UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MAGICKÝ REALISMUS A BAROKO

MAGIC REALISM AND BAROQUE LITTERATURE

ONDŘEJ URFUS

vedoucí práce:

Prof. PhDr. ANNA HOUSKOVÁ, CSc.

Prohlášení

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

V Praze, dne 1. září 2009

Ondřej Urfus

Magický realismus a barokní literatura

Jako zobrazení ambivalentního světa animálnosti a kontrastů

Obsah

1 Úvod s. 4

1.1 Východiska

1.2 Hledání metody s. 8

2 Baroko s. 9

2.1 Původ slova

2.2 Baroko a jeho vymezení s. 14

2.2.1 Sypherova teze s. 17

2.2.2 Hauserova teze s. 18

2.2.3 Weisova teze

2.3 Manýrismus ve Španělsku s. 19

2.4 Vznik baroka a jeho základní znaky s. 20

2.52.5.1 Analýza barokní španělské literatury a jejího zasazení v rámci zlatého věku na pozadí historické *struktury* propojených *nexů* s. 22

2.5.2 Duchovní rozměr španělské literatury barokní s. 24

2.6 Barokní divadlo jako prostředek *vizualizace* literatury s. 28

2.6.1 *„Nejen, že se jinak díváme, ale i jiné věci vidíme.“*

2.6.2*„Z každého nového způsobu nahlížení krystalizuje nový obsah světa“*
s. 29

2.7.1 Pedro Calderón de la Barca a *Život je sen* s. 30

2.7.2 Struktura s. 33

2.8 Americké baroko s. 35

3 Magický realismus s. 41

3.1 Vymezení magického realismu

3.2 Magický realismus v hispanoamerické oblasti s. 43

3.3 Nové chápání baroka s. 44

4 Miguel Ángel Asturias a *El Señor Presidente* s. 49

4.1 Život a dílo

4.2 Dějová linie díla s. 53

4.3 Obsahová stránka s. 54

5 Zobrazení ambivalentního světa animálnosti a kontrastů s. 56

5.1 Deformace barokního světa moci

5.2 Barokní líčení světa kontrastů s. 64

5.3 Láska jako svět kontrastů s. 69

5.4 Forma s. 73

6 *El Señor Presidente* v zrcadle *La vida es sueño* s. 75

6.1 Shrnutí styčných bodů

7 Závěr s. 77

Poděkování s. 78

Bibliografie s. 79

1 Úvod

1.1 Východiska

Ve své diplomové práci budu interpretovat díla *El Señor Presidente* guatemalského spisovatele Miguela Ángela Asturiase prostřