integrovaná aristokracie, tady a nyní.“⁷⁰ Nesnaží se o kuriózní jedinečnost, naopak používá soubor takových ustálených prvků, aby co nejlépe konkrétní prostor vystihovaly. Čtenář si má být jist, že je řeč o co nejbohatším a nejstarobylejším italském či galicijském paláci plném místností, rudých damaškových závěsů a samozřejmě susedícím s velkou zahradou nebo sadem nebo o sakrálním místě důležitém pro celý kraj. Prostory jsou pozadími nabytými významy a dávají akci pravidla, nejsou však v takové míře cílem samým. Zola chce být úplný,

⁶⁸ Tamtéž, s. 181.

⁶⁹ Tamtéž.

⁷⁰ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1983. s. 32. [Para el modernismo, uno de los mejores y más eficaces remedios contra el vulgarismo realista es la presentación de personajes y ambientes refinados (...) Nada de esa angustiada opresión – casi de suburbio – de muchas novela realista. Aristocracia integral, ahora.]

chce čtenáři předestřít jakýsi totální popis. Valle-Inclán vybírá pouze to, co potřebuje pro kompletní vývoj událostí. Vnucuje a podporuje ustálené představy, aby byl obraz konkrétního místa dosti sugestivní. Zatímco Zola kvůli objektivní pravdivosti popisem nešetří, Valle-Inclán je poměrně úsporný, ale vzhledem k tomu, že uvádí „známé“ charakteristiky prostoru, náležící do kulturního povědomí, dosahuje podobného účinku jako Zola. V popisu „makroprostorů“ (geografických oblastí) je důkazem i fakt, že Valle-Inclán nebyl před napsáním *Sonát* nikdy v Itálii ani Navarře, tedy i on manipuluje s ustálenými představami (locis communibus), které nemusí být vždy pravdivé.⁷¹ V případě Mexika a Galicie pak zase vybírá to, co bývá těmto oblastem běžně přisuzováno (např. pro Mexiko to je prales, krokodýli, horko, indiánský svět, atp.) Lavaud-Fageová se zabývá studiem (ne)reálnosti toponym ve Valle-Inclánově popisu a dochází k závěru, že: „...toponyma bez referenta ve skutečnosti odkazují a ta, která referenta mají, vyjadřují něco, co dalece přesahuje prostorové určení a požaduje po čtenáři interpretaci čtení...“⁷² Zolův i Valle-Inclánův cíl je tedy totožný – jasné vymezení charakteru prostoru a možných dějů v nich uskutečnitelných – a oba ho, ač rozdílnými cestami a v různé míře, dosahují⁷³. Zola chce říci vše, Valle-Inclán jen to, co bývá danému prostoru přisuzováno.

Jednou z důležitých autorských metod je v *Sonátách* práce se čtenářovým předporozuměním, místa jsou popisována pomocí jakýchsi „prostorových klišé“⁷⁴. Tato klišé jsou tvořena kulturními vzory. Antonio Zamora Vicente ve své monografii podrobně analyzuje konkrétní literární i výtvarné reference v *Sonátách*, na jejichž základě jsou vystavěna některá prostředí. My se inspirační genezí nyní zabývat nebudeme. Pro naše potřeby si je nutné uvědomit, že výstavba prostorů vychází z jisté tradice – je bohatá na významy. Valle-Inclán postupoval eklekticky a kombinací různorodých prvků jejich významy přetvářel. Právě tyto derivované významy budeme zkoumat v části o jednotlivých prostorech.

Hamon dále ukazuje, že popis konkrétního objektu⁷⁵ je tvořen podtématy (části celku) a dvěma typy predikátů: určujícími (přívlastky částí celku) a verbálními (slovesa, jejichž

⁷¹ Srov. RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo*. Madrid: Gredos, 1977. s. 68-74.

⁷² LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. In *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. M. Aznar Soler, M. – Sánchez-Colomer M.F. Barcelona: Edicions do Castro, 2004. s. 49. [...los topónimos sin referente en realidad refieren y los que tienen referente expresan algo que va muchísimo más allá de una localización espacial exigiendo, de parte del lector, una lectura interpretativa...]

⁷³ Srov. LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. *Cahiers du G.R.I.A.S.*, 2003, núm. 10, s. 143.

⁷⁴ Virginia Gibbová tlumočí počátek sdělení Valle-Inclánových popisů následovně: „Zde (...) si, drahý čtenáři, můžete jednoduše na základě předem stanovených modelů představit...“ – GIBBS, Virginia. *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Pliegos, 1991. s. 46. [Aquí (...), caro lector, puede fácilmente imaginar basándose en los modelos pre-establecidos.]

⁷⁵ HAMON, Philippe. s. 182. Jako příkladný objekt mu slouží u Zoly lokomotiva.

podmětem jsou části celku). Toto paradigma je možné aplikovat i na popisy v *Sonátách*. Hned na začátku *Jarní sonáty* je popisována krajina, kterou markýz přijíždí: „Staré náhrobky lemovaly cestu a povadlé cypřiše na ně nechávaly dopadat svůj důstojný stín.“ (Antiguos sepulcros orillaban el camino y mustios cipreses dejaban caer sobre ellos su sombra venerable.)⁷⁶ Podtématy jsou zde „cesta“, „cypřiše“ a „stíny“; jejich přívlastky jsou „starý“, „povadlý“ a „důstojný“; verbálními predikáty jsou tvary sloves „lemovat“ a „nechávat dopadat“.

V další části své studie Hamon vychází z předpokladu, že autor nemá v rámci realistického diskursu nijak vystupovat z textu – je objektivní a neosobní. Jak už bylo řečeno, v *Sonátách* se setkáváme s ich-formickým vypravěčem-protagonistou, je tedy původcem silně subjektivních popisů. Zola popisuje skrze postavy různé. Hamon uvádí podmínky v textu, při nichž je popis v realistickém diskursu ospravedlněn. Postava se buď musí dívat na objekt, mluvit o něm nebo na něj působit. Podle toho pak vyjmenovává témata z hlediska prostředí, typů postav, typů scény a psychologické motivace, která jsou nutná pro možnost popisu⁷⁷. Pro nás je z této trojice relevantní pouze nutnost pohledu. Protagonista nijak na prostředí nepůsobí a v přímé řeči se popis taktéž nevyskytuje. Hamon tvrdí, že základním předpokladem umožnění popisu vůbec je pravděpodobnost průhledu a světlo. Proto jsou v Zolových románech neustále otevřená okna a dveře, kterými je možné se dívat na objekt (předmět, krajinu). Prostor je pod dobrým světlem, svítí slunce, je čistý vzduch a je tedy dobrá viditelnost. Světlo napomáhá objektivitě popisu, je nepříznakové. V *Sonátách* jsou také otevřená okna i dveře, ale důvod umožnění popisu je jen částečný. Josefa Bauló Domènechová říká: „Okno je jedním z nejopakovanějších architektonických prvků v *Sonátách*, z čehož je možné odvozovat mnohé symbolické možnosti.“⁷⁸ Významy otevřenosti/zavřenosti oken, dveří a bran se budeme zabývat níže. Nyní se podívejme na význam otevřeného okna, jímž se pozoruje popisovaný objekt.

Obvod okna ohraničuje šíří zorného pole tak, že rozhodně ovlivňuje výběr hlediska. (...) Z Brandeského paláce známe přesněji terasy, strážnice a zasklené balkóny než ostatní místnosti. Zahrady známe taktéž ze vzdálené perspektivy oken. Zdlouhavý, pomalý a široký pohled na krajinu z privilegovaného místa ve výšce. Perspektivy balustrády, perspektivy

⁷⁶ SP, s. 23.

⁷⁷ HAMON, Philippe. s. 190.

⁷⁸ BAULÓ DOMÈNECH, Josefa. *Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria através de un cristal*. [online] [cit. 2007-01-27]. Dostupné z <www.elpasajero.com>. [La ventana es uno de los elementos arquitectónicos más reiterados en las Sonatas del que se extraen múltiples posibilidades simbólicas.]

demiurga, které se stávají touto důvtipnou metodou místem postoupeným pohledu diváka, čtenáře.⁷⁹

Podle Hamona u Zoly otevřená okna (či jiný prvek, kterým je vidět nebo z něhož je vidět) umožňují nezkreslený popis. Podle Bauló Domènechové hrdina hledí z okna na objekt, který popisuje, či dokonce mu toto okno popis umožňuje – v tomto smyslu je funkce oken pro popis identická. Španělská autorka navíc poukazuje na výšku, ze které je shlíženo na objekt. Tyto perspektivy se stávají perspektivami čtenářovými, ze kterých mu je umožněno na prostor nahlížet očima popisujícího.

Snad ještě důležitější je v *Sonátách* aspekt světla, tentokrát ale Valle-Inclán tvoří k Zolovi protipól. Ve většině scén zapadá slunce, je tma nebo se rozednívá. Zdrojem světla bývá měsíc, jehož paprsky dopadají do oken, častokrát také prší, je bouřka nebo je horko s prudkým sluncem, které deformuje a zaslepuje. V *Sonátách* je viditelnost minimální (Georges Güntert používá termínu „noční prostor“⁸⁰), což ale nebrání popisům. Zatímco jasné světlo zajišťuje objektivitu (je vidět vše), specifčnost světla jiného (západ slunce, úsvit, měsíční svit, světlo při dešti, krátké osvětlení bleskem, ale i příliš světla v prudkém slunci) umožňuje popisujícímu spatřit jen některé prvky prostoru, mění charakter popisovaného objektu, nezachycuje ho v celistvosti, ale akcentuje jen některé jeho části. Stejně jako Valle-Inclán postupuje impresionistický malíř. Nezobrazuje objektivně svůj předmět, ale pod dojmem, který na něj činí v konkrétním momentě. Použijeme-li nejznámější příklad Monetovy *Imprese* či *Rouenské katedrály*, vidíme bohatou škálu možnosti vnímání konkrétního prostoru. Nacházíme-li se v *Sonátách* v interiéru – temných chodbách či místnostech, světlo taktéž není nikdy dostačující, bývá chvějivé a uhasínající. Robert Weber mluví o „hrobovém světle“⁸¹. José Pozuelo Yvancos se zabývá důležitostí bodového osvětlení pro fokalizaci jednotlivých prvků prostoru a vyprávění jako celek: „Osvětlení je vnitřní jako ohnisko vyprávění a vypravěč pozorně popisuje předměty podléhající vnitřnímu ohnisku světla lampy...“⁸² Světlo konkretizuje prvky prostoru základní pro jeho konfiguraci a pro vyprávění samotné. Z celistvosti prostoru tak vystupuje jen jeho část, autorův reflektor je namířen na

⁷⁹ Tamtéž. [El contorno de una ventana limita de tal forma la amplitud del campo visual que conlleva una importante elección de punto de vista.(...) Del palacio de Brandeso conocemos casi con más exactitud las terrazas, los veladores y los miradores acristalados que el resto de las estancias. Y los jardines los conocemos también desde la perspectiva distanciadora de la ventana. Una mirada sobre el paisaje, morosa, lenta y amplia desde un punto de vista, en alto, privilegiado. Perspectivas de balaustrada, perspectivas de demiurgo que através de este sutil procedimiento son un lugar cedido a la mirada del espectador, del lector.]

⁸⁰ GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. *Boletín de la Real Academia Española*, 1973, tomo 53, cuaderno 200. s. 556. [espacio nocturno]

⁸¹ WEBER, Robert. Unidad y figuras en la Sonata de otoño de Valle-Inclán. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1968, vol. 7, núm. 223. s 184. [luz sepulcral]

konkrétní prvek, jehož význam tím zásadně vzrůstá. Temnost či nejasnost prostředí tedy subjektivizuje popis. Je-li umožněno vnímat celistvost, je nahlížena v určitém úhlu a specifickém světle. V úplné tmě je omezena na konkrétní prvky. Nedostatek a příznakovost světla má i další významy, kterými se budeme zabývat dále.

Ač předpoklad „správného“ osvětlení v *Sonátách* neplatí, protagonista zapadá do některých Hamonových dále zmíněných kategorií. Z hlediska typů postav je jistě „estétem“, „cestovatelem“, „objevitelem“ či „hledajícím“; vyskytuje se ve scénách jako „proniknutí do neznámého místa“, „procházka“ „vyhlížení okna“ či „chvíle kontempace“; jeho psychologickou motivací k popisu je „zájem“, „estetická rozkoš“, „zahálka“, „fascinace“ či v *Sonátách* velmi důležitá „vzpomínka“. To vše jsou logické situace, ve kterých se objevuje popis prostorů, neboť je do nich protagonista dějem přiváděn. Lavaud-Fageová různé pozice popisujícího shrnuje: „...prostory viděl JÁ-protagonista a popisuje je JÁ-vypravěč, kteří jsou od počátku centrálními prvky systému popisu (...) pohled JÁ sestavuje prostor.“⁸³

Valle-Inclán výskyt popisů (narozdíl od realistického diskursu) nijak důsledně neuvozuje a neospravedlňuje. Popisy jsou do vyprávění začleněny rovnou. Do plynoucího děje je vložen širší popis, který retarduje. Pro nás má tento fakt význam: autor akcentuje důležitost prostoru pro děj samotný. Popisy se objevují při prvním setkání s objektem a u dalších výskytů je popis dále upřesňován nebo doplňován. Jistá podtémata, která popis obsahuje, se při další zmínce u konkrétních míst navrací. Objeví-li se např. v *Jarní sonátě* prostor zahrady, je doprovázen množinou podtémat zmíněných při jejím prvním popisu (druhy stromů, pramen, stejné zvuky, atp.). Opakování prvků upozorňuje čtenáře na svou sémantiku. Jejich konkrétní analýzou se budeme zabývat v části o jednotlivých místech v díle.

Druhým problémem je v Hamonově zkoumání způsob, jakým popis funguje vnitřně a jak je zajišťována jeho sémantická soudržnost. Vymezuje popis vůči vyprávění, které se odvolává k jinému „lingvistickému vědomí“. Od logického očekávání u vyprávění (zahrnutí, korelace) je u popisu přechod k očekávání lexikálnímu (zahrnutí, podobnost)⁸⁴. Popis vzniká ze setkání postavy s prostorem. Prostor je v tomto případě „uvozující téma“, které nabízí soubor podtémat. Hamon uvádí příklad popisu zahrady: „popis zahrady (...) předpokládá téměř nezbytně výčet různých květin, cestiček, záhonů, stromů, nářadí atd., které zahradu

⁸² POZUELO YVANCOS, José María. Focalización y estructura textual: La capilla de Brandeso en la «Sonata de otoño». *Estudios de lingüística*, 1984, vol. 2, núm. 22, s. 251-271. [La iluminación es interior como el foco narrativo y el narrador pone cuidado en describir los objetos sujeto a ese foco de luz interno de la lámpara...]

⁸³ LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 49 [...espacios los vio el YO protagonista y los describe el YO narrador que, de entrada, se constituyen en focalizadores del sistema deskriptivo (...) La mirada del YO construye el espacio...]

⁸⁴ HAMON, Philippe. s. 192.

tvoří. Každé podtéma může rovněž vyvolat predikativní rozšíření buď určující, nebo funkční (...), které funguje jako glosa tohoto podtématu.⁸⁵ Jednotlivá podtémata a jejich doplnění (glosy) utvářejí význam celku. Hamon uvádí příklady (opět ze Zoly), kde je každé podtéma přeplněno významy. Stejně tak fungují popisy u Valle-Inclána. Čtenář je upozorněn na jednotlivé prvky prostředí s jejich přívlastky a je podnícen k mozaikovitě interpretaci prvků. Francouzský teoretik upřesňuje:

...každý popis se tedy jeví jako lexikální celek metonymicky homogenní, jehož rozšíření závisí na slovníku, který má autor k dispozici, nikoliv na složitosti samé skutečnosti: je to především soubor pojmenování, který se může rozšiřovat, který je víceméně uměle uzavřen a jehož lexikální jednotky je možné s větší či menší pravděpodobností předvídat.⁸⁶

V *Sonátách* se navíc pracuje s poměrně uzavřeným počtem výrazných prostředí: zahrada, palác, sakrální prostory. Jejich podtémata se opakují. U zahrady jsou to fontány, labyrint, flora; u paláce chodby, místnosti stejného druhu, apod. Čteme-li *Sonáty* opravdu jako paměti, tj. po ročních obdobích, míra předvídatelnosti se zvyšuje, prostředí se opakují. Zajímavé bude sledovat, zda se jejich funkce v jednotlivých prózách mění nebo ne a jakou roli při tom zastávají jednotlivá podtémata. Hamon dále uvádí seznam postupů, jak pracovat s předvídatelností a sémantickou soudržností popisu⁸⁷. Ve všech případech se jedná o povahu lexika, které je v jednotlivých popisech užito. Autor různými způsoby kombinuje lexikální jednotky z různých úrovní konkrétního sémantického pole. V prvním typu jde například o technický popis, který vyžaduje mnohá dovysvětlení. Autor musí objasňovat konkrétní termín predikáty, které budou čtenářům známy. Šestý typ představuje naopak popis, který je složen pouze z čitelných, pro čtenáře jednoduše dekodovatelných predikátů. Určujícím hlediskem pro daný typ je míra „čitelnosti“ textu pro běžného čtenáře. Hamon dodává, že každý autor kombinuje v jediném popisu několik postupů, neboť popis nebývá homogenní. Nakonec seznamu uvádí možnosti výběru, které popis má. Podle některých těchto kategorií bychom mohli vyznačit charakter popisu v *Sonátách*. Uvozující téma (palác, zahrada atd.) je vždy přítomno – na ně jsou navěšována podtémata. Popis je zde kondenzovaný, zaměřený na konkrétní podtéma, které se uvádí do pohybu s cílem obohatit smysl celého tématu, dodat mu další význam, ale není opisováno, či parafrázováno. Predikáty obohacují smysl a funkci podtématu, nemají povahu vysvětlující. Vyjmenovává-li autor konkrétní jména stromů,

⁸⁵ Tamtéž, s. 192-193.

⁸⁶ Tamtéž, s. 195.

⁸⁷ Tamtéž, s. 195-201.

architektonických detailů paláců nebo názvů obrazů, nijak je dál nerozvíjí. Kondenzovanost pojmenování souvisí s mírou čitelnosti. Ta se může stát jedním z nástrojů textu. Jak už jsme řekli, popis musí vždy odpovídat prototypické představě o konkrétním prostoru. V *Letní sonátě* autor používá komplikované lexikální jednotky, což snižuje čitelnost textu⁸⁸. V tomto případě jde o postup zamýšlený – zvyšuje se exotická atmosféra v textu, čtenář je zmaten škálou a barvitostí nových pojmů: „Nezvyklá jména, názvy, segmenty cizokrajné řeči jsou běžnými prvky i instrumenty exotismu.“⁸⁹ Komplikované lexikum u popisu paláců či zahrad pak může ukazovat na aristokratičnost a nedostupnost prostoru, jedná se o prostor jen pro „zasvěcené“.

Popis je v *Sonátách* z tohoto hlediska sémanticky soudržný – v první próze se utváří slovník, který se u stejných témat i podtémat objevuje při jejich dalším výskytu, jejich předvídatelnost je tedy vysoká. Soudržnost lexika je zajišťována kondenzovanými pojmenováními u jednotlivých témat, která nejsou dále čtenáři přibližována. Případná nečitelnost má vlastní textový význam.

Třetím problémem je u Hamona úloha popisu v globálním fungování vyprávění. Je podle něj místem, kde se vyprávění zastavuje, ale také se „konzervuje“, informace se v něm „uskładňuje“; „prostředí potvrzuje, upřesňuje nebo odhaluje postavu jako svazek simultánních významových rysů nebo oznamuje (nebo k němu láká) další děj“⁹⁰ Na tomto místě Hamon propojuje dva nejdůležitější druhy popisu, popis postav a prostředí. Přichází tak k myšlence splývání prostoru a postavy, kterou jsme se zabývali v teoretickém úvodu a konkrétně ještě zabývat budeme. Navíc se zde poněkud kříží role popisu prostoru a prostoru samotného. Popis je pro nás stále jen prostředníkem ke kompletnímu prostoru, nikoli jeho základem, jak to vyplývá z Hamonových úvah. Francouzský teoretik přisuzuje popisu na jedné straně roli „organizátora“ vyprávění, a na straně druhé – redundancí, kterou do něho vnáší – roli jeho paměti.⁹¹ Tato úvaha je platná, čteme-li dílo prizmatem střídání narace – deskripce, pásmo vypravěče – pásmo postav, méně už čteme-li ho jako strukturované na jednotlivé složky (vypravěč, systém postav, prostor, čas).

Hamon v poznámce shrnuje funkce popisu⁹². Zprv je to funkce „rozhraničující“, podtrhuje členění narace. V *Sonátách* jsou popisy sice méně rozsáhlé, ale popis uvádí do textu popisovaný objekt, v našem případě prostor (poprvé rozsáhleji, v dalších výskytech reiterací

⁸⁸ LAVAUD-FAGE, Eliane. Sonatas y viajes: La Sonata de estío y la otredad. In *Valle-Inclán(1898-1998): Escenarios*. Ed. Santos Zas, M. et al. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2000. s. 89.

⁸⁹ HRBATA, Zdeněk. s. 481.

⁹⁰ HAMON, Philippe. s. 204.

⁹¹ Tamtéž, s. 204-205.

⁹² Tamtéž, s. 205, pozn. 47.

či přidáním některého podtématu), upozorňuje na jeho existenci a dává tušit, že se další děj bude odehrávat právě v něm. Přijmeme-li pak v úplnosti Hodrové myšlenku syžetu jako sledu prostorů, popis se stává logicky hranicí v postupu děje, a tedy funguje jako rozhraničující pro vyprávění. Jako další uvádí Hamon funkci odkladnou, pozdržující sled událostí. Popis v *Sonátách* narací retarduje, ale jeho rozsah není tak markantní jako v realistické literatuře; jde tedy spíše o vykročení vstříc dalšímu ději, nadechnutí před vstupem do dalšího prostoru, vývoj fabule tedy příliš nepozdržuje. Třetí je funkce dekorativní, jež zajišťuje „efekt skutečna“ či „efekt poezie“. Přemýšlíme-li v mantinelech modernistického diskursu, stává se tato funkce pro *Sonáty* nejdůležitější. Prostor je přetížen dekorativními prvky, které tak slouží kultu krásy (krása pro krásu samu, umění pro umění), ale které nepostrádají symboly a významy pro celek textu. Amado Alonso mluví o „hluboké umělecké skutečnosti“, neboť jsou dosaženou expresí Valle-Inclánových privilegovaných estetických stavů.⁹³ Další je funkce organizující, jež umožňuje logické řetězení, srozumitelnost a předvídatelnost vyprávění. Zde bychom museli opět mluvit o popisu konstituujícím prostor jako celistvou jednotku významu, pak mu tuto funkci jistě přiznat můžeme, neboť určité prostory a jejich vlastnosti předpokládají jistý vývoj událostí. Poslední je pak funkce fokalizující, která se v tomto pojetí týká jen postav, tedy pro nás není relevantní.

Hamon v závěru své studie říká, že „základní charakteristikou realistického popisu je snaha popřít, znemožnit vyprávění, každé vyprávění.“⁹⁴ Zavedeme-li pojem „modernistický popis“, jeho charakteristikou je spíše harmonie s vyprávěním. Jak jsme viděli výše, autorovi se nejedná o kompletní výpověď o světě. Popis tak může spolupracovat s narací, vytvářet pro ni vhodné objekty (prvky prostoru, ale i dějiště, kulisy), které se v interakci s ním zvýznamňují.

Studie francouzského strukturalisty Philippa Hamona nám pomohla (ve srovnání s realistickým popisem) osvětlit některé charakteristiky deskripce v *Sonátách*. Zrekapitulujme si stručně závěry. Valle-Inclán se nesnaží o objektivní a celistvý popis prostoru. Ve svém díle zobrazuje prostory typické pro vysokou společenskou třídu – aristokracii a církevní hodnostáře; používá při tom množinu prvků-klišé, které daný prostor vystihují. Kompletace představy o popisovaném prostoru je nechávána na čtenářově předporozumění, jež pracuje na základě vědomí o kulturní vázanosti jednotlivých prostředí. Stejně postupuje při popisu geografických oblastí („makroprostorů“). Vypravěč-protagonista je jedinou popisující silou v díle, popisuje při pohledu na objekt. Deskripce mu je umožňována automaticky, bez

⁹³ ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955. s. 282-283.

⁹⁴ HAMON, Philippe. s. 207.

„textového“ vysvětlování, přičemž mu musí být umožněn průhled na předmět. Světlo je v *Sonátách* velmi příznakové, nezajišťuje dobrou viditelnost. Nedostatek světla nebo jeho zaměření na vybrané prvky prostoru popis subjektivizuje. Konkrétní nahlížení prostoru a jeho prvků upozorňuje na jeho specifickou povahu a funkce. Každý nový prostor je popsán při svém prvním výskytu jako téma a jsou označena podtémata. Při dalších příležitostech jsou podtémata zopakována i se svými atributy. Výrazné prostory a jejich podtémata se pak neopakují jen uvnitř jedné části tetralogie, ale s podobnými rysy procházejí všemi. Uzavřenost lexika a míra předvídatelnosti významu a funkce prostoru je vysoká. Popis je v *Sonátách* kondenzovaný, jednotlivá podtémata nejsou vysvětlována opisem či parafrází, naopak jsou obohacována např. v přirovnáních o další významy za účelem pestrosti vnitřní struktury prostoru. Valle-Inclánův popis pracuje s jistou mírou nečitelnosti, která akcentuje některé významy prostoru. Hlavními funkcemi popisu v *Sonátách* je zaprvé uvádět konstruované celky (prostory) do děje a tím je do jisté míry organizovat – popis zaměřený na konkrétní prvky dává tušit funkce jednotlivých míst a na nich závislý dějový vývoj, nabízí mu kulisy a ovlivňuje jeho povahu –; zadruhé dekorovat prostory co nejvíce podtématy a zatěžovat je tak co největším počtem významů; tato funkce se dá chápat i mimotextově jako zařazující dílo žánrově a do jisté umělecké tradice. Popis v *Sonátách* „nebojuje“ s narací, ale spolupracuje s ní na intendovaném významu textu – subjektivní výpovědi o světě. Ač byla Hamonova studie velmi inspirativní, nevyčerpala problematiku popisu v našem horizontu úplně. Nyní prozkoumáme některá jeho další specifika v *Sonátách* již nezávisle na ní.

II. 3 DALŠÍ SPECIFIKA POPISU V SONÁTÁCH

V základní americké literárněvědné práci A. Warrena a R. Welleka se píše „...i ten nejrealističtější román, naturalistický ‚kus života‘, je konstruován podle určitých uměleckých konvencí.“⁹⁵ Karel Hausenblas říká: „Prostor zobrazený ve slovesném díle je prostor umělý, myšlený a vymyšlený, vybudovaný ze zkušeností vnímání, z poznatků myšlenkových i ze zdrojů obrazotvornosti.“⁹⁶ Jak již jsme řekli, dvě z geografických oblastí, kam Valle-Inclán umísťuje své *Sonáty*, nikdy nenavštívil. Rovněž jsme již hovořili o shodném názoru teoretiků na to, že se jedná do značné míry o „ideu literatury vytvořené na základě jiných umění, jedné celé kulturní tradice, a je jasné, že tomu tak je ještě markantněji, když jde o prostředí, které autor přímo nenavštívil.“⁹⁷ Tyto prostory tedy nepopisuje ani na základě zkušenosti, ale

⁹⁵ WELLEK, R. – WARREN, A. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996. s. 34.

⁹⁶ HAUSENBLAS, Karel. s. 80.

⁹⁷ RISCO, Antonio. s. 68. [idea de una literatura hecha a partir de otras artes, de toda una tradición cultural, en suma, y preferentemente, claro está, cuando se trataba de un escenario que el autor no había visitado

kompilací různých kulturních ozvěn. Artificialita prostředí je tím umocněna, nefunguje zde tedy jen stylizace a umělecká intence, ale zpracování podnětů imaginace, jakási „umělost na druhou“, což silně ovlivňuje jazykovou stránku popisu, jak uvidíme níže ve studii Virginie Gibbsové.

S neobyčejnou umělostí zobrazeného prostoru souvisí i problematika asociace. Georges Güntert tvrdí, že „...asociativní charakter je základním rysem celého Valle-Inclánova díla.“⁹⁸ Valle-Inclán postupuje spíše metodou řízeného řetězení. Jen těžko bychom zde mohli mluvit o asociaci tak, jak ji používá proustovská moderní próza nebo surrealistický proud vědomí. Autor sice nakládá s představami, jež mezi sebou mají odhalitelné kauzální vztahy, ale jen v omezené míře a nikoli volně. Prvku přisoudí verbální predikát, který ho v tomto kontextu náležitě aktualizuje, pak přechází k prvku dalšímu. Nenechává se strhnout proudem své imaginace. Asociativnost je zde předstíraná, metoda má vypadat jako asociací, ale řízenost a vykonstruovanost obrazů je příliš zřejmá. Vypravěči-protagonistovi se často asociuje na základě pozorovaného prostoru umělecké dílo (většinou obraz), ale, jak jsme si ukázali, směr není prostor-asociace díla, ale opačný: dílo, které vytváří prostor. Technika takového popisu se blíží postupu výtvarných umělců. Výše jsme jiný autorův postup přirovnali k impresionistické malbě. Valle-Inclán přetváří různé inspirace v nový obraz, vybírá konkrétní prvky a modeluje asociované představy. Znovu se tak vracíme k tématu popisu na základě klíše s přetvořenými významy. „Výtvarná“ technika otvírá i další podněty⁹⁹. Snaží se o simultaneitu deskripce a narace, o jejich co největší harmonizaci tak, jak jsme o tom hovořili výše. Postavy jsou jemně a nenápadně vsouvány do popisovaného prostředí a stávají se jejich součástí. Znovu se zde potvrzuje myšlenka o splývání postav s prostorem.

Virginia Gibbová poukazuje na další specifický aspekt Valle-Inclánova popisu – určující determinanty. Svou myšlenku dokazuje na první popisné části *Jarní sonáty*: „Byl to klasický kraj vinné révy a olivovníků, se svými pobořenými akvadukty a kopci, které oplývají tou graciózní vlnitostí ženských ňader.“ (Era la campiña clásica de las vides y de los olivos, con sus acueductos ruinosos y sus colinas, que tienen la graciosa ondulación de los senos femeninos.)¹⁰⁰ Gibbová si všímá nepatřičné determinace podtémat. V textu se objevují poprvé a měly by je tak předcházet neurčité determinanty, nikoli členy určité či posesiva.

directamente]

⁹⁸ Tamtéž. [...carácter asociativo es un rasgo fundamental de toda la obra valleinclaniana.]

⁹⁹ Více o výtvarnosti a plasticitě v *Sonátách* v ZAMORA VICENTE, A. s. 96-106.

¹⁰⁰ SP, s. 23.

Slovo ‚klasická‘ ihned poukazuje na literární charakter této krajiny. Od začátku je zřejmé, že to, co se popisuje, není reálné a neodpovídá žádné pozorované skutečnosti, nýbrž se zakládá na modelu, tak jak na to poukazují určité členy a posesiva. Je to nejasná krajina, není tam *nějaký* rozbořený akvadukt, ani *nějaký* kopec tvaru ženských ňader. Je zde pouze odkaz na tyto věci.¹⁰¹

Odkaz je pro Valle-Inclána konstitutivní. V neurčitosti popisu spočívá možnost pro čtenáře. Nezajímá ho konkrétní reálný prostor, ale koncept či idea prostoru, která má být jemu i čtenáři společná – zde typický italský venkov. Bauló Domenèchová říká: „...jakýkoliv prostor, jímž (...) protagonista *Sonát* prochází, odkazuje na starobylý a elegantní svět, jímž není žádný konkrétně a je všemi obecně.“¹⁰² Jeho popis se tak paradoxně stává dokonalejším, než kdyby podrobně narýsoval všechny detaily a přiblížil je komparacemi nebo opisem. Tento dojem předešlé obeznámenosti je vytvářen zmíněnými určujícími determinanty. Stejnými jazykovými prostředky popisuje Valle-Inclán i místa, která vkládá do oblastí, jež sám navštívil¹⁰³, ale to neznamená, že tato místa existují. Mohou to být opět místa zástupná, která v sobě obsahují nejtýpčtější rysy různých míst, jsou jakýmsi reprezentativními prostory. V *Letní sonátě* čteme „...projel jsem rozsáhlé nížiny Horké země, plantáže agáve a cukrové třtiny, které nikdy nekončí. Na horizontu se rýsovaly kopce vulkanického původu, pokryté hustým černozeleňým porostem.“ (...recorrí extensas llanuras de Tierra Caliente, plantíos que no acaban nunca de henequén y caña dulce. En la línea del horizonte se perfilaban las colinas de configuración volcánica revestidas de maleza espesa y verdinegra.)¹⁰⁴ Čtenář je opět bez předešlého upozornění postaven před neznámou krajinu, která mu však není jako neznámá popisována; výraz „colinas“ předchází určitý člen, nikoli neurčitý, jak by měl – v předešlém textu o nich není zmínka. Čtenář je nucen uchýlit se ke svým představám o takové krajině. Má chápat, že se jedná o krajinu, která je typická pro Mexiko a která determinuje vyprávěný děj – o několik řádků dále Bradomín potkává ve stínu trosek pyramid a paláců dávného města (popis probíhá úplně stejně) ženu – protagonistku. Autor chce, aby si čtenář představoval *ony* kopce, ve kterých jsou *ony* pyramidy, kde je možné potkat právě takovou ženu jako je Niña Chole. Prostor hraje významnou „syžetovou roli“, svými schopnostmi ko-determinuje děj.

¹⁰¹ GIBBS, Virginia. s. 45-46. [La palabra ‚clásica‘ señala de inmediato el carácter literario de este paisaje. Desde el principio, es evidente, que lo que se describe no es real, que no responde a ninguna realidad observada sino que se basa en un modelo, tan como indican las palabras ‚las‘, ‚los‘, ‚con sus‘, ‚sus‘. Es un paisaje impreciso, no hay *un* acueducto ruinoso, ni *una* colina con forma de pecho de mujer. Hay solo referencia a estas cosas.] Jedná se o velmi často citovanou pasáž (Zamora Vicente, Risco)

¹⁰² BAULÓ DOMÈNECH, Josefa.

¹⁰³ Výše bylo řečeno i vysvětleno, že u navštívených i nenavštívených zemí postupuje stejně.

¹⁰⁴ SE, s. 104.

Dojem obeznámenosti s popisovaným prostorem vytváří v literární komunikaci předpoklad stejného naladění obou jejích aktantů, autor se spoléhá na čtenáře, že náležitě dekoduje jeho sdělení. Pokud mu to znemožňuje nečitelností částí popisu, činí tak cíleně, aby dosáhl požadovaného obrazu, jenž má být třeba i chaotický.

Dalším důležitým rysem popisu v *Sonátách* je vzpomínka. Vzpomínající protagonista píše ve stáří paměti. V pamětech samých častokrát vzpomíná na dobu před časem děje. Popis je ovlivňován těmito evokacemi a v určitých případech vysvětluje výše zmíněný problém. Jsou-li před danými lexikálními jednotkami určující determinanty, může to být právě z důvodů vzpomínání – hrdina o nich ve svém vědomí již vyprávěl, není to poprvé, co se s jednotlivými skutečnostmi setkává. V dávném dětství vše již jednou viděl „Zapadající slunce nechávalo zlatavý odlesk v stinné, skoro černé zeleni těch důstojných stromů. Cedrů a cypřišů, které sčítávaly paláci léta.“ (El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del palacio.)¹⁰⁵ Zde se tak jedná o akcent na časovost a vzpomínku, ne o autorovy pobídky ke kulturně podložené imaginaci.

Přítomnost vzpomínání má i další významy. V předešlé části jsme v *Sonátách* zkoumali světlo, které díky své příznakovosti silně popis subjektivizuje. Dalším faktorem se stejnou funkcí je vzpomínka, jež má vytvářet dojem dálky, rozostřenosti a nejasnosti a v níž je zachyceno pro popisujícího jen to, co mu utkvělo v paměti, jen to důležité. Subjektivizace popisu prostředí tedy probíhá ve dvou rovinách – nedostatkem a specifiky světla a technikou vzpomínání, která se omezuje jen na významné prvky popisovaného prostoru. Protagonista popisuje jen to, co si pamatuje (či co si chce pamatovat). Autor se stává úplným pánem popisovaného prostoru, naplňuje ho pouze vhodnými prvky, jimž přiznává funkce. Nemusí (a ani nechce) vykreslovat svět v jeho totalitě jako např. realistický spisovatel, Hamonův Zola. Pro Georgese Günterta je hlavním úkolem subjektivizace popisu poetizace celého textu. „... Valle-Inclánova schopnost rozpomínat se (...) chce být prvotně ‚vágní, zamlžená‘, tedy ‚poetická‘ aspirující při tom na doplnění prvního vzpomenuého fragmentu mnohostí dalších obrazů.“¹⁰⁶ Tyto obrazy však už ztrácejí charakter vzpomínky, jsou tvořeny ad hoc poetickou imaginací a mají nadčasový charakter básnického pojmenování. „Vzpomínka ve vzpomínce, kdy druhá z nich se stává metaforickou idealizací první. Mimo toho, že ji poetizuje, její funkce tkví v prohloubení prvního plánu – typický postup našeho autora, jenž vždy usiluje

¹⁰⁵ SO, s. 38.

¹⁰⁶ GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. s. 547. [...la capacidad rememorativa de Valle (...) quiere ser, antes bien, ‚vaga, nebulosa‘, es decir, ‚poética‘ aspirando a completar el primer fragmento recordado con una multitud de otras imágenes.] – Güntert zde směřuje autora a vypravěče.

vytvořit imaginativní prostor, pozadí, v němž se mohou šířit jeho dojmy.¹⁰⁷ Technika vzpomínky tedy umožňuje další selekci popisovaných prvků, umocňuje subjektivnost popisu (čas může dojem z předmětu pozměnit) a ospravedlňuje stylový charakter popisu. Je silně poetický, tj. využívá mnohá básnická pojmenování.

Valle-Inclánův popis je selektivní – zmiňuje jen velmi malé množství prvků celku (podtémat), ale přisuzuje jim netradiční vlastnosti tak, že poetická síla celého obrazu je dostatečně silná a evokativní. Nejdůležitějšími tropy a figurami v popisu *Sonát* jsou personifikace, přirovnání a početná epiteta ornans. Posledním rysem této problematiky pak bude synestetické vnímání prostředí. Uvedme si část textu, na které budeme jednotlivé prostředky demonstrovat:

Zahrada a palác měly to ušlechtilé a melancholické stáří míst, jimiž v jiných časech prošel vznešený život dvornosti a lásky. (...) Krásné a vzdálené vzpomínky! I já jsem je vyvolával jednoho dávného dne, když zlatavé a podzimní jitro objímalo vlhkou zahradu povzbuzenou vytrvalým nočním deštěm. Důstojné cypřiše vypadaly, že pod jasným, erbovně modrým nebem sní o klášterním životě. Světelná něha se chvěla nad květinami jako zlatý pták a vánek kreslil do sametové trávy ideální a chimérické stopy, jako kdyby tam tancovaly neviditelné víly.

El jardín y el Palacio tenían esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde por otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y del amor.(...) ¡Hermosos y lejanos recuerdos! Yo también los evoqué un día lejano, cuando la mañana otoñal y dorada envolvía el jardín húmedo y reverdecido por la constante lluvia de la noche. Bajo el cielo límpido, de azul heráldico, los cipreses venerables parecían tener el ensueño de la vida monástica. La caricia de la luz temblaba sobre las flores como un pájaro de oro, y la brisa trazaba en el terciopelo de la yerba, huellas ideales y quiméricas como si danzasen invisibles hadas.¹⁰⁸

Personifikace je v *Sonátách* jedním nejčastějších básnických pojmenování. Je konstruována podtématem a personifikujícím verbálním predikátem. Zde ji máme hned několikrát: život prošel, jitro objímalo, cypřiše vypadaly, cypřiše sní. Prvky prostrou zvyšují svou evokativní funkci, vše v prostoru je jakoby v pohybu, textový celek se dynamizuje, obohacuje ho o významy. Prostor není jen strnulým dějištěm událostí, ale svou intenzitou má možnost na děj

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 548. [Recuerdo dentro del recuerdo, de tal manera que en el segundo llega a ser idealización metafórica del primero. Además de poetizarlo, su función consiste en dar profundidad al primer plano – procedimiento típico de nuestro autor, quien procura crear siempre un espacio imaginativo, un fondo, dentro del cual se pueden dilatar sus impresiones.]

¹⁰⁸ SO, s. 58-59.

působit. Přirovnání je v *Sonátách* konstruováno klasickým způsobem. V ukázce máme přítomna dvě: světelná něha se chvěla jako zlatý pták; vánek vykresloval do trávy ideální a chimérické stopy, jako kdyby tam tancovaly víly. Valle-Inclán náročně propracovává přirovnání, přirovnávající prvky pak jsou silně sémanticky zatížená, čímž se efekt celého přirovnání zvětšuje. Přirovnání nemají za úkol vysvětlovat či přibližovat čtenáři comparatum, ale dodávat mu na příznakovosti a celý popis komplikovat. Epiteta ornans se rovnají určujícím predikátům, jsou navěšována na témata či podtémata a, jak uvidíme, mají některé zvláštnosti: vznešené a melancholické stáří, vznešený život dvornosti a lásky, krásné a vzdálené vzpomínky, zlatavé a podzimní jítro, ideální a chimérické stopy atd. Epiteta jsou v *Sonátách* redundantní. Popisovaná podtémata jsou dourčována více přívlastky shodnými i neshodnými. Jsou to většinou několikanásobné přívlastky spojené polysyndeticky, což působí velmi příznakově, vyjadřuje se tak stejná míra obou vlastností jiného řádu u konkrétních předmětů. Častá jsou triadická spojení přívlastků (i jiných větných členů), podle Amada Alonsa reprezentují lásku, náboženství a smrt.¹⁰⁹ Francisco Umbral tvrdí, že trojice přívlastků u Valle-Inclána objekt vystihuje z hlediska fyzického vzhledu, vnitřní charakteristiky a duchovního rozměru¹¹⁰. Ač jsou přívlastky redundantní, jejich různost není příliš velká. Např. jen v *Podzimní sonátě* se opakují přívlastky „daleký“ (lejano) jedenáctkrát, „vznešený“ (señorial) pětkrát či „melancholický“ (melancólico) osmkrát. Jejich reiterace akcentuje charakter prostředí, jež má být pro čtenáře jasně sémanticky vyznačeno.¹¹¹

Posledním tématem, jemuž se budeme v této kapitole věnovat je využití smyslových vjemů při popisech. Budeme vycházet z analýzy, kterou provedl ve své monografii A. Zamora Vicente. Nejpočetnější jsou podle něj vjemy sluchové¹¹², časté jsou odkazy na zvony, které charakterizují prostředí, ve kterém se protagonista nachází. Prostory v *Sonátách* bývají ponořené do ticha či se v nich ozývají nerozpoznatelné zvuky. „Všechna hojná upozornění na tuto hru ticha a hluku vedou čtenáře k neustálému číhání na okolní život, jenž vybublává a zarputile se zamotává do ústředního proudu vyprávění.“¹¹³ Dle kvantitativního hlediska Zamora Vicente řadí na druhé místo vjemy zrakové, kterými jsme se zabývali výše. Nejasné či příliš prudké světlo, polostín, temnost, úplná tma a třesoucí se plamínky světla jsou konstantami většiny prostorů v díle, jejich význam si osvětlíme v další části. Následují vjemy čichové. Jde většinou o konkrétní aroma charakterizující prostor, upozorňuje se na něj

¹⁰⁹ ALONSO, A. s. 261-262.

¹¹⁰ UMBRAL, Francisco. *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta, 1998. s. XX.

¹¹¹ Podrobnou stylistickou analýzou *Sonát* provádí ve svých studiích Alonso i Zamora Vicente.

¹¹² ZAMORA VICENTE, A. s. 137.

¹¹³ Tamtéž, s. 152. [Todas las copiosas advertencias sobre este juego de silencio y de ruido llevan al lector a un constante acecho sobre la vida entorno, que surge a borbotones, enredándose, terca, al hilo central de la acción.]

především v zahradách a při cestách. Nejřidší jsou zmínky o vjemech hmatových. Zajímavá je propojenost vjemů se vzpomínkou, jež má schopnost je dobře uchovávat – v takovém žánru, jakým jsou paměti, se tak stávají důležitou součástí popisu. Silné vjemové zatížení opět obohacuje podtémata, přidává evokaci na síle a, jak konkrétněji uvidíme, pomůže nám i při interpretaci jednotlivých prostorů.

V této kapitole jsme se zabývali dalšími specifiky popisu prostoru v *Sonátách*. Jako nejdůležitější se nám v této problematice jeví používání prostorových klišé. Autor jejich prostřednictvím instruuje čtenáře, podporuje jeho nakládání s předporozuměním tak, aby představa prostorů co nejvíce odpovídala intendované kulturní ideji. Autor „šetří“, nechává kompletaci popisu na čtenáři, jemuž je umožněna právě díky klišé. V popisech se objevují jen nezbytné prvky, které jsou však bohatě rétoricky dozdobeny. Konkrétními technikami při tvorbě klišé je nepatřičná determinace a řízená asociace. Dalším tématem této kapitoly byla technika vzpomínky, jež má v popisu v *Sonátách* dvě funkce. Je dalším elementem, jež subjektivizuje popis. Vybírá z množiny prvků ty, které budou popisovány, a především je „zamlžuje“, čímž znemožňuje objektivitu popisu. Druhou funkcí je dle Günterta poetizace popisu. Hlavními prostředky této poetizace jsou bohatá přirovnání, četnost epitet ornans a personifikace podtémat. Velmi časté jsou odkazy na smyslové vjemy, především sluchové a zrakové, které dotvářejí evokativní sílu popisů.

Nejdůležitějšími rysy popisu v *Sonátách* je tedy používání kulturních klišé a silná míra jeho subjektivity. V této kapitole jsme se snažili dokázat, že míra propracovanosti popisu prostorů je v díle značná, což zároveň ospravedlňuje zkoumání prostorů samých¹¹⁴. Propracovanost jejich konstrukce jim dodává významy, předpokládá interpretaci a v neposlední řadě zvyšuje důležitost prostorové složky v rámci celého textu.

¹¹⁴ Lavaud-Fageová přímo mluví o „...prostoru-subjektu, prostoru-herci, jenž se nevěpisuje pouze jako dekorace či místo děje, nýbrž jako prvek zápletky.“ [...un espacio-sujeto, un espacio-actor que se inscribe ya no sólo como decorado, como mero lugar de acción, sino como elemento de intriga.] – Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 50.

III. KONKRÉTNÍ PROSTORY

III. 1 ÚVOD. MIKROPROSTORY VS. MAKROPROSTORY. SMĚR ZKOUMÁNÍ

V předešlém zkoumání jsme naznačili, že v *Sonátách* lze mluvit o dvou rovinách prostoru jiného řádu. První rovinu představují „mikroprostory“, malé prostory (zahrada, palác, kostel, klášter atd.) v jednotlivých částech se opakující. Druhou rovinou jsou „makroprostory“, čtyři reálné geografické oblasti, z nichž se každý objevuje jen v jedné *Sonátě*. První rovina odpovídá prostorovému paradigmatu díla, druhá syntagmatu¹¹⁵. Představíme-li si prostorovou konfiguraci díla zachycenou na osách (vertikální paradigmatické a horizontální syntagmatické), můžeme určit následující: cílem naší práce bude sledovat obecné významy základních mikroprostorů – souřadnice rovnoběžné se syntagmatickou osou, přičemž základní metodou bude zkoumání a komparace jejich fiktivních konkretizací – průsečíků souřadnic obou os¹¹⁶.

V této kapitole, jež by se měla stát těžištěm naší práce, se budeme postupně věnovat nejpodstatnějším mikroprostorům v *Pamětech*. Budeme sledovat jejich shody a odlišnosti v jednotlivých konkretizacích, symboliku jejich podtémat a obecnou relevanci pro další textové složky, přičemž závěrem každého zkoumání by měla být shrnující interpretace daného mikroprostoru.

Georges Güntert tvrdí: „Literární fikce se pro Valle-Inclána zásadně omezuje na prostor, prostor obdařený vlastní sdílnou silou,“¹¹⁷ čímž potvrzuje důležitost složky prostoru pro fungování celého textu. Ve své studii, jež se zabývá fontánou a labyrintem v zahradě, vytváří základní syžetové paradigma, které platí pro všechny čtyři části *Paměti*. „Někdo, markýz de Bradomín, se v noci vydává do paláce, který je obklopen labyrintickou zahradou, v níž se rozvíjí většina akce.“¹¹⁸ Ačkoli si švýcarský teoretik uvědomuje některé rozdíly v jednotlivých částech tetralogie, základní dějová struktura platí: „...pokaždé sledujeme markýze-cestovatele, jenž přijíždí do nějakého města, vstupuje – jednou či vícekrát – do ohraničeného místa (zahrady, paláce, kláštera, sadu, útulku), kde se odehraje rozhodující setkání.“¹¹⁹ Hovoří se zde o konkrétních místech, jimiž se pohybuje protagonista a která se opakují ve všech *Sonátách*.

¹¹⁵ Tato myšlenka vychází z inspirace „tradicí“ myšlenek F. de Saussurea a R. O. Jakobsona, je však pouhou aplikací nejzákladnějších aspektů, jakousi pořadající představou.

¹¹⁶ Srov. LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 135.

¹¹⁷ GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. *Boletín de la Real Academia Española*, 1973, tomo 53, cuaderno 200, s. 561. [La ficción literaria para Valle-Inclán, al no poder ser tiempo (...) se reduce esencialmente a espacio, un espacio dotado de su propia virtud expansiva.]

¹¹⁸ Tamtéž. [Alguien, el marqués de Bradomín, parte por la noche hacia un palacio, que está circundado por un laberíntico jardín, en el cual se desarrolla gran parte de la acción.]

V naší práci se budeme věnovat pouze třem nejzákladnějším mikroprostorům – zahradě, paláci a kostelu/klášteru. Při jejich zkoumání se objeví některé specifické případy, na které je záhodno předem upozornit. Jeden mikroprostor může být obohacen významy ve vztahu k jinému. Vytváří se kombinace mikroprostorů, jež dynamizuje smysl obou. Nejčastější jsou interakce palác – zahrada, palác – sakrální budova, palác – náměstí. Dalším specifikem je vztah mikroprostoru ke krajině. Je nutné se zamýšlet nad způsobem vsazení do ní, které jej může opět obohacovat o další významy.

Určili jsme směr našeho zkoumání, zbývá nám vyřešit některé problematické body terminologického rázu. Dosud jsme používali pojmu prostor v dvojím smyslu: zaprvé obecně jako pojmenování jedné ze složek literárního díla, zadruhé jako synonymum pro pojem místo či prostředí. Ve studiích, které se zabývají prostorovou problematikou v *Sonátách*, nacházíme termín „espacio“ (prostor) spíše méně¹²⁰. Autoři uvádí buď „paisaje“¹²¹ (krajina) nebo „escenario“¹²² (dějiště, scénérie, jeviště). Je nutné terminologii pro účely naší práce sjednotit. Musíme určit funkci trojice termínů prostor, krajina a scénérie.

Pojem scénérie jsme poprvé uváděli v souvislosti se Sławińskiego studií. Jeho koncept scénérie jako místa textového dění, jakéhosi sémantického textového jeviště, se nejvíce blíží v našem pojetí mikroprostoru. Jsou to nepříliš rozlehlá místa s jistým ohraničením, nalézají se na paradigmatické ose prostorové konfigurace textu. Krajina je konceptem přechodovým. Každá *Sonáta* má svou krajinu – v tomto smyslu by náležela také na paradigmatickou osu, ale její charakter je natolik určován „kulturní geografii“ (popisován pomocí klišé), že se stává ústředním projevem roviny makroprostoru. Pojem prostor se nám pak stane pracovním synonymem pro mikroprostor, stejně jako pojmy místo a prostředí.

III. 2 ZAHRADA

Zahrada je nejvýraznějším mikroprostorem *Sonát* a jistě jedním z důležitých prostorů v literatuře a kultuře vůbec. Rozsáhlé sémantické možnosti flory a fauny jako skupiny podtémat jsou pro modernistický diskurs velmi výhodné. Živé i neživé prvky ze zahrady činí labyrint významů, najdeme-li z něj cestu, podaří se nám najít její smysl. Budeme se věnovat jednotlivým zahradám a jejich prvkům ve srovnání, najdeme společné významy a všimneme si vztahu zahrady k ostatním mikroprostorům a svým makroprostorům.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 561-562. [...cada vez se sigue al márques-viajero, que llega a alguna ciudad, entra – una o más veces – en algún recinto (jardín, palacio, claustro, huerto, refugio), donde tendrá lugar el encuentro decisivo.]

¹²⁰ Lavaud-Fageová, Güntert.

¹²¹ Zamora Vicente, Alonso, Litvaková, Pozuelo Yvancos.

¹²² Risco, Weber, Cattaneová.

V *Jarní sonátě* nacházíme první veledůležitou zahradu. Lily Litvaková, jejíž studii se necháme vést při rozboru jednotlivých podtémat, vychází ze základního předpokladu: „Zahrada je hluboce symbolická, což se projevuje v promenádách, upravených stromech, zvířatech, sochách a květinách.“¹²³ Každý prvek zahrady hraje svou symbolickou roli. Nejprve se budeme věnovat flóře.

Vegetace nabízí bohaté podněty smyslům, je nejdůležitějším objektem čichových vjemů. Navíc je mnoho rostlin pevně zapsáno svými významy v obecném kulturním vědomí. Hned v první zmínce o zahradě se vyskytují vavříny a myrty („*aquel viejo jardín de mirtos y de laureles*“)¹²⁴. Vavřín, řecky dafné, byl zasvěcen Apollónovi a spojen s mýtem o Dafniině útěku a proměně ve věčně zelený strom. Jeho silné aroma má očištnou sílu.¹²⁵ Vzbuzuje podněcující básnickou i metafyzickou inspiraci.¹²⁶ Kníže básníků, volený v Neapoli, býval obdarován vavřínovým věncem, bývá zobrazován jako atribut Vergilia, Danta či Petrarky; je považován za odznak básníků. Litvaková mu přisuzuje především symboliku nesmrtelnosti, kterou získal stejně jako všechny stále zelené rostliny.¹²⁷ Představuje věčnou tvůrčí sílu mládí, které je tolik spojováno s jarem. Postava Dafné se blíží Maríi Rosario, která se prochází po zahradě (kolem vavřínů – proměněných nymf) unikajíc před Bradomínem. Nakonec před ním unikne navždy do světa šílenství, strne v jednom okamžiku a zůstává věčně mladá. Stejně tak je blízká mladé dívce libě vonící myrta, věčná rostlina Venušina, atribut Grácií a symbol lásky.¹²⁸ Podle mýtu se jí Venuše přikryla, když byla překvapena v lázni nezbednými satyry.¹²⁹ Myrta též však symbolizuje panenství, věnec byl používán při svatebních rituálech jako důkaz nevěstiny nevinnosti.¹³⁰ Další výraznou rostlinou je zimostráz (buxus), jenž má v botanice přívlastek vždyzelený; podle Litvakové je taktéž symbolem nesmrtelnosti. Bývá přisuzován třem bohům: Venuši, Kybéle a Plutonovi, což odpovídá kultům lásky, plodnosti a smrti. Další často se opakující rostlinou je cypřiš. Spolu se zimostrázem a platanem jsou větve těchto stromů a keřů ve Starém zákoně ozdobou Božího svatostánku a zahrady. Cypřiš je symbolem

¹²³ LITVAK, Lily. El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la Sonata de primavera de Ramón del Valle-Inclán. In *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Iglesias Feijoo, L. et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. s. 279. [Es profundamente simbólico y eso se expresa en sus prados y árboles podados, animales, estatuas y flores.]

¹²⁴ SP, s. 36.

¹²⁵ SVOBODA, L. a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973. s. 661.

¹²⁶ HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů*. Přel. E. Urbánková. Praha: Volvox globator, 1999. s. 285.

¹²⁷ LITVAK, Lily. s. 283.

¹²⁸ Tamtéž, s. 284.

¹²⁹ ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. *Slovník symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1998. s. 102.

¹³⁰ LURKER, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Přel. R. Dostálová, J. A. Dus, H. Friedrichová, J. Hoblík, R. Hošek a J. Slabý. Praha: Vyšehrad, 1999. s. 153.

života, doslova stromem života,¹³¹ dosahuje vysokého věku. Následují šeříky, které symbolizují mladickou lásku. Díky své vůni jsou považovány za léčivé a oživující.¹³² Stromy a keře mají navíc architektonickou funkci – vytváří živé ploty, zajišťují stín, lemují cesty a záhony s květinami se stejnou významovou potencií.

Do podtématu flóry náleží též květiny. Eco říká „Dekadence je květinou posedlá: ale záhy si musíme povšimnout, že to, co ji u květiny přitahuje, je pseudo-umělost přírodního cizelérství – schopnost působit stylizovaně (...) a pomíjivost rostlinného světa, v němž je přechod mezi životem a smrtí tak rychlý.“¹³³ Květiny jsou ornamentálními prvky zahrady. Neobjevují se jen jako živé, ale také jako vzory na šatech princezen. Bělostná lilie je spojována s Venuší a satyry, má erotický náboj.¹³⁴ Značí ale také zářivou čistotu, nevinnost a panenskost, proto ji obyčejně třímá archanděl při zvěstování¹³⁵; ve Starém zákoně pak symbolizuje vyvolenou milovanou osobu.¹³⁶ Je častým motivem v *Písni písní*¹³⁷; Poslední významnou rostlinou je samo sebou „královna květin“ – růže, jež je obsažena již v protagonistčině jméně. Představuje rajskou lásku a náleží taktéž ke květinám Venušiným.¹³⁸ Původně jen bílé růže byly zbarveny do ruda Venušinou krví, když se píchla o trn spěchajíc marně na pomoc umírajícímu Adónidovi. V křesťanské ikonografii je ztotožňována s číší s krví Krista či přímo s jeho ránou. Ve středověku byla ústředním atributem panenskosti.¹³⁹ Růže hrála důležitou roli v kultu zemřelých. Jako symbol pomíjivosti, ale také neustálého kosmického koloběhu byly růže sázeny na hroby.¹⁴⁰

Druhá skupina symbolů vychází z fauny, jež se pohybuje zahradou a tvoří její neodmyslitelnou součást. Působily-li omamující rostliny na čichové vjemy, zvířata obohacují prostor o zvuky – vypravěč opakovaně zmiňuje zpěv ptáků, cvrkot hmyzu, apod. Litvaková poukazuje na trojici důležitých ptáků – páva, slavíka a holubici. Páv je Junoniným symbolem.¹⁴¹ Na podzim ztrácí veškeré peří a na jaře mu narůstá nové, symbolizuje jaro a vzkříšení těla; bývá zobrazován na náhrobcích, kde představuje příslib nesmrtelnosti a naději

¹³¹ Tamtéž, s. 40.

¹³² LITVAK, Lily. s. 284.

¹³³ ECO, Umberto a kol. *Dějiny krásy*. Přel. G. Chalupská, K. Křenková, J. Vacek, K. Vinšová, J. Pelán, Z. Obstová a A. Pelánová. Praha: Argo, 2005. s. 342.

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. s. 86.

¹³⁶ HEINZ-MOHR, Gerd. s. 136-137.

¹³⁷ LURKER, Manfred. s. 133.

¹³⁸ LITVAK, Lily. s. 284.

¹³⁹ HEINZ-MOHR, Gerd. s. 226.

¹⁴⁰ ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. s. 90.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 285.

na zmrtvýchvstání.¹⁴² Slavík je zpěvákem noční lásky.¹⁴³ Značí touhu po nebeské blaženosti, neboť létá do velkých výšek.¹⁴⁴ Symbolika holubice je stejně dvojaká jako u rostlin. Je základním emblémem klidu, harmonie a čistoty – ducha svatého; na druhou stranu bývá přisuzována Venuši a spojována s fyzickou láskou.¹⁴⁵ Často se zobrazovala rovněž jako symbol plodnosti.¹⁴⁶ Důležitým živočichem je v *Jarní sonátě* ropucha. Je spojována s vlhkostí a deštěm a má tedy sexuální konotace – je symbolem chlípnosti a smrti. Ropuší zpěv Bradomína přivede k myšlence vniknout do dívčina okna.¹⁴⁷ Ropucha je přímo v textu ztotožňována s d'áblem, který na sebe podle tradice bere její vzhled (...el Diablo solía tomar ese aspecto)¹⁴⁸. Později čteme: „Ropucha nechávala naslouchat svému zpěvu pod cypřišovou arkádou a vlhká a stinná, šumící a tmavá zahrada se zdála být jejím královstvím.“ (El sapo dejaba oír su canto bajo la arcada de los cipreses, y el jardín, húmedo y sombrío, susurrante y oscuro, parecía su reino.)¹⁴⁹ Nabízí se nám tu představa ropuchy jako d'ábla, jenž ovládá zahradu. Proti ní stojí tradiční interpretace zahrady jako edenického prostoru. Nacházíme zde další ambivalentní konfusi, ke které se níže ještě vrátíme.

„Tyto interpretace nejsou nahodilé a musí být brány velmi vážně,¹⁵⁰ říká Lily Litvaková. Její slova potvrzuje paradoxní kompaktnost symboliky rostlin i zvířat. Je pro ně společná oxymóronní ambiguita. Prvky na jedné straně představují nevinnost a panenství, na druhé jsou důležitými Venušínými atributy, tedy symboly tělesné lásky. Tento nejednoznačný vztah odpovídá postavě markýze i jeho vztahu k Marii Rosario. Bradomín je tradicionalistický katolík bojující za „Svatou věc“, ale zároveň je nenapravitelným smrtelným hříšníkem. Jeho katolicismus vzorně zapadá do dekadentní estetiky: „Religiozita dekadentů se zajímá jen o rituální aspekty náboženství – tím lépe, jsou-li dvojnásobné – a mystickou tradici přetváří v cosi chorobně smyslného.“¹⁵¹ Stejně tak funguje vztah s Marií Rosario. Dívka představuje čistotu a nevinnost, markýz karnální erotickou lásku. Souhlasně poukazuje na markýzovo působení v zahradě Lavaud-Fageová: „...náboj zahrady se mění, jako kdyby její atributy, bez výjimky ambivalentní, opustily svou křesťanskou symboliku, aby umocnily své erotické

¹⁴² ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. s. 130.

¹⁴³ LITVAK, Lily. s. 285.

¹⁴⁴ HEINZ-MOHR, Gerd. s. 237.

¹⁴⁵ LITVAK, Lily. s. 285.

¹⁴⁶ SVOBODA, L. a kol. s. 238.

¹⁴⁷ LITVAK, Lily. s. 286.

¹⁴⁸ SP, s. 66.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 68.

¹⁵⁰ LITVAK, Lily. s. 284. [Estas interpretaciones no son gratuitas y debe tomarse muy en serio.]

¹⁵¹ ECO, Umberto a kol. s. 326.

významy.¹⁵² Rostliny také korespondují s markýzovou touhou po nesmrtelné mladické síle, jež je však nemožná – je pomíjivá a končí nutně ve smrti. Gibbová říká: „[v zahradě] vidíme různé konfliktní síly, které uvádějí v život příběh a vytvářejí ústřední témata knihy (erotika vs. čistota, mládí vs. stáří).“¹⁵³ Všechny elementy zahrady odkazují na nevinnost a sexualitu, nesmrtelnost a marnost života. Tyto protiklady se v zahradě neustále mísí, je na nich vystavěna. Základní protagonistická dvojice a protagonista sám odpovídá prostoru, zahrada je jejich velkou metaforou.

Podívejme se nyní blíže na neživé prvky tohoto prostoru. Velmi důležitými podtématy zahrady jsou fontány. Hned při první zmínce (a také při všech dalších) se poukazuje na zvuk proudící vody, který se doplňuje se zpěvem ptáků či ropuším kvákáním. „V zahradě opakovaly fontány smyslné poznámky, kterými jejich věčné a mladické hlasy zdánlivě doprovázejí každou myšlenku o lásce.“ (En el jardín las fuentes repetían el comentario voluptuoso que parecen hacer a todo pensamiento de amor, sus voces eternas y juveniles.)¹⁵⁴ Mají symbolizovat erotický náboj zahrady, jako místa určeného k lásce. Fontána pracuje s vyvěrající vodou – pramenem, který je symbolem života. Fontána je ozdobena mytologickými výjevy: „Tritoni a sirény na fontánách drmolili svůj chimérický smích a stříbřitá voda proudila s mladistvým bubláním po hliněných vousech prastarých mořských netvorů, kteří se nakláněli, aby políbili sirény uvězněné v jejich náruči.“ (Los tritones y las sirenas de las fuentes barboteaban su risa quimérica, y las aguas de plata corrían con juvenil murmullo por las barbas limosas de los viejos monstruos marinos que se inclinaban para besar a las sirenas, presas en sus brazos.)¹⁵⁵ Konflikt, který je naznačen na výjevu, je podobný jako v příběhu. Markýz svírá ženskou protagonistku a snaží se k ní přiblížit a políbit ji, zatímco ona se brání. „Smyslná sochařská výzdoba, jejímiž hlavními postavami jsou sirény a tritoni, má relevantní roli ve svádění Maríe Rosario. Mramorové bytosti vyprávějí různými způsoby triumf smyslnosti. (...) Jsou obrazem svádění a smrti; pasti, které pocházejí z tužeb a vášní.“¹⁵⁶ Prostorové elementy tvoří analogii k příběhu, překračují svou úlohu jevištních

¹⁵² LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 50 [...la tonalidad del jardín cambia como si sus atributos, ambivalentes todos abandonaran su simbología cristiana para potenciar sus virtualidades eróticas]; Ambivalentní významy symboliky prvků tato autorka sleduje ve již zmiňované studii „Já a prostor v *Jarní sonátě*.“

¹⁵³ GIBBS, Virginia. s. 52. [[en el jardín] vemos varias de las fuerzas conflictivas que darán vida a la anéctoda y formarán los temas principales del libro (eros contra pureza, juventud versus vejez)]

¹⁵⁴ SP, s. 36.

¹⁵⁵ SP, s. 37.

¹⁵⁶ LITVAK, Lily. s. 283. [La voluptuosa ornamentación escultórica, con el protagonismo de las sirenas y tritones desempeña un relevante papel en la seducción de María Rosario. Los personajes de mármol narran de diferentes modos el triunfo de la sensualidad. (...) Son imagen de la seducción y de la muerte; trampas nacidas

dekorací, jsou paralelními (okolními) příběhy stejného typu, které akcentují průběh centrálního děje a zvyšují jeho celkové vyznění. Gibbsová k tomuto říká: „...svět umění a fantazie se zaměřuje se světem reálným: kosí, dívky a sochy sirén a tritonů sdílejí stejný stupeň životaschopnosti či jejího nedostatku,“¹⁵⁷ přičemž spojení „reálný svět“ zde musíme chápat jako ústřední děj příběhu. Voda ve fontánách především zpívá, ale má i další funkci – zrcadlí. Multiplikuje prostor, propojuje pozemské se zrcadleným nebem, odráží postavy. Jeden z rozhovorů mezi oběma protagonisty se odehrává u fontány uvnitř bludiště. Nejdříve se ve vodě zrcadlí María Rosario: „...zůstala s upřenými očima na křišťálovou hladinu fontány, jež ji celou odrážela.“ (...quedó con los ojos fijos en el cristal de la fuente, que la reflejaba toda entera.)¹⁵⁸ Později se nad hladinu nakloní i markýz, oba se dívají na své mihotavé odrazy na hladině. Jejich rozhovor probíhá v zrcadleném nereálném světě, pozadím jim při tom jsou vrcholky stromů a nebe. Mimo fontány nacházíme vodní motiv ještě u zahradního jezírka, kam se vydává markýz rozjímat. Pozoruje v jeho blízkosti zahradu, jež je ozařována jeho třpytící se hladinou. Kdykoliv zafouká vítr nebo do vody skočí žába, obraz na hladině mizí, stejně tak se přestává vodní povrch třpytit, když zachází měsíc. Zrcadlené obrazy zahrady-světa jsou nestálé, nereálné, spějí ke smrtelnému zániku tak, jako Narcis ve svém příběhu. Güntert chápe neutuchající proud vody z fontány a neustálý tón, jež vydává, jako symbol nečasovosti či nadčasovosti celé zahrady. „Fontána, jež zpívá uprostřed labyrintu, též nenáleží lidské a časové skutečnosti.“¹⁵⁹ Tuto myšlenku níže zproblematicujeme. Švýcarský autor dále potvrzuje, že labyrint a fontána jsou ústředními prvky *Sonát* vůbec¹⁶⁰.

Labyrint (zahradní bludiště) je stěžejní strukturou zahrady. Tvoří jej rostliny, o nichž jsme mluvili výše. Uprostřed něj je kruhový prostor, v jehož středu je zmiňovaná fontána; „... byla pohřbena na dně kruhového ambitu, tvořeného oblouky starobylých zimostřezů.“ (... estaba sepultada en el fondo de un claustro circular, formado por arcos de los antiquísimos bojes.)¹⁶¹ Na tomto místě je María Rosario, jež zrovna čte životopis Panny Marie, překvapena markýzem. Dívka má odejít do kláštera, tento prostor předznamenává její osud, jenž však nebude naplněn – odehrává se zde zmíněný rozhovor „na“ vodní hladině. Ambit je pro

de los deseos y de las pasiones.]

¹⁵⁷ GIBBS, Virginia. s. 53. [...el mundo del arte o de la fantasía se confunde con el mundo real: los mirlos, las muchachas, y las estatuas de sirenas y tritones comparten el mismo grado de vitalidad o falta de ella.]

¹⁵⁸ SP, s. 77.

¹⁵⁹ GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. s. 562. [La fuente que canta en medio del laberinto no pertenece, pues, tampoco a la realidad humana y temporal.]

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 563.

¹⁶¹ SP, s. 78.

hrdinku místem bachelardovské důvěrné nesmírnosti, je to její intimní prostor, ve kterém přemítá o své budoucnosti v odpovídajícím prostoru. Labyrintická spletnost dívce umožňuje vybudovat si v bludišti skryš. Narušení dívčiny intimity markýzem pak symbolizuje porušení její osobnosti. Centrum labyrintu je ústředním místem celé zahrady. Pro Litvakovou znamená toto místo základ pro interpretaci prostoru zahrady jako ráje, k čemuž se vrátíme níže. Kombinace prvku fontány a labyrintu je pak paralelou k složkám lidské mysli:

Ústřední ambit, kde se nachází María Rosario, je horto concluso, uzavřenou zahradou, jež znovu vytváří rajskou čistotu. Je to rajská zahrada, kde je stále jaro (...) Přebývají tam mytické prvky, centrální symbolická fontána, jako obraz duše, a labyrint, výraz umělosti per excelencia, jež nás nutí k jediné opravdové cestě, cestě poznání.¹⁶²

Pozoruhodným faktem je, že labyrint v *Jarní sonátě* není místem vyhocené dramatické situace. Je místem intimním, místem her, rozjímání a roztoužených konverzací, ale jaksi neplní svou „kulturní“ funkci. Valle-Inclán jej zařazuje jako důležitý prvek takové zahrady, ale nevybavuje jej všemi očekávanými významy. Nikdo v něm nebloudí ani se neztrácí. Dalším významům tohoto prvku se budeme věnovat níže, srovnávající oba labyrinty, které v *Sonátách* nacházíme.

Probrali jsme všechna nejdůležitější podtémata prostoru zahrady v *Jarní sonátě*. Hledali jsme významy jednotlivých prvků. Ukázalo se, že mnoho z nich má ambivalentní charakter, čímž tato podtémata odpovídají protagonistizující dvojici. María Rosario představuje čistotu a nevinnost, markýz Bradomín smyslnou touhu a vášeň. Jednotlivé prvky prostoru korespondují s touto dichotomií, jsou v nich obsaženy analogické „vedlejší“ děje stejného smyslu, které hlavní děj akcentují a multiplikují. Jejich dalším společným rysem je téma života, v němž se sváří mladická touha po nesmrtelnosti s jeho pomíjivostí a zdánlivostí, jež je pouhým odrazem reality. Jedinou možností věčného mládí je neopravdový život, život v šílenství, do nějž María Rosario upadá. Labyrint je intimním protagonistickým prostorem, který je markýzem narušen. Dále budeme mikroprostor zahrady v první části markýzových *Pamětí* zkoumat v celku.

Velmi důležitý je pro význam zahrady lidský personál, jenž se po ní pohybuje. V okrajových intencích myšlenky o splývání postavy a prostoru (scénérie) můžeme zahradě

¹⁶² LITVAK, Lily. s. 280. [El claustro central donde se encuentra María Rosario es el horto concluso, el jardín cerrado que recrea la pureza paradisiaca. Es el jardín del paraíso donde siempre es primavera (...) Allí se albergan elementos míticos, la fuente central simbólica, como imagen del alma, y el laberinto, expresión de la forma artificial por excelencia, la que nos obliga al único recorrido real, el del conocimiento.]

v *Jarní sonátě* přiznat různé významy. Litvaková chápe toto působení v opačném smyslu: „Zahrada nenechává lhostejným nikoho, kdo do ní vstoupí, podněcuje myšlenky, inspiruje nápady a dokonce vládne zápletce.“¹⁶³ První dvojice takových významů pokračuje ve smyslu ambivalence tak, jak jsme jej viděli v předešlém zkoumání. Celý prostor je označován za ďáblovu teritorium. Tuto myšlenku spouští symbolika ropuchy, ale také postava markýze samotného, jenž v zahradě „operuje“ – svádí nevinnou dívku. Na druhé straně má zahrada mnoho atributů ráje. Je „domovským“ prostorem andělské světice Marie Rosario a jejích sester. Dívky jsou také častokrát přirovnávány k zakletým princeznám z pohádky, ústředním místem zakletí jsou samo sebou křivolaké cestičky labyrintu. V tomto bodě spočívá základ interpretace tohoto prostoru pro Zamoru Vincenteho, jenž tvrdí, že představa klasické zahrady „slouží jako pozadí pro zbožnou roztomilost princezen.“¹⁶⁴ Když je v zahradě markýz zraněn neznámým mužem, stává se místem tajemným. Temnota zahrady najednou nehraje roli uklidňující (ticho k rozjímání) jako v předešlé scéně s rybníkem, ale stává se vhodnou pro zločin. Markýz útočníka poznává, když se běží ukrýt do zahradního bludiště. Bradomín se za ním však nevydává, aby „předešel skandálu“. Labyrintu je znemožněna další příležitost stát se místem dramatické situace, např. v podobě pronásledování útočníka.

V kapitole o popisu jsme mluvili o důležitosti malby pro konstituci prostorů v *Sonátách*. Zahrada je v této části vykonstruovaná na základě Valle-Inclánových znalostí italských mistrů.¹⁶⁵ Čtenář si dotváří představu o této zahradě podle notoricky známých obrazů, nebo alespoň podle představy stylu těchto děl. „Komponenty této přírody jsou především malířské. Jako mnohé další aspekty (...) vznešená zahrada Paláce Gaetani, opravdová hlavní postava novely, je vytvořen z italských primitivistických obrazů.“¹⁶⁶ Kromě nich zde hrají konstitutivní roli díla velkých mistrů quattrocenta a cinquecenta. Valle-Inclán se snaží vystavět renesanční prostor, kterým se hemží bledé prerafaelitské krásy dekadentní estetiky. Setkáváme se s konkretizací scénérie zahrady pro italský prostor, jasný průsečík souřadnic obou os. Zahrada je místem posvátného Petrarkova otii,¹⁶⁷ ale také dějištěm zápletky. Celkový význam takto konstruovaného místa nás vrací k důležitosti předporozumění a užití klišé. „Jasně z této interpretace přírody vnímáme její dekorativní hodnotu. Je to další

¹⁶³ LITVAK, Lily. s. 281. [El jardín no deja indiferentes a quien en ella penetra, suscita reflexiones, inspira pensamientos y aun gobierna la trama.]

¹⁶⁴ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 80. [sirve de fondo (...) a la dulzura devota de las princesas]

¹⁶⁵ Nechceme se zabývat konkrétními inspiracemi, ale toto téma se nám zdá natolik závažné, že je třeba jej alespoň v nejširších obrysech zmínit.

¹⁶⁶ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 78. [Los componentes de esta naturaleza son fundamentalmente pictóricos. Como otros muchísimos aspectos (...) el noble jardín del Palacio Gaetani, un verdadero protagonista de la novelita, está arrancado de los cuadros primitivos italianos.]

¹⁶⁷ LITVAK, Lily. s. 280.

lest, připravená tak, aby měly postavy v obecném běhu knihy kulturní oporu. Je to propracovaná a uvnitř kánonu vytvarovaná krajina, zarámovaná do předem stanovené estetiky.¹⁶⁸ Litvaková zařazuje prostor této zahrady do tradice loci amoeni, v němž funguje uměřený a uspořádaný nadpozemský model světa.¹⁶⁹ Prozkoumali jsme další dva rysy prostoru zahrady – interakci významu zahrady s postavami, které jí procházejí, a nastínili jsme smysl jejích kulturních základů pro její konkretizaci jako paradigmatického prostoru. Podívejme se teď na vztah mikroprostoru zahrady v *Jarní sonátě* k dalším prostorům a na její vsazení do krajiny.

Výše jsme zmiňovali uzavřenost zahradního kruhového ambitu. Ve skutečnosti je tento ambit tvořen soustředným kruhem s menším průměrem vzhledem k celé zahradě, jež je taktéž uzavřená – obehnána zdí. Spolu s palácem tvoří kompaktní prostupnou dvojici, která je však naprosto uzamčená vůči okolnímu světu.¹⁷⁰ Po rozhovoru s Marií Rosario se markýz vydává k čarodějnici – vychází ze zahrady postranní brankou. Otevře ji a věnuje zahradě poslední pohled, zároveň zopakuje její důležité prvky: „Otevřel jsem vrátka a chvíli jsem pozoroval tu zahradu plnou temné zeleně a vznešeného klidu (...) a v odpoledním tichu bylo slyšet bubláni fontán a hlasy pětice sester.“ (Abrí la cancela y quedé un momento contemplando aquel jardín lleno de verdor umbrío y de reposo señorial (...) y en el silencio de la tarde se oía el murmullo de las fuentes y las voces de las cinco hermanas.)¹⁷¹ Je to moment klidu a plnosti „potom, co si prošel rozdíl mezi skutečností a snem.“¹⁷² Opouští prostor zpívajících fontán a andělských hlasů, vstupuje do oblasti mimo svět zahrady. Protagonista překračuje lotmanovskou hranici. Když se později večer vrací, vrátka jsou zamčena. Bradomín musí jít velkou oklikou – zahrada se mu uzavřela, do paláce může vstoupit pouze vnějškem, z náměstí. Přístup do prostoru mu byl znemožněn, už do zahrady za potěšením nesešoupí. Čas přemítání a touhy v zahradě skončil, její uzavření předpovídá tragické vyústění děje. Markýz do ní naposledy vstupuje pro mrtvé tělo Marií Nieves, která vypadne do zahrady z okna. Scenérie zahrady se tak najednou stává místem smrti; hned po této události markýz palác opouští.

¹⁶⁸ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 80. [Claramente se percibe en esta interpretación de la naturaleza su valor decorativo. Es una tramoya más, dispuesta para que los personajes tengan un apoyo de cultura en la andadura general del libro. Es un paisaje trabajado, elaborado dentro de un canon, enmarcado dentro de una estética preconcebida.]

¹⁶⁹ LITVAK, Lily. s. 281.

¹⁷⁰ K tomuto tématu se podrobněji vrátíme při zkoumání mikroprostoru paláce.

¹⁷¹ SP, s. 78.

¹⁷² ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 81. [al repasar las diferencias entre la realidad y el sueño]

Zahrada hraje v *Jarní sonátě* ústřední prostorovou roli: „Díky své poloze vůči domu a městu je zahrada orientačním středem různých scénérií.“¹⁷³ Pozoruhodná je především prostorová linie náměstí – palác – zahrada – moře. V této chvíli nás zajímá jen poslední dvojice. Z paláce vyhlíží protagonista na zahradu, z této perspektivy vsazenou do krajiny-makroprostoru. „V dálce se rozprostíralo Tyrhénské moře, brázděné mnohými románskými plachetnicemi, které byly jako z jantaru (...) a drsný zpěv moře se shodoval s vůní té staré zahrady, kde si pět sester ve stínu narůžovělých vavřínů vyprávělo své mladické sny.“ (A lo lejos, surcado por numerosas velas latinas que parecían de ámbar, extendíase el Mar Tirreno. (...) y el ronco canto del mar, parecían acordarse con la fragancia de aquel jardín antiguo donde las cinco hermanas se contaban sus sueños juveniles, a la sombra de los rosáceos laureles.)¹⁷⁴ Moře má především roli charakterizační – vystihuje makroprostor (krajinu), do kterého je zahrada vsazena. Jejich vztah je v dvojím smyslu disproporční. Reálné Tyrhénské moře je vyhlíženo ze zahrady fiktivního paláce ve fiktivním městě. Nereálné je vsazeno a charakterizováno reálným. Druhá disproporce je pro zahradu signifikantní. Zvuky nesmírného moře se shodují s ozvy mikroprostoru zahrady, jež se stává rovněž nesmírnou. Tento soulad podporuje představu zahrady jako mikrokosmu, světa v malém. Všimněme si také směru perspektivy – vypravěč pohlíží na zahradu, pak se podívá do dále na moře a pláž. Pohled se vzápětí vrací zpátky do zahrady a zaměřuje se na princezny. Je potvrzena dokonalá vsazenost do makroprostoru. Demiurg markýz pohlíží svrchu na celý svět – zahradu, která se stane jevištěm jeho milostné touhy. Vztahem mikroprostoru paláce a zahrady se budeme zabývat v další kapitole.

„*Jarní sonáta* je soustředěna do renesanční zahrady a sleduje obecné zákonitosti této krajiny.“¹⁷⁵ Tato zahrada je centrálním prostorem celé prózy. Je vsazena do makroprostoru Itálie, či spíše do anachronické představy renesanční Itálie, jež je utvořena na základě italského výtvarného umění. Zahrada, jež má zahrnout zázraky veškeré přírody, se stává mikrokosmem¹⁷⁶, uzavřeným prostorem, kde se odehrává děj této *Sonáty*. Opouští-li markýz tento prostor, vyvazuje se z jeho vztahové sítě a není mu umožněn návrat. Všechny její prvky tvoří analogické významy k postavám a ději, čímž je do prostoru zahrady akomodují a

¹⁷³ LITVAK, Lily. s. 281. [Por su situación con respecto a la casa y a la ciudad de Liguria, el jardín es el nucleo orientador de los diversos escenarios.]

¹⁷⁴ SP, s. 36.

¹⁷⁵ LITVAK, Lily. s. 279. [La *Sonata de primavera* está centrada en un jardín del Renacimiento y sigue las proposiciones generales de este paisaje]

¹⁷⁶ Foucault říká: „Zahrada je nejmenší pozemek světa, tedy celkovost světa.“ – FOUCAULT, Michel. O jiných prostorech. Přel. Petr Soukup. In *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann&synové, 2003. s. 80.

zvýrazňují významovou dynamiku centrálního děje. Nejsou jen statickými kulisami, ale „akční“ scénérii. Valle-Inclán vytvořil příkladný fiktivní prostor, jenž obsahuje všechny nejzákladnější prvky kulturní představy o zahradě takového typu, vsazené do reálného makroprostoru.

Podívejme se nyní na scénérii zahrady v *Letní sonátě*. Pro textový celek je méně důležitá než v předešlé části, ale má některé zajímavé aspekty, které symbolizují vztah protagonistů. Zahrada je součástí kláštera, o kterém bude řeč níže. Při její charakterizaci postupuje vypravěč podobně jako u dalších dvou zahrad: „občas (...) vyklouznou chvatné poznámky, které odkazují k několikrát opakované zahradě u Paláců.“¹⁷⁷ Proberme si její stavbu. „Zahrada byla obehnaná jako citadela. Byla rozlehlá a stinná, plná šumění a vůní. Stromy v alejích spojovaly tak úzce své větve, že pouze velkými prostory jsme viděli listoví postříbřené svitem měsíce.“ (El jardín estaba amurallado como una ciudadela. Era vasto y sombrío, lleno de susurros y aroma. Los árboles de las avenidas juntaban tan estrechamente sus ramas, que sólo con grandes espacios veíamos algunos follajes argentados por la luna.)¹⁷⁸ Zdi uzavírají prostor zahrady, je opět vnitřním místem odtrženým od zbytku světa. Nekonkretizované prvky provokují smyslové vjemy, je vytvářeno prostředí letní tropické noci plné tajemné smyslnosti. Měsíc osvětluje jen některé body zahrady, přes husté větve není vidět nebe. Stromy tvoří živou střechu přikrývající prostor. Zahrada tak není uzavřena jen horizontálně, ale i vertikálně. Je to osamělé temné místo uprostřed nebezpečné mexické krajiny. „Mezi stromy jsme rozpoznali rovné místo s tmavými myrtami, jež byly obroubeny bílými a křivolakými cestičkami. Měsíc po nich rozléval své vzdálené a zázračně dokonalé světlo.“ (Entre los árboles divisamos un paraje raso con oscuros arrayanes bordados por blancas y tortuosas sendas: La luna derramaba sobre ellas su luz lejana e ideal como un milagro.)¹⁷⁹ Vypravěč stále zvýrazňuje měsíční světlo. Symbolické významy měsíce jsou mnohé, jeden však převládá – měsíc představuje ženský princip a bývá přisuzován Panně Marii.¹⁸⁰ Měsíc ozařuje širší prostor, na kterém nacházíme další již známé prvky: „Dvě laické sestry seděly u fontány obklopené trpasličími vavříny, které mají schopnost oddalovat paprsky (...) bublání jejich hlasů se splétalo s bubláním vody.“ (Dos legas estaban sentadas al pie de una fuente rodeada de laureles enanos que tienen la virtud de alejar el rayo.(...) el murmullo de sus voces se confundían con el murmullo del agua.)¹⁸¹ Podoba zahrady se

¹⁷⁷ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 87. [De vez en cuando (...) se escurren notas rápidas que hacen pensar en el jardín múltiplemente repetido de los Palacios.]

¹⁷⁸ SE, s. 130.

¹⁷⁹ Tamtéž.

¹⁸⁰ ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. s. 11.

¹⁸¹ SE, s. 131.

opakuje, vidíme zde stejně uspořádané vavříny, myrty a fontánu – zde spíše pramen. Významy rostlin jsou podobné jako v předešlém zkoumání, uvádějí do prostoru protagonisty – svádějícího markýze a odporující ženu. Poněkud odlišnou funkci než v *Jarní sonátě* zde plní pramen. Je zdrojem pitné vody, dokonce vody posvěcené; není tedy jen okrasným symbolem života, ale přímo jej přináší v posvátné podobě. Je to navíc pramen zasvěcený Jezulátku. Závislost postav a prostředí je zde opět elementární. Podívejme se na její dosahy blíže.

Protagonisté vstupují do zahrady s odlišným pocitem. Markýz je zamyšlený a snaží se uklidnit vystrašenou Niňu Chole. Tma a vánek znamená pro oba po tropickém vedru a slunci celého dne oddech, ale napětí mezi nimi trvá. Počasí odpovídá naladění duší obou postav, jakémusi znepokojivému spočinutí. Vstupují na posvátné místo, které je konkretizací sakrálního prostoru v „pohanském“ makroprostoru. Prostupuje se tu křesťanský kult s kultem přírody, jenž je vlastní původní kultuře. Markýz představuje katolickou tradici, Niňa Chole je kreolskou zástupkyní původních náboženství. Markýz s Niňou Chole jsou do zahrady přivedeni abatyší. Jejich pobyt je postaven na lži – protagonistka je vydávána za Bradomínovu ženu. Prostor klášterní zahrady má rozhodnout do jisté míry o dalším vývoji jejich vztahu. Niňa je dědičkou minulosti mexického makroprostoru, přítomnost v cizím prostoru tradičního katolictví ji oslabuje. Markýzovi, za nímž stojí urozenost jeho původu a tradic, je naopak tento prostor vlastní, svým způsobem mu náleží a posiluje ho. Dochází-li zde k zmíněnému konfliktu „smyslný muž – bojácná žena“, markýz v něm nutně vítězí. Důležitá je pak scéna u pramene. Niňa Chole pije „neprávem“ z posvátného pramene. Nachází se na sakrálním místě ve lži, s cizím mužem, je představitelkou pohanského kultu a navíc je zatížena krvesmilným hříchem. Stává se tak aktérkou prvního kroku profanace sakrálního prostoru, předznamenává akt, k němuž dojde později uvnitř kláštera.

Prostor zahrady je v *Letní sonátě* co do důležitosti spíše sekundárním, ale přesto nepozbývá smyslu pro ostatní textové složky. Jeho významy odpovídají povaze vztahu protagonistů. Markýz v zahradě získává nad Niňou Chole moc. Žena se v měsíčním světle napije z posvátného pramene, čímž otvírá cestu desakralizaci celého místa. Zahrada je vsazena do mexického makroprostoru, jenž „ovlivňuje“ podnebí v zahradě a určuje míru splynutí se sakrálním mikroprostorem daného typu.

Velkou důležitost znovu nabývá mikroprostor zahrady v *Podzimní sonátě*. Nacházíme se v deštivém makroprostoru domácí Galicie, v zahradě prastarého paláce de Brandeso. Podívejme se na významy jednotlivých podtémat zahrady. Budeme opět zkoumat symboliku flory a neživých prvků (fontány a labyrintu); tentokrát za pomoci studie Roberta Webera

„Jednota a figury ve Valle-Inclánově *Podzimní sonátě*“, jež se zabývá třemi skupinami nejčtenějších motivů – růže a květiny (obecně); plamen, Kristus, Nazarén; zahrada, fontána a labyrint.¹⁸² Pro nás bude v tuto chvíli relevantní skupina první a třetí.

Nejčastější jsou motivy růže, jež podle Webera implikují všechna nejdůležitější témata této *Sonáty*. „Růst růže, krátká doba rozkvetu a možná smrt jsou paralelními k linii zápletky.“¹⁸³ Weber se dále zabývá symbolikou růže, kterou jsme již rozebírali výše; významný je protiklad smyslnosti růžového květu – Bradomín ji přirovnává ke Conche – a růže jako atributu Panny Marie. Pro nás připadají v úvahu pouze významy motivů růže ve spojení se zahradou. V jedné z úvodních scén protagonistka nařezává pro markýze růže: „A Concha mi ukázala svou sukni, kde růže ztrácely své lístky, ještě pokryté rosou (...) Všechny jsou pro tebe. Vysvlékám zahradu.““ (Y Concha me enseñó su falda donde se deshojaban las rosas, todavía cubiertas de rocío (...) – Todas son para ti. Estoy desnudando el jardín.)¹⁸⁴ Zahrada byla růží plná. Symbolizuje-li tato květina čistotu a nevinnost, zde spíše „nehříšnost“, Concha tu svou explicitně odevzdává markýzovi do rukou. Podoba zahrady jako růžového sadu bez hříchu se s Bradomínovým příjezdem proměňuje. Zahrada ztrácí svůj rozměr nevinnosti, nabízí se ke scénám lásky. V *Podzimní sonátě* nacházíme některé další stejné rostliny jako v *Sonátě* první. V textu se několikrát opakují cypřiše a myrty. Výše jsme určili jejich symboliku jako analogickou k základnímu napětí postav. Protagonistka se tentokrát markýzovi nevzpírá, svůj hříšný vztah přijímá sice se špatným svědomím, ale dobrovolně. Prvky zahrady tedy spíše symbolizují hrdinčino vnitřní napětí hříšné touhy a strachu z trestu. Tato ambivalence prochází celým příběhem, nejzřetelněji vystupuje ve chvíli Conchiny smrti. Druhým významovým rozměrem těchto prvků bylo v *Jarní sonátě* téma života. Concha je vážně nemocná a myšlenka na smrt taktéž prochází celým textem. Bradomínův příjezd v ní naposledy vzbudí sílu k životu. Všechna tato témata jsou konstitutivními pro celou tetralogii, jednotlivé prvky prostorů je aktualizují a obohacují novými „odstíny“.

Weber ve svém dělení zařazuje do třetí skupiny motivy vzájemně nepoměrné: zahradu, labyrint a fontánu. Rozeberme prvky, které nám spolu s výše zmíněnými závěry napomohou k interpretaci prostoru zahrady jako celku. V brandeské zahradě je pouze jedna fontána, umístěná uprostřed labyrintu; tyto dva prvky zde k sobě náleží tak nerozlučně (zmiňují se téměř vždy pospolu), že je nutné je tak i studovat. V textu se objevují ve dvou rovinách.

¹⁸² WEBER, Robert. Unidad y figuras en la Sonata de otoño de Valle-Inclán. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1968, vol. 7, núm. 223, s. 181.

¹⁸³ Tamtéž. [El crecimiento de la rosa, el florecimiento momentáneo y la muerte eventual son paralelos a la línea de argumento.]

¹⁸⁴ SO, s. 58.

V jedné fungují jako prvky scenérie, v níž se odehrává děj, ve druhé jsou kulisami Conchina snu, jenž nám nabízí vnitřně textovou interpretaci podoby první. „Conchin sen je klíčem pro motivy zahrady, fontány a labyrintu; každý prvek je opatřen interpretacemi, které jsou ve zbytku *Podzimní sonáty* konfrontovány s dalšími obraznými užitími těchto motivů.“¹⁸⁵ Podívejme se nejdříve na zkoumané prvky ve snu. Concha je ztracena v labyrintu a pláče u fontány. Po chvíli se jí zjeví archanděl, jenž ji z něj vyvede. Neodpoví však na žádné položené otázky, které se týkají hříšné lásky protagonistů a Conchiny blížící se smrti. Vypravěč nenechává nic náhodě a vzápětí nám nabízí interpretaci: „Labyrint byl hřích, ve kterém byla Concha ztracena a voda z fontány byla všemi slzami, které musela vyplakat v očistci.“ (El laberinto era el pecado en que Concha estaba perdida, y el agua de la fuente eran todas las lágrimas que había de llorar en el Purgatorio.)¹⁸⁶ Labyrint ve snu představuje spletnost Conchina hříchu; protagonistka si ho je plně vědoma a obává se nejen samotné smrti, ale především smrti ve hříchu. Jinak řečeno, labyrint jako centrum zahrady a její ústřední prvek je ekvivalentem k hrdinčině duši. Základní součástí duše je fontána, pramen slz. V první rovině je význam podobný, ale poněkud širší. Bradomín do labyrintu nevstupuje, zastavuje se před vchodem. „Concha, nehybná pod obloukem vrátek, hleděla vzdychajíc na cestičku.“ (Concha, imóvil en el arco de la puerta, miraba hacia el camino suspirando.)¹⁸⁷ Hrdinka stojí před pomyslným vstupem do svého nitra, obraz oblouku, který se jí klene nad hlavou, představu uzavřeného světa náležitě jen jí umocňuje: „Nad svorníkem oblouku se tyčily dvě chiméry porostlé mechem a stinná cesta, jediná cesta, se vlnila mezi myrtami, jako dráha osamělého, tichého a neznámého života.“ (Sobre la clave del arco se alzaban dos quimeras manchadas de musgo y un sendero umbrío, un solo sendero, ondulaba entre los mirtos, como el camino de una vida solitaria, silenciosa e ignorada)¹⁸⁸ Concha pohlíží do své duše na skutečnou podobu svého života. U podtématu fontány je zvýrazňován především její zvuk: „...fontána v labyrintu zpívala jako skrytý pták.“ (...en el fondo del laberinto cantaba la fuente como un pájaro escondido.)¹⁸⁹ – obdobnou větou začínají hned dvě kapitoly a zpěv fontány se opakuje mnohokrát. Je přítomný ve většině scén, i v těch z interiéru paláce. Fontána je věznem labyrintu, nachází se v jeho útrokách. Symbolizuje smutek Conchiny duše, který se všude

¹⁸⁵ WEBER, Robert. s. 194-195. [El sueño de Concha es la clave para las imágenes del jardín, la fuente y el laberinto; se proveen interpretaciones para cada elemento y en el resto de la *Sonata de Otoño* se las enfrenta con otros usos figurativos de las imágenes.]

¹⁸⁶ SO, s. 81.

¹⁸⁷ Tamtéž.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 60.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 71; s. 81.

monotónně ozývá, ovládá celý prostor zahrady. Labyrint je tedy výhradně protagonistickým místem, symbolizujícím její duši, pronásledovanou neustálým zármutkem, strachem a touhou.

Podívejme se nyní na charakter zahrady jako celku. Paralely mezi protagonistkou a zahradou se výše zmíněným výčtem nevyčerpávají, splynutí postavy a prostoru je zde vedeno dále. Při odhalení Conchiny smrti zahrada přímo trpí: „Zelené a načernalé větve jedle šlehaly do plačtivých a smutných skel (...) jako volání staré a stinné zahrady.“ (Las ramas verdes y foscas de un abeto rozaban los cristales llorosos y tristes (...) como un llamamiento del jardín viejo y umbrío.)¹⁹⁰ Zahrada je propojena s další postavou. Conchino páže, Florisel, se volně pohybuje zahradou. Je mu vše dovoleno, náleží do zahrady (i svým jménem) stejně jako náleží své paní.

Podzimní sonáta je bohatá na motivy tradice rodu. Kromě paláce a kaple nacházíme symboly urozenosti markýzova pokolení i v zahradě, jež má: „...tesané do kamene, na římse, čtyři erby se znaky čtyř různých rodů. Zakladatelův původ, vznešený po všech prarodičích!“ (...labrados de piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos!)¹⁹¹ Je nám připomenuto, jako ještě ostatně mnohokrát bude, že se nacházíme v aristokratických prostorech s mytickou tradicí. „Zahrada je znovu nalezena, její nejvýznamnější vlastnosti budou: starobylost, původ, vznešenost...“¹⁹² Pradávnost rodu se projevuje na zahradě i jinak – kamenné sochy, zídky a lavičky obrůstají mechem, zeleň vrůstá do umělých prvků zahrady. Příroda, silnější než člověk, pokrývá jeho dílo. Tento veskrze romantický motiv zde symbolizuje vypršení moci velkých rodů, konec jejich věku. Podzimní ladění zahrady odpovídá soumraku dávných tradic. Markýz je vnímá jako místa, kudy kdysi procházel jiný galantnější život. Sešlé symboly tradice podléhají přírodě a času. Mnoho přívlastků zahrady má časový charakter. Zahrada stárne, stejně jako protagonisté. „Takové jsou téměř všechny zahrady popsané v *Sonátách*, evokovaná místa, ve kterých se žilo v dávných časech a v nichž už se žije pouze život, který životem není.“¹⁹³ Všemmu vévodí chiméry – veškeré bytí je preludem, neskutečným zdáním, stejně jako možnost věčné existence. Zde se naše čtení rozchází s Güntertem, jenž chápe zahradu v *Sonátách* jako prostor postavený mimo čas, jenž věčně zachovává své vzezření („el jardín fuera del tiempo“; „mundo intemporal“¹⁹⁴).

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 117.

¹⁹¹ Tamtéž, s. 39.

¹⁹² ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 82. [Y ya reencontrado el jardín, va a ser ésa, precisamente, su más destacada cualidad: ranciedad, abolengo, señorío ...]

¹⁹³ BAULÓ DOMÈNECH, Josefa. [Así son casi todos los jardines descritos en las Sonatas, lugares evocados, en los que se vivió en un tiempo lejano, en los que no se vive ya sino con una vida que no lo es.]

¹⁹⁴ GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. s. 564 a 567.

Dalším tématem u této konkretizace mikroprostoru zahrady je její vsazení do kulturního makroprostoru Galicie. Palác se zahradou jsou v krajině na vyvýšeném místě, je možné z nich hledět do krajiny. Objevuje se zde opět logická disproporce nereálného mikroprostoru v reálné makroprostorové krajině. Je nám představena výčtem scén z venkovského života a projevy folklóru¹⁹⁵: „...ten šťastný a venkovský rytmus vyvolával vzpomínku na veselé keltské tance ve stínu dubů. Concha začala také zpívat.“ (...aquel ritmo alegre y campesino evocaba el recuerdo de las felices danzas célticas a la sombra de los robles. Concha empezó también a cantar.)¹⁹⁶ Místo „vysokých“ uměleckých klišé *Jarní sonáty* či exotického lexika druhého dílu *Paměti* se nám zde krajina představuje pomocí klišé folklórních, která v tenké vrstvě pronikají až do zahrady. Krajina přesto představuje spíše „sprostý“ venkov, který je vytříbenosti zahrady a paláce cizí: „...minimální a skrovná přítomnost venkova slouží k podtržení kontrastu tohoto malého a uzavřeného ostrova (...) a drsného venkovského prostředí okolí.“¹⁹⁷ Dramata odehrávající se v zahradě nemají nic společného s okolním světem. Zahrada je uzavřena pro vše nízké a hrubé (tedy nearistokratické). K propojenosti s ostatními mikroprostory, především k interakci zahrada – palác se vrátíme níže.

Prostor zahrady v *Podzimní sonátě* je prostředím, jež náleží výsostně protagonistce. Labyrint s fontánou představuje střed zahrady a tedy i centrum Conchiny osobnosti, celá zahrada je její velkou metaforou. Osamělá cestička v labyrintu představuje Conchin osamělý život. Rmutný zpěv fontány se ozývá celým prostorem, je to sužovaná ženina duše v bludišti provinění. S markýzovým příjezdem, který předznamenává hříšné konání, Concha zbavuje zahradu růžových květů nevinnosti a postupuje ji (a samu sebe) zatracení. Poslední ozvy letního počasí v zahradě korespondují s posledním vzepětím Conchina života. Když zahrada úpí pod deštěm a studeným větrem, Concha je již mrtvá. Zahrada též nese symboly tradice pradávných urozených rodů, jejichž čas však končí. Vše v zahradě podléhá neúprosné pomíjivosti času a chátrá, stejně tak jako stárnou protagonisté. Zahrada je vsazena do ideálního galicijského makroprostoru (obrazy krajiny naplňují zásady žánrových obrázků), ale je pro tento vnější svět úplně uzavřena. V zahradě se mísí výsostná aristokratičnost s nemilosrdným během času. Živost a čerstvost zahrady a hrdinky náleží již pouze skončenému zlatému věku a markýzově paměti.

¹⁹⁵ Srov. LAVAUD-FAGE, Eliane. Un motivo folklórico en la narrativa corta de Valle-Inclán: el molino. In *Diálogos Hispánicos de Amsterdam n. 7*. Amsterdam: Rodopi, 1988. s. 39-47.

¹⁹⁶ SO, s. 73.

¹⁹⁷ RISCO, Antonio. s. 72-73. [...mínima y pobre presencia campesina sirve para subrayar por contraste de esa misma isla pequeña y cerrada como (...) y el rudo medio campesino del entorno.]

V *Zimní sonátě* se prostor zahrady objevuje jen ojediněle, avšak je vhodné se u něj zastavit. Když Zamora Vicente popisuje krajinu v této *Sonátě*, zmiňuje: „jedná-li se o krajinu uzavřenou (sad, zahrada), není ojedinělé nalézt smutnou a stinnou zeleň předcházejících zahrad zároveň se stejnými stromy.“¹⁹⁸ Nejvýrazněji vystupuje ve chvíli, kdy je Bradomínovi připomenuta jeho první láska, jež měla svou scénérii právě v zahradě: „Hledaje samotu jsem šel do sadu a dlouze jsem se v ztichlé noci procházel s mou samotou a zármutkem (...) Slyšel jsem přeplněné žlaby zaplavující cestičky a srovnával jsem je se svým životem, někdy burácejícím vášněmi, jindy suchým a ožehnutým korytem.“ (Buscando estar a solas salíme al huerto, y durante mucho tiempo paseé en la noche callada mi soledad y mis tristezas (...) Oyendo el rumor de las hinchadas torrenteras que se despeñaban inundando los caminos, yo las comparaba con mi vida, unas veces rugiente de pasiones y otras veces cauce seco y abrasado.)¹⁹⁹ Prostor se zde stává paralelním k protagonistově životu. Vzpomíná na minulé časy, které uplynuly jako voda tekoucí kolem cest v sadu. Prvky analogizují centrální děj. V kapitolách, odehrávajících se v lazaretu, se neustále poukazuje na alej suchých stromů. Příroda podléhá stejně jako člověk času, markýz v zimní krajině plné smrti spatřuje své vlastní stáří. Zahrada se tak alespoň s minimálně stejnými prvky vyskytuje ve všech částech *Paměti*, což dokazuje její význam pro text tetralogie jako celek.

Podívejme se nyní na prostory zahrady a jejich nejdůležitější prvky ve srovnání, budeme tak postupně získávat podklady pro shrnující interpretaci tohoto mikroprostoru. Předem můžeme přijmout fakt, že symbolika jednotlivých zástupců flory i fauny – jak jsme si částečně ukázali – má ve všech zahradách podobné významy, které jsou různě doplňovány a aktualizovány konkrétní konfigurací. Tyto významy by se daly rozdělit do dvou velkých skupin, přičemž jedna by měla tematického společného jmenovatele „láska“, druhá „život“. V první skupině se jedná o konflikt smyslné lásky a nevinnosti; ve druhé se sváří pomíjivost života a mládí a touha po nesmrtelnosti. Z předešlého zkoumání jasně vyplývá, že leitmotivy (nejdůležitějšími neživými podtématy) mikroprostoru zahrady jsou labyrint a fontána.

Fontána je symbolem proudícího a ubíhajícího života. Její všudypřítomné bubláni se neustále připomíná, zpěv fontány ladí s dalšími zvuky zahrady. V *Jarní sonátě* plní více funkcí – jsou na ni zobrazeny paralelní děje, její voda odráží děj ústřední. V *Podzimní sonátě* symbolizuje její zvuk úpění hříšné duše. V *Letní sonátě* je středem posvátného místa a pije z ní neoprávněná žena, popírá tak význam celého prostoru. Fontána bývá zobrazovaná

¹⁹⁸ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 85-86. [cuando se trata de paisaje encerrado (huerto, jardín), no es raro encontrar el verdor triste y sombrío de los jardines anteriores, a la vez que los mismos árboles]

¹⁹⁹ SI, s. 168.

v souvislosti s Pannou Marií²⁰⁰. Zde je vždy propojena s ženskou hrdinkou tak, jako celá zahrada. Oba labyrinty jsou intimními prostory protagonistek a středobody obou zahrad. Pro Marii Rosario je kruhový ambit uprostřed zahrady „klášterním“ prostorem, jejím šťastným prostorem, v němž má její bytí získat smysl. Bradomín do tohoto prostoru se svými nečistými myšlenkami vstupuje a narušuje jeho strukturu. Do Conchina labyrintu nevstupuje, je pro něj uzavřen; Bradomín je zde v tomto smyslu pasivnější, Concha se ve svém hříšném konání trápí osamocena. V *Jarní sonátě* neplní labyrint svou obvyklou funkci zmatení procházejících, nikdo v něm nebloudí. V brandeské zahradě labyrintem bloudí osamocená Concha, ztracena na konci svého hříšného života. Hodrová přisuzuje motiv labyrintu peklu, bloudění v něm je trestem²⁰¹ – takovou formu má Conchin sen, z něhož je zatím zachráněna a tedy varována; k pekelným motivům odkazovalo též ropuší kvákání v první *Sonátě*. Prostor zahrady je však vždy implicitně rajský. Rozhodněme, jak tento motiv funguje v *Sonátách*, a to již na úrovni prostorového celku.

Lily Litvaková shrnuje své zkoumání jarní zahrady tvrzením, že jde o místo rozkoše a viny, života a smrti, tedy o prostor jasně odkazující k zahradě rajské.²⁰² Na konci své studie též srovnává prostor zahrady v *Jarní a Podzimní sonátě*. Dochází k závěru, že se jedná o prostor identického charakteru, kterému vévodí v podstatě stejná žena – rozdíl je jen v čase: „Italská zahrada v *Jarní sonátě* se znovu rozpoznává v zahradě brandeského paláce jako krajina prostoupená smrtí...“²⁰³ Podzimní zahrada je podle ní neupravovanou, nezdravě přebujelou původní zahradou italskou, neúprosný čas působí nejen na postavy, ale i na prostor; „pradávný stesk po ráji je pociťován jako jemná a dokonalá melancholie, jež je zapříčiňována lidskou neschopností zastavit čas.“²⁰⁴ Nostalgie plynoucího života je pak nejnaléhavější právě v *Podzimní sonátě*. Též pro Gibbsovou: „Zahrada hraje svou tradiční roli rajského a erotického místa“²⁰⁵ ve všech *Sonátách*. Výše jsme přiznali zahradě časovou podstatu – čas uplývá a zahrada se mění, stejně tak činí i Litvaková. Avšak jednou z ústředních vlastností ráje i pekla je bytostná atemporalita – nekonečnost a neměnnost. Zahrada v *Sonátách* tedy není explicitně situovatelná ani do jedné „úrovně“ věčnosti, má v různé míře prvky obou.

²⁰⁰ HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. s. 197.

²⁰¹ Tamtéž, s. 20.

²⁰² LITVAK, Lily. s. 292.

²⁰³ Tamtéž, s. 294. [El jardín italiano de la *Sonata de Primavera* se vuelve a percibir en el jardín del pazo como paisaje asediado por la muerte...]

²⁰⁴ Tamtéž. [...la ancestral añoranza del paraíso se siente como una sutil y primorosa melancolía por la incapacidad del hombre para detener el tiempo]

²⁰⁵ GIBBS, Virginia. s. 52. [El jardín desempeña en la obra su papel tradicional de lugar edénico y erótico.]

Všechny scenérie zahrady tvoří v *Sonátách* integrální součást svých makroprostorů, jež je kulturně odstiňují a aktualizují, ale vnějšmu světu jsou uzavřeny. Je zvýrazněna zeď či mříž, které je od vnějšku oddělují. Soustředná uzavřenost zahrady, labyrintu a fontány podporuje intimní náboj prostoru. Jsou to vytříbené aristokratické či rituální prostory, kam mají přístup jen vybraní jedinci. Starobylost zahrad pak odkazuje k tradici společenství, kterým náleží. Někde její stáří symbolizuje „staré dobré časy“, které jsou už nenávratně pryč.

Zvýraznili jsme důležité prvky a vlastnosti mikroprostoru zahrady v *Sonátách*. Pokusme se nyní určit či zrekonstruovat shrnující interpretaci tohoto prostoru, která vychází z jeho převládajících charakteristik. Jedná se o sociálně omezený mikroprostor přiléhající k starobylému sídlu. Je uzavřený a předpokládá jistý stupeň intimity. Je pozitivně či negativně propojen s protagonistkou. Na druhou stranu je příkladným mikrokosmem pro boj dobra a zla. V prostoru zahrady se sváří nebeské a pekelné prvky. Probíhá zde zápas čistoty a nevinnosti s hříchem a smyslností. Všechny prvky svou ambivalentní symbolikou k tomuto zápasu přispívají. Stejný zápas probíhá na úrovni interakce protagonistů. Markýz svým příjezdem rozrušuje zažitě svazky vztahů a mění tak uspořádání života a osobnosti daných žen. Scéna v zahradě je syžetově významná, posouvá děj vpřed. Zastřešující motiv představuje čas, který přivádí vše živé i neživé k zániku; stárne i ten nejsilnější – hrdina-demiurg markýz Bradomín, který na krásy zahrad a chvíle v nich prožité už jen vzpomíná.

III. 3 PALÁC

Palác (dům, sídlo) je dalším důležitým prostorem v literatuře obecně, v *Pamětech markýze Bradomína* je pak mikroprostorem druhým nejvýznamnějším. Budeme opět sledovat jednotlivé konkretizace paláců v *Sonátách*, jejich prvky a celkové významy, později je srovnáme a nabídneme shrnující interpretaci. Všimneme si podtémat místností a jejich zařízení; vrátíme se k významu světla a tmy, vztahu paláce k ostatním mikroprostorům a krajině. Probereme postupně podoby prostoru paláce v každé *Sonátě*, přičemž nejvýraznější se tyto scenérie jeví v první a třetí části *Paměti*.

V *Jarní sonátě* se nacházíme v renesančním paláci ve fiktivním městě Ligura. Centrální místností paláce je „Pokoj, kde dokonával monsignor Estefano Gaetani.“ (La cámara donde agonizaba Monseñor Estefano Gaetani.)²⁰⁶ Je to první místo, kam je markýz zaveden a které předznamenává ladění celého paláce: „Já, nový příchozí, je zajato náznaky smrti, které ovládají palác, poněvadž přichází v kněžském průvodu přinášejícím poslední

²⁰⁶ SP, s 26.

pomazání.²⁰⁷ Zařízení a atmosféra tohoto pokoje je příkladná pro všechny ostatní místnosti v paláci; Eliane Lavaud-Fageová chápe tento „...smuteční pokoj jako synekdochu soukromých pokojů paláce.“²⁰⁸ V místnosti jsou dvě významové dominanty. Jednou je postel umírajícího, jež zde hraje jednu ze svých zásadních rolí v *Sonátách* – je místem smrti. Mohutná postel s nebesy stojí uprostřed pokoje a stává se po dobu umírání, smrti a bdění u mrtvého centrálním bodem prostoru, kolem něhož se odehrává veškerá akce. Druhou je oltář, který je místem modlitby za umírajícího, při první zmínce se u něj modlí princezna se svými dcerami. Ústřední pokoj má tedy dvě zásadní vlastnosti: je naplněn smrtí a religiozitou. Celým domem se z něho šíří pach spáleného vosku, všude je tma a ticho, všechny místnosti se vzájemně podobají. Tato „atmosphère funèbre“²⁰⁹ je notně podporována lexikálně a proniká skrze celý prostor. Není před ní úniku, neboť, jak je opakovaně zdůrazňováno, „všechny dveře jsou otevřené“ (hallábanse francas todas las puertas).²¹⁰ Smrt prostupuje dokonce až do markýzových místností.²¹¹ Podívejme se na jeho pokoje blíže.

Bradomínovi je v paláci nabídnuto ubytování, které ze „slušnosti“ přijímá. „Velmi mě těšilo pomyšlení, že budu přebývat v Paláci Gaetani.“ (Mucho me alegraba la idea de vivir en el Palacio Gaetani.)²¹² „Pokoje, které bude markýz v Paláci Gaetani obývat, jsou salón, komora a...knihovna paláce!“²¹³ upozorňuje Virginia Gibbsová. V knihovně visí obrazy starých italských mistrů, ukazují intendovaný styl celého prostoru. Tváře zobrazených figur mají odpovídat obyvatelům paláce, pozadí jeho interiérům; ve všech třech případech se jedná o biblické scény. U oken a dveří na terasu vedoucí do zahrady visí těžké karmínové damaškové závěsy, které ohraničují průhled, tvoří hranici. Knihovna zde nefunguje příliš významně či příznakově, jak to v mnoha literárních dílech bývá.²¹⁴ Je sice odlišnou místností, ale vstupuje do ní stejná atmosféra jako do všech ostatních pokojů, čímž se její smysl nivelizuje. Je centrem markýzova pobytu v paláci, prožívá v ní v kontextu celého díla velmi neobvyklou sebereflexi: „Cítil jsem se v té tmavé knihovně jako vězeň, a snažil jsem se vstoupit do svého opravdového svědomí, abych posoudil, co se toho dne stalo.“ (Veíame como prisionero en aquella biblioteca oscura, y buscaba entrar en mi verdadera conciencia,

²⁰⁷ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 137. [Le Moi, nouvel arrivant, capte d'emblée les signes de mort qui ont envahi le palais puisqu'il y pénètre à la suite des prêtres qui portent l'Extrême Onction]

²⁰⁸ Tamtéž. [la chambre funèbre comme synecdoque des appartements privés du palais]

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ SP, 26.

²¹¹ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 136.

²¹² SP, s. 33.

²¹³ GIBBS, Virginia. s. 52 [Los aposentos que ocupará el Márqués en el Palacio Gaetani resultan ser un salón, una recámara y ... ¡la biblioteca del Palacio!]

²¹⁴ Srov. HRBATA, Zdeněk. s. 365.

para juzgar lo acaecido durante aquel día)²¹⁵ Knihovna je tedy markýzovým soukromým místem klidu a myšlení, kam proniká znepokojivá atmosféra celého paláce.

Významným je pro dějový vývoj taktéž pokoj protagonistčin. Výše jsme zmínili dva důležité prvky pokoje umrlcova, jimiž byly postel a oltář. Zde tyto elementy splývají: „... lůžko, jež bylo jako oltář z bělostného lnu a vlnivých krajků.“ (...lecho que era como altar de lino albo y de rizado encaje.)²¹⁶ María Rosario ideálně odpovídá svému pokoji. Postel, jejíž druhou zásadní funkcí v *Sonátách* je být místem fyzické lásky, je zde přirovnávána k oltáři – čistota dívky se potvrzuje. Místo duchovního kultu nahrazuje místo fyzické lásky. Jinak tomu bude v *Letní sonátě*, kde se naopak postel stává oltářem pohanským, určeným pro sexuální rituál. Bradomín vstupuje do dívčina pokoje ze zahrady otevřeným oknem. Lavaud-Fageová spatřuje v překročení hranice mezi povolenou zahradou a zakázaným pokojem²¹⁷ „porušení klášterní klauzury“²¹⁸, tedy stejný dějový motiv, jímž jsme se zabývali u podtématu labyrintu. Zatímco zde Bradomín zůstane jen u myšlenek, v ambitu labyrintu dívku osloví.

Jedinou místností, která nezapadá do celkového umrlčího ladění palácových komnat, je pokoj princezny Gaetaniové, kde se odehrávají její večerní tázky. Je to dobře osvětlený pokoj, „...pozlacený a vyzdobený přepychově dle francouzsky ženského gusta. Tapiserii na zdi obývali amorkové s girlandami, galantní lovci a jeleni s bohatým paroží...“ (...dorado y de un gusto francés, femenino y lujoso. Amorcillos con guirlandas, ninfas vestidas de encajes, galantes cazadores y venados de enramada cornamenta poblaban la tapicería del muro...) ²¹⁹ Všechny zdobné bukolické elementy vystupují z rigidního prostředí a odkazují na jevy náležící venkovní zahradě. Lavaud-Fageová ospravedlňuje nepatřičnou dekoraci salónu jeho funkcí: schází se v něm vdova, dvojce bigotních a poněkud hloupých starých šlechticů a mladý kněz s aspektem starého muže – postavy, které náleží výhradně mrtvolnému interiéru.²²⁰ Vytváří se tak ironický protiklad umělých ozdob symbolizujících živoucnost a krásy exteriéru a umrlčích jedinců pobývajících v komnatě. „Urození v této *Sonátě* obývají prostory, které se vyznačují falešností a jejich chování je ukázkou dokonalé absence autenticity,²²¹“ dodává Gibbsová. Podívejme se nyní na některé charakteristiky, které již

²¹⁵ SP, s. 83.

²¹⁶ SP, s. 67.

²¹⁷ LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 50.

²¹⁸ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 140. [violation d'une clôture conventuelle]

²¹⁹ SP, s. 37.

²²⁰ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 137-138.

²²¹ GIBBS, Virginia. s. 57. [Los nobles de esta Sonata habitan espacios que se caracterizan por la falsedad, y su comportamiento demuestra una falta total de autenticidad.]

náleží mikroprostoru paláce jako celku, a na interakci s druhým výrazným mikroprostorem této části *Paměti* – zahradou.

Jak jsme už několikrát zmínili, prostor v *Sonátách* je zahalen tmou či osvětlován jen bodově a neurčitě. V *Jarním* dobrodružství temnota souvisí především s ponurou atmosférou celého paláce, implikuje tajemnost a podporuje strach. Prostorem se pohybuje ďábelský markýz²²²; „Pohyblivost postavy je tím, co umožňuje mezi sebou propojit prostory. Nezapomeňme na procházení chodbami, prostorami strachu či dokonce úzkosti a opravdové noční můry v *Jarní sonátě* a zejména v *Podzimní sonátě*.“²²³ Palác Gaetani se stává tajemným domem. Všechny zmíněné vlastnosti nabádají ke srovnání se zahradou, jež je v drtivé většině případů prostorem klidu, her a rozjímání. Palác jako celek je se zahradou propojen, tvoří spolu aristokratickou jednotku proti prostému vnějšku, zároveň však pro sebe představují světy rozdílné. Zahradu a její „nefunkční“ labyrint obývá mládí – malé sestřičky – interiér neživé postarší figury. Zahrada symbolizuje život, interiér paláce proti tomu smrt.²²⁴ Bradomín obě scenerie prostupuje, prochází jimi, neustále překračuje hranici tvořenou terasami, balustrádami a balkóny, odkud na zahradu shlíží. Výše jsme zmínili, že Bradomínova přítomnost proměňuje a boří zažitě vztahy a pravidla v prostorech. Na konci této *Sonáty* dochází k inverzi prostorových významů: z paláce, kudy probíhají čilé princezny (duch smrti byl konečně zahnán), vypadáva oknem malá María Nieves – zahrada se stává místem smrti.

Nastínili jsme vztah mikroprostoru zahrady a paláce, nyní se podívejme na relaci paláce a vnějšího světa. Exteriér je v *Jarní sonátě* zastupován jedním z emblematických míst nearistokratického vnějšku – náměstím, prostředím, jež je vlastní masám. Palác je uzavřen jakékoli vnější síle, jeho obyvatelé ho neopouští. Obě tato pravidla přestávají platit ve chvíli porušení normalizovaných principů – v momentě zásahu transcendentna v podobě smrti monsignora či velikonočních oslav. Do paláce jsou vpuštěni obyčejní lidé, aby se poklonili mrtvému, María Rosario stojí na prahu palácové kaple a rozdává almužny, celá rodina opouští palác, aby doprovodila mrtvého na hřbitov. S izolovaností paláce a náměstí souvisí i motiv oken. Směřují-li do zahrady, jsme v intimním obývaném prostoru, okna bývají otevřená; okna s výhledem na náměstí se objevují při pozorování velikonočního procesí; okna do exteriéru má i místnost, kde majordom tvoří své sousoší.

²²² Georges Guntert přímo říká: „Valle používá ďábelského motivu ve všech evokovaných prostředích.“ [Valle se vale del recurso a lo diabólico en todos los ambientes evocados] – GÜNTERT, Georges. De Femeninas a las Sonatas: Evolución del arte narrativo de Valle-Inclán. *Revista de Literatura*, 1992, vol. 54, núm. 107, s. 258.

²²³ LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 49. [La movilidad del personaje es lo que permite conectar entre sí los espacios. No olvidemos el paso por los corredores, espacios de miedo y hasta de angustia y de auténtica pesadilla en Sonata de primavera y, sobre todo, en Sonata de otoño.]

²²⁴ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 138.

Palác je pro okolní prostor uzavřen, ale nezapomeňme, že jeho charakter je konkretizován povahou makroprostoru (města a krajiny), do nějž je vsazen. Je jeho centrem, ideální manifestací a prototypizací: „geografický prostor imaginární Ligury se vymazává a omezuje se na Palác Gaetani...“²²⁵ Pro Lavaud-Fageovou jsou interní obyvatelé a návštěvníci paláce – palác sám – synekdochou pars pro toto celého města, jež je též staré, vznešené a zbožné²²⁶, je jeho uzavřeným reprezentantem. „Když jsem zmizel pod obloukem pryč z náměstí, otočil jsem oči plné slz, abych poslal Paláci Gaetani sbohem,“ (Al desaparecer bajo el arco de la plaza, volví los ojos llenos de lágrimas para enviarle un adiós al Palacio Gaetani.)²²⁷ líčí svůj odjezd vypravěč v poslední kapitole *Jarní sonáty*. Palác zde funguje taktéž metonymicky, tentokrát jako synekdocha totum pro parte. Markýz za sebou zanechává jednotlivce, vztahy a děje, které jsou reprezentovány celým tímto mikroprostorem, tedy svou bytostnou scénérií. Scénérie Paláce Gaetani pro něj tak koresponduje s celým příběhem.

Konkretizovaný mikroprostor paláce v *Jarní sonátě* se skládá z tmavých pokojů naplněných atmosférou smrti. Všudypřítomná religiozita činí profánní prostor posvátným, svým působením tento proces protagonista zastavuje a přeměňuje. Markýz scénérií prochází, vstupuje do zahrady a vrací se do interiéru poháněn d'ábelskou ideou svést nevinnou Marií Rosario. Palác reprezentuje smrt, je obýván starými postavami, které vytvářejí nepřátelské napětí. Jarní zahrada je živoucím protipólem paláce. Spolu zároveň tvoří uzavřené jádro města, jemuž je v běžných situacích neprodyšně uzavřeno. Palác pro protagonistu reprezentuje centrální prostor vzpomínky, jenž zahrnuje základní syžetové body dějové zápletky.

V *Letní sonátě* nacházíme prostor paláce, vznešeného profánního místa, na konci textu. Je zde mikroprostorem s významem spíše okrajovým. Z popisu se o něm dozvídáme jen velmi málo: „Dům, postavený na místokrálovský příkaz, měl ten ušlechtilý a venkovský vzhled, jenž mají ve Španělsku domy hidalgů.“ (La casa, mandada edificar por un virrey, tenía el aspecto señorial y campesino que tienen en España las casas de los hidalgos.)²²⁸ Nachází se kdesi ve vnitrozemí mexického makroprostoru. Od počátku představuje cíl markýzovy cesty. Aby se k němu hrdina dostal, musí čelit mnoha nebezpečným překážkám, během nichž ztratí i Niňu Chole. Když do svého sídla dorazí, je konečně v bezpečí a znovu nalézá i protagonistku. Palác je idylickým místem uprostřed nepřátelské krajiny. Markýz si je

²²⁵ CATTANEO, Mariateresa. Italia en Valle-Inclán. In *Valle-Inclán(1898-1998): Escenarios*. Ed. Santos Zas, M. et al. Universidad Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2000. s. 184 [...el espacio geográfico de la imaginaria Liguria queda borrado y se reduce al palacio Gaetani...]

²²⁶ LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. s. 138.

²²⁷ SP, s. 97.

²²⁸ SE, s. 173.

ve svém teritoriu jistý, znovu získává práva, která během cesty pohanským prostorem či na cizí lodi postrádal. Stačí, aby pronesl své jméno, a prostor se mu odevzdává do rukou. Markýzův rod je tak starobylý, že vlastní pozemky i v dalekém Mexiku. Gibbsová ho označuje za „palác-muzeum“²²⁹, je to místo s pamětí zašlých věků, vzpomínek na doby dobyvatelů, získávání slávy a bohatství, jehož se markýzovi předkové bezpochyby účastnili. Z celé slávy zbyl jen dům a sloužící, kteří věří v utopickou renesanci slavných epoch. K paláci přiléhá tropický sad, do nějž vedou okna z markýzova pokoje. Vše je jako obvykle zahaleno do tmy a měsíčního světla. Horko a vůně prostupují okny do prostoru paláce, před smyslností prostředí není možné uniknout. Vzápětí se objevuje Niña Chole a probíhá nejexpresivněji podaná erotická scéna celých *Sonát*.

Palác v *Letní sonátě* představuje odlehlé místo, kde platí markýzova moc. Spravuje nás o starobylosti, vznešenosti a tradici jeho rodu. Je též místem opětovného setkání a vyvrcholení milostného vztahu protagonistů. Evokativní přírodní a pohanská síla exotického makroprostoru prostupuje scénérií a ovlivňuje činy postav.

V *Podzimní sonátě* hraje mikroprostor paláce ústřední roli, spolu se zahradou tvoří základní scénérii pro celou akci, Pozuelo Yvancos dokonce tvrdí: „V *Podzimní sonátě* jsou jen páni a sluhové, nevyskytuje se tam jiné prostředí než brandeské feudální sídlo.“²³⁰ Proberme podrobněji jednotlivé prvky a problémy tohoto prostoru; materiálu pro to je podle Zamory Vicenteho dostatek: „S jakou přesností, s jakou pravdivostí se nám představuje tento Palác de Brandeso! Jako dlouhá série pozadí, nám vyšitá či vytesaná vznešenost podsouvá svou nenápadnou náročnost.“²³¹

Více než v zahradě se zde pracuje s motivem vzpomínky. Jak víme, Bradomín byl v paláci kdysi se svou matkou. Dům má mnoho místností a chodeb, po markýzově příjezdu s ním Concha celý palác prochází. Popis interiéru se mísí se vzpomínkami na krásy dětství:

Protože ubohá Concha světila kult vzpomínek, chtěla, abychom prošli celý palác a připomněli si dávné časy (...) Po tolika letech jsem znovu spatřil ty známé sály! Sály s parketami z ořechového dřeva, studené a tiché. (...) Salóny se starými damaškovými závěsy, zamlženými zrcadly a rodinnými portréty.

²²⁹ GIBBS, Virginia. s.

²³⁰ POZUELO YVANCOS, José María. s. 256. [En la Sonata de Otoño sólo hay amos y criados, no existe otro paisaje que el Pazo feudal.]

²³¹ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 35. [¡Con qué exactitud, con qué verdad crecida, se nos presenta este Pazo de Brandeso! Como una larga serie de telones de fondo, la nobleza esculpida o bordada nos impone su callada exigencia.]

Como la pobre Concha tenía el culto de los recuerdos, quiso que recorriésemos el Palacio evocando otro tiempo (...) ¡Después de tantos años volví a ver aquellas salas familiares! Las salas entarimadas de nogal, frías y silenciosas (...) Los salones con antiguos cortinajes de damasco, espejos nebulosos y retratos familiares.²³²

Z popisu vystupují dva základní rysy podtémat paláce. Místnosti jsou tiché a opuštěné, radost dětských her je pryč, jejich čas náleží jakési neskutečné bájně době. Protagonisté jimi procházejí strženi hlubokou melancholií. Druhým rysem je již leitmotivický prvek tradice rodu – velké množství portrétů předků na stěnách naznačuje starobylost paláce; „...v paláci žije celý jeho rod lapený v záhrobí staletí.“²³³ Ángel G. Loureiro oba aspekty zajímavě propojuje: „...tento návrat do ideálního světa nekončí ve vzpomínkách Bradomína dítěte (...) Salón s tichými kroky přeludů, kde se opatrují portréty symbolizující vznešenou minulost, se prodlužuje v zrcadlech až do snu, obohacuje ideální obraz ‚návratu‘ do minulosti.“²³⁴ Minulá paměť má dvě vrstvy – dobu předků a dobu dětství protagonistů, obě se však slévají, již nezáleží, co bylo dříve a co později, vše je nenávratně pryč. Minulost se v této scénérii stává neskutečnou iluzí a snem.

Markýz podniká tuto cestu palácem ještě jednou na konci příběhu. Vlácí tělo mrtvé Conchy mnoha pokoji, aby se vyhnul obrazu Krista na místě, kde se kříží chodby. Temné místnosti jsou tentokrát kulisami hororovými: „Když jsem procházel kolem zrcadel, zavíral jsem oči, abych sám sebe neviděl. Studený pot mi stékal po čele. Tma v pokojích byla místy tak hluboká, že jsem se v nich ztrácel a musel jsem jít poslepu, pln úzkosti, strnulý, přidržuje Conchino tělo...“ (Al cruzar por delante de los espejos cerraba los ojos para no verme. Un sudor frío empañaba mi frente. A veces, la oscuridad de los salones era tan densa que me extraviaba en ellos y tenía que caminar a la ventura, angustiado, yerto, sosteniendo el cuerpo de Concha.)²³⁵ Tato scéna vrcholí asi nejmakabroznějším obrazem celých *Pamětí*: mrtvé hrdince se zamotají ve dveřích vlasy; aby mohl markýz ve své děsivé cestě pokračovat, prudkým pohybem mrtvého těla vlasy vytrhne. Robert Weber se ve výše zmíněné studii zabývá motivem Krista a plamene. O posledně vyličené scéně říká: „Excesivní drastičnost

²³² SP, s. 62.

²³³ ZAMORA VICENTE, Alonso. s. 34. [...en ese palacio todo su linaje vive agazapado en un transmundo de siglos.]

²³⁴ LOUREIRO, Ángel G. La estética y la mirada de la muerte: Sonata de otoño. *Revista Hispánica Moderna*, 1993, vol. 46, núm. 1. s. 45-46. [...esa regresión hacia el mundo ideal no termina en los recuerdos del Bradomín niño (...). Este salón de silenciosas pisadas de fantasmas donde se guardan los retratos que simbolizan el pasado galante, se prolonga hasta el ensueño en los espejos, contribuyendo una imagen perfecta de la „regresión“ hacia el pasado...]

²³⁵ SP, 115.

této pasáže pravděpodobně zamlžuje význam dveří (...) dveře jsou také symbolem Krista. Třebaže se Bradomín snaží uniknout před Ježíšem v chodbě, on a Concha jím jsou symbolicky lapeni.²³⁶ Podívejme se nyní na prvky zařízení místností a chodeb, které nás přivedou zpátky k Weberově práci.

V paláci jsou tři výrazné obývané pokoje, jsou jimi ložnice protagonistů a markýzovy sestřenice Isabel. Všechny si jsou podobné, mají dva společné prvky: postel a svícen. Postel zde plní obě své základní funkce. Na jedné straně je místem fyzické lásky, na druhé straně místem smrti; v jedné chvíli obojí splývá – Concha umírá v okamžiku milostného opojení. Pokoje i chodby jsou neustále ponořeny do tmy, okrajově je nacházíme v nejasném rozbřesku. Světlo zajišťují plameny svíček, opakovaně se však zdůrazňuje jejich mihotavost, třes a slábnutí, jako kdyby měly každou chvíli zhasnout. Weber přirovnává plamínky ke Conchinu životu, jenž je stejně slabý a mihotavý.²³⁷ Dále se zaměřuje na voskovicí, která ozařuje Kristův obraz. Dvojice Kristus-plamen je pro něj dějově konstitutivní, protagonisté vstupují postupně do analogických a protikladných vztahů (např. Kristus-Bradomín, plamen-Concha, Bradomína-antikrist atd.). Vraťme se však ještě k motivu tmy. V předešlém zkoumání jsme temnotě a slabému světlu přiznali tyto funkce: akcentují subjektivitu popisu, umožňují nahlížet prostory v originálních aktualizacích, připomínají omnipresentní smrt a přidávají místům na tajemnosti, čímž dynamizují děj. V *Podzimní sonátě* jsou všechny tyto funkce plněny, přičemž se objevuje jedna další (okrajově přítomna již v *Jarní sonátě*): *Sonáty* jsou často studovány prizmatem donjuanského mýtu, jedním z jeho zásadních atributů je tma – vše se děje pod rouškou noci. Bradomín k ženám vstupuje sám za sebe a je tak i očekáván, tma mu jeho milostné chvíle umožňuje, stává se jeho spojencem.

Poslední výraznou místností, jíž je třeba se zabývat, je palácová knihovna. V *Jarní sonátě* sloužila knihovna jako součást ložnice, četba či literatura nebyly nijak tematizovány. V podzimní části čteme „Ukryl jsem se do knihovny (...) V knihovně vládl klášterní mír, kanonický a teologický sen. Bylo cítit dech starých foliantů vázaných v pergamenu, knihy humanitních oborů a teologie...“ (Yo estaba refugiado en la biblioteca (...) Reinaba en la biblioteca una paz de monasterio, un sueño canónico y doctoral. Sentíase en el ambiente el hálito de los infolios antiguos encuadernados en pergamino, los libros de humanidades y de teología...)²³⁸ V knihovně se tematizuje několik jevů: zakladatel paláce byl biskup, vědění

²³⁶ WEBER, Robert. s. 191-192. [La morbosidad excesiva del pasaje quizá nubla el significado de la puerta (...) la puerta también es un símbolo de Cristo. A pesar de que Bradomín trata de huir del Nazareno en la antecámara, él y Concha son cogidos simbólicamente por Cristo.]

²³⁷ Tamtéž, s. 190-191.

²³⁸ SO, s. 76.

uložené v knihovně má náboženský charakter. Prostor knihovny je sakralizován. Stáří knih znovu připomíná vznešenost rodu, na stejné téma je vedena i následující konverzace, v níž se dozvídáme, že markýz je potomkem samotného Rollanda. V této knihovně se vrství epochy, odpovídá Foucaultovu typu „heterotopie věčně se akumulujícího času.“²³⁹ Markýzovi prostor tradice a religiozity velmi vyhovuje, knihovna se stává intimním prostorem markýzova kognitivního světa.

Místnosti brandeského paláce připomínají Bradomínovi krásné chvíle dětství, které však náleží stejně neskutečné a bájně minulosti, jako mytický svět předků-zakladatelů. Ve tmě se palác stává pro markýze místem úzkosti, bojí se ústřední varovné Kristovy podobizny osvětlované jedním z mnoha kmitavých plamínek, jenž symbolizuje pohasínající život ústřední figury tohoto prostoru – Conchy. Podívejme se nyní na některé rysy mikroprostoru paláce jako celku.

Palác tvoří uzavřenou jednotu s prostorem zahrady. Mezistupněm paláce a zahrady jsou terasy a balkóny, ze kterých ji markýz často pozoruje. Nalézáme zde konfiguraci: markýzova ložnice – trojice dveří na terasu – terasa – zahrada. Bradomín bývá vzhledem k protagonističně prostoru (zahradě) ve vyšší dominantní pozici, má zahradu (protagonistku) ve své moci. Tento případ je jediným, v němž se zvyznamňuje prostorová vertikála. Palác v žádném dalším případě neodpovídá Bachelardovým patřům domu vědomí, je tak říkajíc horizontálně bezproblémový. V *Jarní sonátě* se objevil protiklad zahrady-života a paláce-smrti. Zde je zahrada pokryta suchým listím, zmítána deštěm a větrem. Její celkové podzimní ladění předpovídá smrt metaforizované bytosti. Blížící se smrt prostupuje oba mikroprostory stejnou měrou.

Palác de Brandeso v sobě obsahuje důležitý mikroprostor kaple, který můžeme považovat spíše za jeho specifický subprostor. Tematické výstavbě kapitoly odehrávající se v brandeské kapli věnuje kompletní studii José María Pozuelo Yvancos. Upozorňuje, že je tato scéna zařazena před samé vyvrcholení příběhu, což dokládá její důležitost pro textový celek; představuje významový mikrokosmos celé *Podzimní sonáty*: „Zachycuje, těsně před rozuzlením, sémantickou podstatu díla tím, že posouvá do popředí ústřední téma (...) přetrvávání šlechty s jejími charakteristickými atributy: krutostí a zbožností, řečeno jinak: světem válečných hrdinských činů a rituálního světa pobožnosti.“²⁴⁰ Krutý svět hrdinství

²³⁹ FOUCAULT, Michel. s. 82.

²⁴⁰ POZUELO YVANCOS, José María. s. 256. [Recoge, justo antes del desenlace, la médula semántica de la obra relevando a un primer plano el tópico central (...) el de la permanencia de la nobleza con sus dos atributos característicos: crueldad y piedad, o lo que es lo mismo: mundo de la hazaña guerrera y mundo ritual de la devoción.]

představují pouze mužští příslušníci rodu, jejich náhrobek je napravo od oltáře a je na něm socha modlícího se válečníka. Legendy o těchto mužích naznačují jejich problematický vztah k náboženství – úcta ke katolickému kultu se mísí s náznaky hereze. Nalevo jsou pak pohřbeny ženy; jejich náhrobku vévodí postava modlící se ženské postavy, oblečené do mnišského hábitu jednoho známého galicijského řádu.²⁴¹ Prostorová konfigurace kaple²⁴² jasně odpovídá dvojici protagonistů – hříšný a krutý voják a zbožná žena, jež mu podléhá. Vyjmenované rysy jsou potvrzeny v chování Conchy a markýze v kapli: žena se úpěnlivě modlí před oltářem a Bradomín usíná na kůru. Pozuelo Yvancos akcentuje mnohost časových rovin vyprávěné situace v kapli a svou analýzu zakončuje tvrzením: „Ve světě *Sonát* se zobrazuje upadající šlechta, bytost bez bytí, která žije pouze ve vzpomínkách na minulost.“²⁴³ V kapli se prolíná náboženský rituál s rituálem předků, hranice mezi oběma se stírá, předci splývají s posvátnými figurami. Na motiv tradice rodu a původu jsme už narazili mnohokrát, zde nalézáme jeho nejnaléhavější manifestaci. Nemocná Concha a markýz jsou posledními dědici této tradice, jejich hříšný vztah vrcholí po opuštění prostoru kaple protagonistčinou smrtí.

Posledním výrazným rysem celku paláce je motiv podtématu oken. Výše jsme se zabývali jejich významem pro popis, průhled do zahrady a do krajiny; otevřená okna v mexické *Sonátě* propojovala svět venku a uvnitř; taktéž jsme zmínili fakt, že otevřená okna propojují palác s terasami a zahradou. Okna bývají zmíněna v popisu jako první prvek paláce. V *Podzimní sonátě* se jejich význam dále aktualizuje. Ve chvíli, kdy se markýz poprvé blíží k paláci, se mu zdá, že jakýsi bílý stín otvírá okno, ale: „Když jsem vyjel z aleje, znovu jsem zvedl oči k Paláci. Všechna okna byla zavřená: To uprostřed rovněž!“ (Cuando salí de la avenida alcé los ojos hacia el Palacio. Estaban cerradas todas la ventanas: ¡Aquella del centro también!)²⁴⁴ Markýz projíždí částí zahrady – s prostorem několikrát asociuje protagonistku. Jeho cesta do paláce sice Conche přidá několik dní života, ale zároveň ji uvrhá do těžkého hříchu. Otevřená okna znamenají pro příchozího uvítání, prostor mu je nabízen k dispozici. Concha i markýz by si otevření oken přáli, symbolizovalo by posvěcení jejich vztahu. Skutečnost je však jiná, jejich láska je nedovolená, markýz je v paláci na zapřenou – okna jsou zákonitě zavřená.

²⁴¹ SO, s. 104-105.

²⁴² POZUELO YVANCOS, José María. s. 265.

²⁴³ Tamtéž, s. 270. [En el mundo de las Sonatas se retrata una nobleza decadente, un ser sin ser, que vive en las memoranzas del pasado.]

²⁴⁴ SO, s. 39.

Jak už jsme řekli v kapitole o mikroprostoru zahrady, palác je v galicijské sonátě uzavřeným prostorem vnitřku proti vnější sprostotě. José Antonio Maravall uvádí: „Ve Valle-Inclánově světě je šlechtický dům jednotkou společného bytí, velmi zřídka je jím město či městys. Okolo něho se pak shromažďují rurální obyvatelská centra, jež krouží kolem pánova sídla.“²⁴⁵ Palác je sice správním centrem oblasti, ale dramata, která jeho obyvatelé prožívají, nemají s povahou spravovaného makroprostoru nic společného. V *Podzimní sonátě* se zmiňují další feudální sídla. Ať už je to dům Bradomínova strýce či palác, kde žije markýzova matka, je zřejmé, že se velmi podobají brandeskému paláci. Tento dům je prototypem aristokratického sídla v Galicii, obsahuje všechny ideální rysy.

Místnosti, jejich prvky a mikroprostory propojené s palácem v této *Sonátě* mají dvojitý charakter. Jsou v nejsilnější míře referenty tradice rodu protagonistů, kteří zároveň rodovým stereotypům odpovídají. Pokoje jsou v brandeském paláci naplněny vzpomínkou na zašlé časy, jež se ztrácejí v minulosti skutečné a mísí se s minulostí mytickou. Druhým zásadním rysem charakteru palácové scenerie je všudypřítomnost strachu, úzkosti a smrti – jevů, které předpovídají rozuzlení příběhu, dramatizují jeho průběh a částečně ho i umožňují. Mnoho prostorových prvků „varuje“ před nebezpečím hříchu, jež prostředím prostupuje. Náleží-li prostor zahrady protagonistce, palác odpovídá spíše protagonistovi; ač vystrašen, pohybuje se jím volně, navštěvuje různé místnosti a dominantně shlíží do zahrady.

V *Zimní sonátě* protagonista prochází několika sídly, která však nemají výraznější rysy aristokratických prostorů paláce. Jedná se o obyčejné městské domy. Místy v nich objevujeme podtémata známá z předešlého zkoumání (např. postel, motiv temnoty a nevýrazného světla plamenů svíček apod.) Jejich výskyt je ale velmi omezený, proto jim není možné přisuzovat autonomní významy, jež by ovlivňovaly textový celek. Jediná scenerie s rysy paláce je estelské sídlo královského páru, jejich prozatímní dvůr. Podívejme se tedy na konkretizaci sledovaného mikroprostoru v této *Sonátě* blíže.

Bradomín je jedním z pobočnicků krále, což mu umožňuje přístup do vůbec nejaristokratičtějšího prostředí celého makroprostoru. Královský dům má dvě oddělené části – prostor mužský a prostor ženský. Markýz přichází nejdříve do místnosti mužské, v níž je jasně dominantní postava krále; „...pokoj, tmavý salón, s parketami z ořechového dřeva, se stěnami pokrytými zbraněmi a vlajkami, vlajkami získanými v sedmileté válce těmi starými generály patřícími již legendární paměti.“ (...la estancia, un salón oscuro, entarimado de

²⁴⁵ MARAVALL, José Antonio. La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán. In *Historia y crítica de la literatura española. 6/1, Modernismo y 98: Primer suplemento*. Ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1994, s. 304. [En el mundo de Valle-Inclán, la casa señorial es la unidad de existencia común, muy rara vez la ciudad o la villa. Junto a aquella, se sitúan núcleos rurales de población que giran en torno de la mansión del señor.]

nogal, con las paredes cubiertas de armas y de banderas, las banderas ganadas en la guerra de los siete años por aquellos viejos generales de memoria ya legendaria.)²⁴⁶ Jedná se o scénérii válečnickou, ustanovují se v ní plány, strategie a velká politika. Bradomín se zde však nezastavuje, jak by bylo pro králova pobočníka vhodné, ale vydává se dále do prostoru ženského. „Když jsem vešel do salónku, kde královna a její dámy vyšívaly škapulíře pro vojáky, ucítil jsem v duši současně náboženské a milovnické vzrušení (...) Víc než kdy jindy jsem se cítil jako bojovník za Svatou věc²⁴⁷ (Al entrar en la saleta, donde la Señora y sus damas bordaban escapularios para los soldados, sentí en el alma una emoción a la vez religiosa y galante (...) Me sentí más que nunca, caballero de la Causa.)²⁴⁸ Ženy pečují o hrdiny; zdá se, že stojí mimo velké dění, ale v jejich místnosti se rovněž mluví o důležitých věcech, je to galantní prostor intrik a našeptávání. V královnině pokoji též potkává ženu-milenku této části *Paměti*. Do stejných prostor se také později vrací, aby dal sbohem svému milostnému životu. Charakter prostoru a markýzovo jednání v něm nám napovídá: protagonista dává přednost jemné scénérii ženských budoárů (lásce) před mužným prostředím války (hrdinství). Tuto problematiku však můžeme nahlížet z dvojího úhlu. Buď tak, že v základním rozporu náboženství a tradice versus smyslná rozkoš vítězí rozkoš, anebo můžeme jakýkoliv rozpor popřít a v markýzově chování vyrozumět aktualizaci stylizace do rytířské tradice, tak jak nám to ostatně sám vypravěč nabízí.

Zaměříme se nyní na jeden z originálních aspektů této *Sonáty*, jenž výrazně charakter některých mikroprostorů problematizuje. *Zimní sonáta* se odehrává v makroprostoru Navarry během druhé karlistické války. Ze všech čtyř částí jsou kulturně-geografické konotace tohoto prostoru nejméně důležité, vysoké míry relevance naopak nabývá dějinný kontext příběhu. Pro naše zkoumání si je nutné uvědomit, že je popisován prostor válečný. V takovém prostoru mnoho jevů ztrácí svou běžně přiznanou funkci, nabývá novou, prozatímní a nestálou, která má za úkol nahrazovat platnost původní. Budovy slouží k jinému účelu, než obvykle mají: školy a kostely se stávají ubytovnou či lazaretem, do soukromých domů se dostává vnější svět cizinců. Podle tohoto klíče funguje v *Zimní sonátě* několik míst: klášter je přesunut do světského prostředí, platí v něm stejná pravidla, která však nemají svou „prostorovou“ oporu; královský dvůr je prozatímní (navíc se jedná o dvůr oficiálně neuznaný); městský prostor je jedním velkým vojenským táborem. Válka mění systémy vztahů a prvků v prostorech, chaotizuje je; není jasné, jaká pravidla v nich platí. Jediným, kdo válečné anarchii nepodléhá,

²⁴⁶ SI, s. 139.

²⁴⁷ Přebíráme překlad sousloví „caballero de la Causa“ z převodu J. Forbelského: VALLE-INCLÁN, R. M. *Barbarská elegie*. Praha: Odeon, 1975.

²⁴⁸ SI, s. 142.

je protagonista. Prochází zmatenými prostory a uprostřed kruté vřavy hraje bezproblémově svou věčnou úlohu svědce.

Probrali jsme všechny zásadní konkretizace mikroprostoru paláce v *Sonátách*. Nyní se zaměříme na srovnání a syntézu významů jejich společných prvků a podtémat a na porovnání palácových scénérií jako celků. Na závěr této kapitoly nabídneme shrnující interpretaci pomyslné souřadnice vycházející z bodu „palác“ zachyceném na paradigmatické ose prostorové konfigurace *Paměti markýze Bradomína*. V *Jarní* a *Podzimní sonátě* jsou četné místnosti a chodby palácových prostorů naplněny tajemstvím a posvátným strachem. Tma, ticho, třesoucí se plameny svíček a pach vyhořelého vosku vyplňují palác a odkazují k všudypřítomnosti smrti. Interiér palácové scénérie je místy přetvářen v prostor ryze sakrální. Centrálním bodem všech privátních pokojů je postel, jež slouží ke kultu lásky a smrti. Mnoho podtémat vypovídá o vysokém postavení protagonistova rodu, jeho původu a tradice; tento motiv je bezvýhradně zastoupen ve všech částech tetralogie.

V *Jarní sonátě* tvoří palác jako prostor smrti protipól k zahradě symbolizující život, na konci příběhu smrt vstupuje i do ní. V *Podzimní sonátě* je smrt přítomna po celou dobu v prostorech obou. Hranicí mezi palácem a zahradou jsou terasy a balkóny, odkud markýz shlíží do zahrady korespondující s protagonistkou. Prostor paláce mu je vlastnější, vůči zahradě má vertikálně dominantní pozici. V první a třetí části *Paměti* palác obsahuje kapli jako jakousi nutnou součást prostoru takového typu, v *Podzimní sonátě* nabývá její subprostor stejné platnosti jako místnosti a jejich prvky. Mikroprostorový celek paláce je vsazen do makroprostoru a zastupuje jej co největším množstvím příkladných rysů. Vůči vnějšímu světu je uzavřen, postavy, které do něj náleží, jej v běžném životě neopouštějí. V *Letní sonátě* je idylickým prostorem v kontextu nepřátelského makroprostoru, v němž markýz znovu nabývá svá práva. Válečný charakter makroprostoru *Zimní sonáty* převrací jeho prostorové rozložení, instituce nejsou na svých místech, což jim znemožňuje plnou funkčnost.

Porovnali jsme a do jisté míry sjednotili významy konkretizací mikroprostoru paláce a jeho podtémat. Pokusme se nyní o jeho celkovou interpretaci. Zásadní vlastností této scénérie je výsostná aristokratičnost, izolovanost a dominantní postavení vůči prostorům ostatním. Převládá v nich tajemný náboj religiozity a smrti, jenž umožňuje dějové vrcholy a smazává hranice mezi sakrálními a profánními prostředími; jakoby se oba světy v Bradomínově přítomnosti slévaly v jeden. Z našeho právě podniknutého zkoumání opět jasně vyplývá významová propojenost prostoru s postavami, pro jejichž jednání vytváří kulisy. Markýz se pohybuje scénérií, narušuje a znovu určuje její vnitřní vztahy a významy; je dominující a

ovládající postavou. Významová dynamika částí i celku paláce nabízí pomocné interpretační vzorce k odhalení podstaty výstavby postavy protagonisty, možností jeho chování či vztahu k dané ženě.

III. 4 SAKRÁLNÍ MIKROPROSTOR – KOSTEL/KLÁŠTER

Třetí nevýznamnější scénérií Valle-Inclánových *Sonát* je mikroprostor sakrální budovy v podobě kostela či kláštera, popř. kombinace obou. Probereme jednotlivé konkretizace tohoto prostoru, všimneme si společných rysů a okrajově i vztahů k ostatním mikroprostorům, na závěr jej pomocí shrnující interpretace vsadíme do kontextu celku *Paměti*. Scénérie sakrální budovy se od dosud probraných prostorů zásadně liší v četnosti a způsobu výskytu. Zatímco prostory paláce a zahrady se častokrát opakovaně vracely a procházely celým příběhem, dané konkretizace scénérie sakrální budovy se objevují v rámci příslušné části vždy jen jednou. Ačkoliv má ve srovnání s výše zkoumanými mikroprostory menší moc a význam, obohatí nás jistě o další interpretační klíče. Z relativně menší důležitosti mikroprostoru sakrální budovy též vyplývá, že bude tato kapitola rozsahem nejúspornější.

V *Sonátách* se objevují v drtivé většině místa posvátná pro katolický ritus. Pouze v *Letní sonátě* lze hovořit okrajově o posvátných místech pohanských, která jsou však podle naší metody inherentní makroprostoru (např. ruiny aztéckých chrámů). V předešlém zkoumání jsme již na některá místa se sakrálním charakterem narazili. Byla to především kaple brandeského paláce, o níž jsme hovořili jako o subprostoru domu; kult předků se v ní sléval s kultem katolickým a její prostorová konfigurace analogizovala protagonistickou dvojici. Palác v italské *Sonátě* obsahoval rovněž kapli, v textu se o ní však blíže nemluví. Výrazné rysy posvátného prostoru měla zahrada, jež tvoří část kláštera v markýzově mexickém dobrodružství. Odehraje se v ní první krok nejsilnější profanace sakrálního místa v *Sonátách*, jemuž se budeme podrobněji věnovat níže. V předcházejícím bádání jsme rovněž narazili na místa profánního charakteru, jež byla dějovým vývojem či svými vlastními prvky sakralizována: nejmocněji tato změna povahy prostoru probíhala v pokojích Paláce Gaetani a částečně i v paláci brandeském. Projděme nyní stručně výskyt sledovaného mikroprostoru, abychom určili předmět zkoumání této kapitoly: ve všech *Sonátách* se objevuje prostor kláštera; kostel je v *Letní* a *Podzimní sonátě* jeho součástí; v *Jarní sonátě* figurují dva různé klášterní prostory, k druhému z nich přiléhá kostel; v poslední části pak vystupují oba prostory autonomně.

Děj *Jarní sonáty* se odehrává téměř výhradně v paláci a zahradě. Jiné mikroprostory se objevují jen zřídka, jedním z nich je sakrální budova Klementinské koleje, kam se markýz vydává po příjezdu do města nejdříve. Vychází z něj procesí, jež přináší do paláce poslední pomazání a jehož součástí je i Bradomín. Do jisté míry obyvatelé koleje přenášejí do světského prostoru paláce něco z jejího posvátného náboje, závažnější význam bychom však tomuto místu mohli přiznat jen těžko. Dalším mikroprostorem tohoto typu je františkánský klášter, kde je pohřben monsignor Gaetani. Bradomín je po obřadu zaveden do sakristie. Sakristie je subprostorem kostela; představuje zákulisí rituálu, do nějž má přístup pouze jeho vykonavatel – osoba pro to vyvolená. Bradomín překračuje hranici mezi jevištěm ritu a vstupuje do jeho „přípravný“. Má zde spravit osazenstvo o papežově zdraví; „...a protože bylo velmi málo toho, co bych jim býval mohl říci, musel jsem si na jeho počest vymyslet celou legendu plnou zbožnosti a zázraků.“ (...y como era muy poco lo que podía decirles, tuve que inventar en honor suyo toda una leyenda piadosa y milagrosa.)²⁴⁹ Bradomín se dopouští lži, čímž poprvé narušuje zákonitosti sakrálního prostoru v kontextu celých *Pamětí*. Při zkoumání posvátných prostorů je rovněž zajímavé zastavit se obecněji u tematiky makroprostorové. Lavaud-Fageová se zabývá reálnými místy, která jsou v textu zmíněna, ale nikoli blíže popisována. Jedním z nich je Řím, na nějž se poukazuje jako na město, kde sídlí papežská vláda. Tento absentující prostor hraje dle dijonské autorky významovou roli: „Toto prostorové pozadí funguje jako neustálá připomínka Bradomínovy role papežova vyslance a zároveň podtrhuje jednání protichůdné tomu, jaké by mělo být.“²⁵⁰ Prostorové reálie tedy opět akcentují protagonistovo jednání.

V *Letní sonátě* se objevuje nejvýraznější sakrální mikroprostor celých *Pamětí*. Klášter a kostel uprostřed mexické krajiny se stávají útočištěm putujících protagonistů. Zaměříme se nejdříve samostatně na klášter, jenž je popisován několika opakujícími se prvky. Na mnoha místech se odkazuje na jeho zakladatelku, jež žila ještě v dobách španělské nadvlády nad Novým světem. Současná abatyše pochází ze starého galicijského rodu a dokonce se setkala s markýzovým dědem. Je stejně jako celý klášter „velmi španělská“ (Ella es también muy española.)²⁵¹. Hovoří o špatných časech upadající španělské šlechty. Motiv nostalgie po dávných dobách zde ožívá spolu s touhou po opětovné moci a ctění tradice. „Všude vládnu nepřátelé víry a tradice, tady stejně jako ve Španělsku.“ (En todas partes gobiernan los

²⁴⁹ SP, s. 49.

²⁵⁰ LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. s. 52. [Este transfondo espacial funciona como perpetuo recuerdo del papel de Bradomín enviado del Papa y, por lo tanto, subraya un comportamiento en las antípodas de lo que hubiera tenido que ser.]

²⁵¹ SE, s. 128.

enemigos de la religión y de las tradiciones, aquí lo mismo que en España.)²⁵² Markýzovo jméno (původ) opět funguje jako magické heslo, které prostor plně otevírá a přiznává mu v něm svrchovaná práva. Bradomín se ihned po vstupu stává v prostoru v dvojitým smyslu dominantním. Vůči všem neznámým – je nejpřednějším poutníkem (v refektáři si sedá do čela stolu) – a vůči protagonistce – hříšná žena pohanských rysů mu na výsostně tradiční španělské půdě podléhá. Dalším prvkem, na nějž se opakovaně poukazuje, jsou mříže na dveřích a oknech. Vytvářejí pocit uzavřenosti a neprostupnosti. Na jedné straně chrání posvátný prostor před vetřelci a zajišťují tak protagonistům milostné spojení, na druhé straně symbolizují pro Niňu Chole absurdní nemožnost úniku před markýzovým sváděním. Okna celý jsou do zahrady, smyslná atmosféra tropické noci prostupuje celý prostor. Centrálním prvkem ložnice je lůžko, jež, jak jsme uvedli výše, slouží v letní konkretizaci k fyzické lásce a stává se oltářem jakéhosi pohanského sexuálního rituálu: „...oslavili jsme náš sňatek sedmi hojnými oběťmi, které jsme zasvětili bohům jako triumf života.“ (...celebramos nuestras bodas con siete copiosos sacrificios que ofrecimos a los disoses como el triunfo de la vida.)²⁵³ Posledním motivem, na nějž je třeba poukázat, je vyzvánějící umíráček. Prostor se plní smrtí, markýz je povzbuzen ke svádění a touze. Smrt mu asistuje při každém milostném dobrodružství, zde tomu není jinak.

Jak už jsme řekli, protagonisté vstupují do kláštera ve lži: vydávají se za manžele. První scéna, která předznamenává profanaci posvátné budovy, se odehrává v zahradě. Samotný desakralizační proces má další dvě fáze, jež se lží souvisí, – slovní a skutkovou. Markýz si přeje přebývat v jedné místnosti s Niňou, „pokud to dovolují stanovy tohoto svatého domu.“ Abatyše odpovídá: „Stanovy tohoto svatého domu nemohou odporovat božím zákonům.“²⁵⁴ Skutkovou fází je pozdější sexuální akt. Dosud jsme mluvili o profanaci této katolické scénérie. Markýz však svým působením vztahy v prostoru nastavuje tak, že spolu s profanačním procesem probíhá zároveň méně silný paralelní proces sakralizační, jehož ústředním kultem je fyzická láska. Abatyše akt nevědomky posvěcuje a přiznává mu status náboženství. Klášter se stává scénérií profanace a pseudosakralizace pro kult jiný. Prvky a podtémata obsažená v prostorové konfiguraci prostoru se dostávají do markýzových rukou – odkazuje se na jeho původ. Je neomezeným vládcem prostoru, v něm ustavuje vztahy tak, aby co nejvíce vyhovovaly jeho přáním a touhám.

²⁵² Tamtéž, s. 129.

²⁵³ Tamtéž, s. 136.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 133.

Součástí kláštera je kostel, v němž se odehrává velmi dramatická scéna odhalení regionálního bandity. Protagonisté přicházejí na zádušní mši – prostoru dominuje katafalk s mrtvou jeptiškou. Bradomín je navíc ministrantem, „aby si ulehčil od svých hříchů“ (en descargo de mis pecados²⁵⁵). V kostele probíhá děj, jenž do něj patří, zákonitosti prostoru jsou naplňovány. Vše je převráceno odhalením bandity, následuje přestřelka, jež charakter místa zásadně narušuje. Jejím ústředním aktérem je markýz, z nejasného důvodu brání banditu, vyvolá střelbu a dva protivníky smrtelně zraní. Kostel je znesvěcen, neboť se v něm odehrála násilná smrt. Protagonista vzápětí odhaluje svou motivaci obrany bandity: „Fantasie, co mě v tu chvíli přepadla.“ (Una fantasía que me vino en aquel momento.)²⁵⁶ Bradomín dekonstruuje charakter prostoru, podřizuje ho své vůli, aby mohl manifestovat své nezištné hrdinství, jemuž přihlíží milovaná žena. Následující scéna se odehrává v sakristii. Je opět podtržena protagonistova výlučnost, je mu umožněno vstoupit do rituálního zákulisí. V sakristii se opakuje rozvržení pozic postav, které známe z brandeské kaple: „...zatímco my jsme rozprávěli na jednom konci sakristie, na druhém se ustrašeně modlila Niña Chole.“ (... mientras nosotros platicábamos retirados en un extremo de la sacristía, en el otro rezaba medrosamente la Niña Chole.)²⁵⁷ Muži v jedné části rozpráví o záležitostech světského rázu, v druhé části se modlí žena.

Jak už jsme několikrát zmínili, teritorium kláštera je ovládáno mocí staré španělské tradice. Je uzavřeným jádrem, kde se tato idea udržuje a kde tedy platí specifická pravidla. Pohanské okolí makroprostoru je proti tomuto jádru nepřátelské. Markýz se přidává intuitivně na stranu bandity, jenž je, jak se později dovídáme, dědicem španělských dobyvatelů a kmotřencem samotné abatyše. Představitelé kláštera (španělské tradice) se spolu s markýzem brání proti vnějšku, nad nímž dějinně ztratili moc. Shrňme nyní povahu této konkretizace. Mikroprostor sakrální budovy v *Letní sonátě* má tři části – klášterní interiér, zahradu a kostel. Ve všech probíhá složitý profanační proces, který se však ukazuje býti zároveň sakralizačním – vytváří posvátný prostor pro Bradomínův osobní kult smyslné touhy. Markýz získává v prostoru kláštera moc, již může uzpůsobovat konstituci místa podle své vůle. Klášter je rovněž nostalgickým místem španělské nadvlády nad makroprostorem, proti němuž se nyní brání. Jedním z hrdinů boje se stává i markýz.

V *Podzimní sonátě* se objevuje mikroprostor sakrální budovy spíše okrajově. Je scenérií pro předeheru k dramatu, jehož těžiště tkví v paláci a zahradě. Markýz se vydává do

²⁵⁵ Tamtéž, s. 140.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 143.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 144.

kláštera za Conchinými sestrami, aby se vyptal na ženino zdraví. S vědomím jejího špatného stavu vchází do kostela: „Vstoupil jsem do kostela a ve stínu jednoho sloupu jsem poklekl. Kostel byl dosud tmavý a pustý. Bylo slyšet kroky dvou dam ve smutečních šatech (...) Nejisté a umírající světlo lampy vrhalo na ty dvě dámy bledý odraz stejně rychle, jako je zahalovalo do stínu.“ (Penetré en la iglesia, y a la sombra de un pilar me arrodillé. La iglesia aún estaba oscura y desierta. Se oían las pisadas de dos señoras enlutadas (...) La luz incierta y moribunda de alguna lámpara tan pronto como arrojaba sobre las dos señoras un lívido reflejo, como las envolvía en sombra.)²⁵⁸ Prostor kostela předznamenává prostor paláce, obě scenérie obsahují stejná podtémata: tma, kmitavé světlo, opuštěnost, smrt. Markýz se ponořuje do vzpomínek a uvádí postavu Conchy, jejíž ústřední charakteristikou bude chorobný strach ze smrtelného hříchu. Ángel Loureiro spatřuje v kostelním výjevu manifestaci markýzovy bezbožnosti a estetické orientace:

Tato scéna (...) se uzavírá s Bradomínovou návštěvou klášterního kostela, kde pokleká, ale nemodlí se. Omezuje se na pozorování interiéru ‚posvátného‘ území; začíná zde působit též estetický kodex: kostel ne jako místo zbožnosti, nýbrž jako místo, na něž je pohlíženo bez zájmu, jako na krásný předmět, s jeho šeptáním, s jeho světly a stíny, v rámci estetického postoje k náboženství, jenž byl v literatuře konce století velmi běžný.²⁵⁹

Vracíme se zde k Ecově tvrzení, že dekadenti omezují svou religiozitu na úctu ke kultu; Bradomína navíc fascinuje tajemný náboj scenérie kultu. Mikroprostor sakrální budovy má tedy v této *Sonátě* dvojí funkci: předznamenává rysy prostorů, v nichž se bude odehrávat další příběh, a nabízí variantu povahy Bradomínova vztahu k náboženství.

V *Zimní sonátě* se objevují dva oddělené mikroprostory sakrální budovy. Jedním je kostel, druhým je klášterní lazaret. Zastavme se stručně u obou. Kostel se objevuje hned po markýzově příjezdu do města. Markýz do něj vchází při mši, již je přítomen estelský dvůr. V prostoru je dominantní postava krále, válečné pozadí navíc do pobožnosti vnáší výzvu k boji a statečnosti. Bradomín, oblečen tentokrát dokonce do mnišských šatů, vstupuje do sakristie kostela, jež je v této konkretizaci explicitně obohacena o rituální předměty. Protagonista znovu proniká do prostoru za scénou kultu a zpochybňuje ho vyprávěním

²⁵⁸ SP, s. 32.

²⁵⁹ LOUREIRO, Ángel G. s. 37. [Esta escena (...) se cierra con la visita de Bradomín a la iglesia del convento, donde se arrodilla, pero no reza, limitándose a contemplar el interior del recinto ‚sagrado‘; de hecho, aquí está ejerciendo su efecto también el código estético: la iglesia no como lugar de adoración sino como lugar que contempla desinteresadamente, como un objeto bello, con sus susurros, sus luces y sus sombras, en una actitud estética hacia la religión muy común en la literatura del fin de siglo.]

lživých příběhů (žánrově blízkých legendě). Rozhovor s kněžími tematizuje válku z pohledu kléru; jeden vykřikuje: „Spravedlnost Svaté věci je nejlepším generálem!“ (La justicia de la Causa es el mejor general), na což markýz odpovídá: „Nejlepším generálem je pomoc Boha, našeho pána!“ (El mejor general es la ayda de Dios, Nuestro señor!)²⁶⁰ Zvláštní významovou dynamiku kostela nemůžeme chápat jako převahu světského nad posvátným, neboť jde o „boj za Svatou věc“, v němž se náboženství spojuje se světskou mocí. Tento jev nám může pomoci pochopit a charakterizovat významovou strukturu protagonistovy postavy, v níž se obojí silně odráží. V této *Sonátě* se rovněž vrací motiv římského poselství, jak na něj poukazuje Lavaud-Fageová.

Druhým mikroprostorem sakrálního typu je lazaret, v němž žijí a pracují jeptišky. Výše jsme hovořili o působení války na proměnlivost funkcí prostorů. Abychom mohli vnímat tento lazaret jako klášter, musíme „jeho“ postavám přiznat možnost přenášet funkční charakter prostorů – je umístěn v jednom z „...vesnických zemanských domů s erbem nad branou...“ (...hidalgas casonas aldeanas con piedra de armas sobre la puerta...) ²⁶¹ Původní klášter byl vypálen a byl přestěhován do světského domu, jenž obsahuje prvky klášterní budovy: o dvoru se mluví jako o ambitu, o pokojích jako o celách, vládne mu fanatická jeptiška-špiónka Sor Simona. Válečné pozadí ovlivňuje prostorovou konfiguraci i jinak. Všechny mikroprostorové konkretizace, které jsme dosud zkoumali, byly více či méně okolnímu světu uzavřené. Lazaret je otevřený a funguje podle netradičních pravidel, potkává se v něm řadový voják (rolník) s velitelem (markýzem); jeptišky ošetřují vojáky. Jediný, kdo všeobecnému chaosu nepodléhá, je Bradomín. Přichází o ruku, Svatá věc je zrazena a poražena; nic z toho mu nezabraňuje svést další nevinnou dívku, jeptišku a dokonce svou vlastní dceru.

Mikroprostor sakrální budovy má v *Zimní sonátě* dvě konkretizace. Obě plně podléhají válečnému pozadí, jež převrací jejich normalizované vnitřní vztahy. Posvátné prostory se stávají částečným dějištěm profánní války, která se však svým charakterem stává částí kultu. Bradomín se cítí být rytířem tohoto boje a v žádné situaci mu nepodléhá. Ani vysoká míra chaotizace prostoru mu neodebírá jeho běžné atributy a nekomplikuje postupy jednání. Prostory mu podléhají, protagonista se v nich stává dominantním.

Prozkoumali jsme podoby sakrálního mikroprostoru ve všech částech Valle-Inclánovy tetralogie. Porovnejme teď jednotlivé konkretizace posvátných míst. Sledovali jsme dva různé typy sakrálního místa – klášter a kostel. Klášter se stal v *Letní sonátě* obětí markýzem

²⁶⁰ SI, s. 128.

²⁶¹ Tamtéž, s. 172.

prováděného profanačního procesu, jenž vedl k oslavě kultu těla a lásky, a jádrem umírající tradice španělské slávy a moci. V *Zimní sonátě* ukazuje zmatenost válečného makroprostoru, v němž se mění významová povaha míst. V obou protagonistu dokazuje svou sílu a nadvládu nad prostorem, jež ho posouvají vpřed v syžetovém vývoji. Kostel je ve všech konkretizacích vnímán jako scénérie katolického kultu mimořádných estetických kvalit. Hrdina se nezastavuje na jevišti ritu. Vydává se do jeho zákulisí, překračuje hranici, jež je pro ostatní (nevyvolené) neporušitelná. Ujišťuje nás tak opět o své výjimečnosti. V sakristii se dopouští lži, čímž toto místo zpochybňuje. Porovnali jsme konkretizace, nabídněme nyní závěrečnou shrnující interpretaci mikroprostoru sakrální budovy.

Prostory sakrálních budov fascinují protagonistu svou evokativní silou, která je schopna ovládat masy. Jsou místem kultu, jenž symbolizuje krásno, stejně jako idea původu, tradice a minulého světa jasných pravidel. Hrdina však není jen divákem velkého představení, je především jeho aktérem a často dokonce režisérem. Prostupuje prostorové limity, narušuje jejich vnitřní vztahy, které formuje podle svých představ tak, aby co nejvíce odpovídaly jeho přáním a úmyslům. Svádí boj s vyšší silou a vítězí, alespoň prozatím.

IV. ZÁVĚR

V první kapitole naší práce jsme stručně přiblížili některé teoretické přístupy ke studiu poetiky prostoru v literárním díle. Cílem bylo na základě různých inspirací vytvořit metodu, která by vyhovovala zkoumání prostorové konfigurace čtyř *Sonát* Ramóna M. del Valle-Inclána. Vedoucí inspirací se stala studie polského teoretika Januzse Sławińskiego. V závislosti na ní jsme se rozhodli zaměřit nejdříve na styl a specifika popisu prostoru. Centrální částí našeho zkoumání se pak mělo stát podrobné studium struktury nejdůležitějších prostorů *Paměti markýze Bradomína*, vedoucí k určení významotvornosti prostorové složky pro textový celek a k odhalení jejího vztahu k složkám dalším.

V kapitole o popisu jsme shrnuli nejzávažnější rysy a specifika deskripce prostorů v *Sonátách*. Sledovali jsme metodu francouzského teoretika Philippa Hamona, srovnávající jeho závěry ze zkoumání popisu v realisticko-naturalistickém diskursu s podobou popisu v *Sonátách*. Jako nejvýznamnější charakteristiky deskripce v tomto díle jsme určili vysokou míru vypravěčovy subjektivity při popisu, dynamizující zdobnost podtémat jednotlivých prostorů a používání kulturních klišé, jež vede k aktivnímu zapojení čtenáře do literární komunikace. Popisující odkazuje na kulturně známé vzory takových prostorů, čtenář si má představit příkladný objekt požadovaného typu. Jedná se o metodu řízených konotací. V této kapitole se rovněž ukázalo, že prostorová konfigurace textu je rozložena do dvou rovin. První rovinou jsou opakující se místa, která v každé části *Sonát* nabývají originálních podob (mikroprostory); druhou rovinou jsou geografické oblasti, jež determinují jednotlivé realizace mikroprostorů (makroprostory). Prostorové rozložení *Paměti* je možné promítnout na dvě k sobě kolmé osy – paradigmatickou a syntagmatickou. Na paradigmatické ose jsou body mikroprostory, které se v jednotlivých částech opakují. Na syntagmatické ose jsou zachyceny čtyři různé kulturní oblasti tak, jak následují za sebou v protagonistově životě. Průsečíky souřadnic os tvoří konkretizace různých mikroprostorů v daných makroprostorech.

Rozhodli jsme se prozkoumat tři nejvýraznější mikroprostory – zahradu, palác a sakrální budovu (klášter/kostel) – a všimnout si shod a odlišností jejich konkretizací v jednotlivých *Sonátách*. Na konci každé ze tří částí jsme uvedli shrnující interpretaci daného mikroprostoru. Zahrada je uzavřeným prostorem náležitým protagonistce. Opakují se v ní prvky s ambivalentními významy, jimiž scénérie zahrady analogizuje a dynamizuje interakci postav a děj. Sváří se v ní pekelné a nebeské prvky, jež jí dodávají rozměr mikrokosmu, světa v malém. Palác je vznešený izolovaný prostor, jenž dominuje svému okolí. Motivickými

konstantami palácového mikroprostoru jsou prvky odkazující ke smrti a strachu. Palác podléhá na několika místech sakralizačnímu procesu. Jeho druhou významnou funkcí je opakovaná reference k rodové tradici postav, jež je akomoduje do nejvyšších kruhů evropské aristokracie. Sakrální prostory odkazují ke zlatému věku moci protagonistova stavu. Splývá v nich světské a posvátné. Jsou dějištěm kultu, jenž se pro protagonistu silně estetizuje. Stávají se scénérií mocných profanačních zásahů.

Během zkoumání se ukázalo, že prostory nabývají nejnaléhavějších významů v interakci s postavami, charakterizují je a jsou jimi charakterizovány. Nejsilněji tento vztah vyvstává v případě protagonistově, jenž vystupuje vždy jako příchozí cizinec. Jeho střet s prostorem je základní hybnou silou celého příběhu. Prostory pomáhají chápat jeho konstituci a umožňují povahu a dynamiku jeho chování. Hlavní hrdina vstupuje do daného mikroprostoru, rozrušuje jeho do té doby zavedené a fungující vztahy a přetváří je do podoby, která mu umožní dané místo ovládat. Ženské protagonistky jsou nuceny se novým pravidlům přizpůsobit, snaží-li se protagonistovi bránit či se vyvázat z nově nastolených zákonitostí, jsou odsouzeny k zániku. Protagonistův aristokratický původ mu prostory otvírá, umožňuje mu se v nich neomezeně pohybovat a nakládat s nimi. Prostory v *Sonátách* jsou motivicky velmi bohaté. Mnoho prvků, podtémat a motivů významově analogizuje děj. Místa ztrácí funkci kulis statické povahy, jsou organickými součástmi syžetu; odkazují na charakter postav, dějový vývoj a škálu významových vrstev textového celku, pomáhají při jeho četbě a interpretaci.

V úvodní kapitole jsme zmínili, že ještě v nedávné době byla složka prostoru v literárním díle vnímána jako sekundární. Analýza *Paměti* ukázala její nesmírnou důležitost pro tento text. Obohacuje čtení, prozrazuje minuciózní autorskou práci na textu, napovídá při jeho zařazení do literární tradice. Naše práce si kladla za cíl prozkoumat systém prostorové konfigurace textu, určit významy jednotlivých míst a popsat jejich vztahy s ostatními složkami díla. Naše závěry o prostoru ukázaly cestu dalšímu uvažování o Valle-Inclánových *Sonátách*, jež však již nepatří k úkolům, které jsme si na počátku zkoumání vytyčili.

V. RESUMÉ. EL ESPACIO EN LAS SONATAS DE VALLE-INCLÁN

Las cuatro *Sonatas* en prosa, tituladas en conjunto *Memorias del Marqués de Bradomín*, de Ramón María del Valle-Inclán, pertenecen a las más cumplidas manifestaciones del modernismo hispánico. Los autores modernistas someten sus obras a importantes experimentos formales. Últimamente, el espacio literario ha ido convirtiéndose en uno de los elementos textuales de mayor interés. Al estudiar la bibliografía valleincliniana, no hemos encontrado ningún estudio que se ocupara de este tema de manera concentrada. El objetivo de nuestro trabajo ha sido, pues, el de analizar la configuración espacial de las *Sonatas*, demostrar su importancia para la totalidad textual, describir sus relaciones con otros elementos del texto y designar su relevancia para la interpretación de la obra.

En el primer capítulo de nuestro trabajo hemos respondido a varias preguntas vinculadas con la idea del espacio en la obra literaria. Hemos mencionado varios conceptos filosóficos del mismo, tratando de distinguir las categorías de tiempo y espacio, aduciendo diversas metodologías teóricas con el fin de justificar la motivación del análisis propio. En los últimos años ha tenido lugar una larga polémica sobre la importancia de este elemento en la relación con los otros componentes (p.e. el narrador, el tiempo, los personajes, etc.), en la que han aparecido distintos modos metodológicos para el estudio del espacio literario. Por lo tanto, hemos considerado conveniente establecer un método que nos guíe a través de todo el análisis. Siguiendo el estudio del teórico polaco Januzs Sławiński, hemos establecido dos fases en nuestro trabajo: la primera se ocupará de la descripción del espacio en las *Sonatas*; la segunda, del análisis de los espacios concretos (escenarios) y de la calificación de sus significados. El paradigma básico para el tratamiento de la estructura espacial lo hemos formado a partir de inspiraciones de varios autores que se han interesado en el tema (Lotman, Hodrová, Bachelard).

En el segundo capítulo, por consiguiente, hemos analizado los diferentes rasgos generales y específicos de la descripción espacial de las *Sonatas*. Siguiendo el estudio de Philippe Hamon sobre la descripción en los textos naturalistas, hemos evidenciado algunos rasgos de la misma en la obra investigada. Hemos señalado las condiciones de los pasajes descriptivos (recuerdo, luz) que suponen una fuerte subjetivización para el narrador-protagonista, que representa en la obra, a la vez, la única voz descriptiva. Otro rasgo fundamental de la descripción en las *Memorias* ha sido una recurrente aplicación de los clichés (lugares comunes), mediante los que se describen los paisajes geográficos. La

utilización de los clichés aviva la imaginación del lector provocándole connotaciones que cumplen una relativa exactitud de los objetos descritos. En este capítulo se ha evidenciado también que en las *Sonatas* existen dos diferentes tipos de espacios. El primer tipo son los escenarios o lugares de poca extensión que se repiten en todas las cuatro partes; los hemos llamado „microespacios“. El segundo tipo, en cambio, son las cuatro zonas geográficas existentes en las que tienen lugar las distintas partes de las *Memorias*, a las que hemos llamado „macroespacios“. El carácter de los macroespacios influye en el de los microespacios, en tanto se van formando concretizaciones macroespaciales.

En el tercer capítulo, el más extenso, nos hemos propuesto examinar tres microespacios más importantes y frecuentes en las *Sonatas* – el jardín, el palacio y el escenario sagrado (la iglesia o el convento), con la prospectiva de concluir cada uno de los subanálisis respectivos con una interpretación recapituladora que nos llevase a cumplir los objetivos mencionados anteriormente. En los tres casos hemos procedido de la misma manera. En cada concretización nos hemos ocupado de sus componentes (fauna, flora, muebles) y luego de su totalidad (relación con otros escenarios, acomodación en el macroespacio). Al final del análisis de cada microespacio hemos comparado las similitudes y las diferencias de los elementos y de las totalidades. Así, se han revelado las características y los significados comunes de cada microespacio que hayan podido pasar a constituir la interpretación recapituladora de los mismos.

Por último, en el cierre de nuestro trabajo hemos indicado las conclusiones de las respectivas investigaciones. Se ha demostrado que el vínculo más fuerte se establece entre los elementos del espacio y el protagonista, que se manifiesta vulnerando los principios de los lugares, su fuerza y dominación en ellos y en sus habitantes. El movimiento del protagonista por los espacios se ve favorecido por la tradición de su linaje. Su comportamiento en los distintos escenarios acomoda la obra en respectivas tradiciones literarias. Los escenarios están compuestos de elementos enriquecidos de varios significados, muchas veces ambivalentes. Los escenarios, por tanto, no sirven sólo del fondo de la acción, sino que le son análogos, en tanto multiplican la acción y el argumento.

VI. BIBLIOGRAFIE

- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika priestoru*. Přel. Michal Bartko. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.
- BACHTIN, Michail M. *Román jako dialog*. Přel. Daniela Hodrová. Praha: Odeon, 1980.
- BAULÓ DOMÈNECH, Josefa. *Las Sonatas de Valle-Inclán: arte y memoria através de un cristal*. [online] [cit. 2007-01-27]. Dostupné z <www.elpasajero.com>.
- BÍLEK, Petr A. *Hledání jazyka interpretace*. Brno: Host, 2003.
- CATTANEO, Mariateresa. Italia en Valle-Inclán. In *Valle-Inclán(1898-1998): Escenarios*. Ed. Santos Zas, M. et al. Universidad Santiago de Compostela: Santiago de Compostela, 2000. s. 173-189.
- DOUGHERTY, Dru. *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*. Madrid: Fundamentos, 2003.
- ECO, Umberto a kol. *Dějiny krásy*. Přel. G. Chalupská, K. Křenková, J. Vacek, K. Vinšová, J. Pelán, Z. Obstová a A. Pelánová. Praha: Argo, 2005.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José. Modernismo, esperpentismo, o las dos evasiones. In *Historia y crítica de la literatura española. 6/1, Modernismo y 98: Primer suplemento*. Ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1994, s. 298-303.
- FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Karolinum, 1999.
- FOUCALT, Michel. O jiných prostorech. Přel. Petr Soukup. In *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann&synové, 2003. s. 71-86.
- GIBBS, Virginia. *Las Sonatas de Valle-Inclán: Kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid: Pliegos, 1991.
- GONZÁLEZ LOPÉZ, Emilio. Las varias fases del arte de Valle-Inclán: el decadentismo, el simbolismo y el expresionismo. In: *Ramón M. del Valle-Inclán 1866 – 1966*. La Plata: Universidad de La Plata, 1966. s. 198-204.
- GÜNTERT, Georges. De Femeninas a las Sonatas: Evolución del arte narrativo de Valle-Inclán. *Revista de Literatura*, 1992, vol. 54, núm. 107, s. 257-268.
- GÜNTERT, Georges. La fuente en el laberinto: Las Sonatas de Valle-Inclán. *Boletín de la Real Academia Española*, 1973, tomo 53, cuaderno 200, s. 543-568.

- HAMON, Philippe. Co je to popis? Přel. Jaroslav Fryčer. In *Znak, struktura, vyprávění. Výbor z francouzského strukturalismu*. Ed. Kyloušek, P. Brno: Host, 2002. s. 180-207.
- HAUSENBLAS, K. Zobrazení prostoru v Máchově Máji. In: *Realita slova Máchova*. Ed. Grebeníčková, R. Praha: ČS, 1966. s. 69-111
- HEINZ-MOHR, Gerd. *Lexikon symbolů*. Přel. E. Urbánková. Praha: Volvox globator, 1999.
- HODROVÁ, D. Paměť a proměny míst. Na okraj tematologie a topologie. In: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematologie*. Ed. Hodrová, D. Praha: H&H, 1997. s. 5-24.
- HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press, 1994.
- HRBATA, Zdeněk. Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In *Na cestě ke smyslu*. Ed. Hodrová, D. et al. Praha: Torst, 2005. s. 315-509.
- JAKOBSON, R. O. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.
- KOŽMÍN, Zdeněk. Báseň a prostor. In *Studie a kritiky*. Praha: Torst, 1995. s. 251-259.
- LAVAUD-FAGE, Eliane. Espacio y sentido en las Sonatas de Valle-Inclán. In *Valle-Inclán en el siglo XXI*. Ed. M. Aznar Soler, M. – Sánchez-Colomer M.F. Barcelona: Edicions do Castro, 2004. s. 45-53
- LAVAUD-FAGE, Eliane. *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*. La Coruña: Fundación «Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa», 1991.
- LAVAUD-FAGE, Eliane. Le Moi et l'espace dans la Sonate de printemps de Valle-Inclán. *Cahiers du G.R.I.A.S.*, 2003, núm. 10, s. 135-144.
- LAVAUD-FAGE, Eliane. Sonatas y viajes: La Sonata de estío y la otredad. In *Valle-Inclán(1898-1998): Escenarios*. Ed. Santos Zas, M. et al. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2000. s. 179-196.
- LAVAUD-FAGE, Eliane. Un motivo folklórico en la narrativa corta de Valle-Inclán: el molino. In *Diálogos Hispánicos de Amsterdam n. 7*. Amsterdam: Rodopi, 1988. s. 39-47.
- LEV, Leora. 'Tis Pity She's a Corpse: Modernism, Remembering, and Dismemberment in Valle-Inclán's Sonatas. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2000, vol. 24, núm. 3, s. 473-490.
- LITVAK, Lily. El laberinto del amor y del pecado. El tema del jardín en la Sonata de primavera de Ramón del Valle-Inclán. In *Valle-Inclán y el Fin de Siglo*. Ed. Iglesias Feijoo, L. et al. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997. s. 279-295.
- LOTMAN, J. M. *Štruktúra umeleckého textu*. Přel. Milan Hamada. Bratislava: Tatran, 1990.

- LOUREIRO, Ángel G. La estética y la mirada de la muerte: Sonata de otoño. *Revista Hispánica Moderna*, 1993, vol. 46, núm. 1, s. 34-50.
- LURKER, Manfred. *Slovník biblických obrazů a symbolů*. Přel. R. Dostálová, J. A. Dus, H. Friedrichová, J. Hoblík, R. Hošek a J. Slabý. Praha: Vyšehrad, 1999.
- MARAVALL, José Antonio. La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán. In *Historia crítica de la literatura española. 6/1, Modernismo y 98: Primer suplemento*. Ed. Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1994, s. 304-309.
- POZUELO YVANCOS, José María. Focalización y estructura textual: La capilla de Brandeso en la «Sonata de otoño». *Estudios de lingüística*, 1984, vol. 2, núm. 22, s. 251-271.
- RISCO, Antonio. *El demiurgo y su mundo*. Madrid: Gredos, 1977.
- ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. *Slovník symbolů*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- SABATO, Ernesto. *Spisovatel a jeho přízraky*. Přel. V. Mikeš a A. Charvátová. Praha: Mladá fronta, 2002.
- SŁAWIŃSKI, Janusz. Prostor v literatuře: Základní rozdělení a úvodní samozřejmosti. Přel. Petr Kyloušek. In *Od poetiky k diskursu. Výbor z polské literární teorie 70.-90. let*. Ed. Trávníček, J. Brno: Host, 2002, s. 116-129.
- STÖRIG, Hans Joachim. Malé dějiny filosofie. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2000. Přel. M. Petříček, P. Rezek a K. Šprunk.
- SVOBODA, L. a kol. *Encyklopedie antiky*. Praha: Academia, 1973.
- UMBRAL, Francisco. *Valle-Inclán. Los botines blancos de piqué*. Barcelona: Planeta, 1998.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Sonata de otoño. Sonta de invierno*. Ed. Leda Schiavo. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Sonata de primavera. Sonata de estío*. Ed. Pere Gimferrer. Madrid: Espasa Calpe, 2005.
- VALLE-INCLÁN, Ramón M. *Barbarská elegie*. Přel. J. Forbelský. Praha: Odeon, 1975.
- VILLANUEVA, Darío. La modernidad de Valle-Inclán. In *Historia y crítica de la literatura española, 6: El modernismo y 98*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1980, s. 296-300.
- WARD, T. B. La Sonata de otoño: un hito en el desarrollo hacia el nihilismo activo. *Nueva revista de filología hispánica*, 1991, vol. 34, núm. 2, s. 1051-1065.
- WEBER, Robert. Unidad y figuras en la Sonata de otoño de Valle-Inclán. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1968, vol. 7, núm. 223, s. 179-197.
- WELLEK, R. – WARREN, A. *Teorie literatury*. Přel. Miloš Calda. Olomouc: Votobia, 1996.
- ZAMORA VICENTE, Alonso. *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid: Gredos, 1983.

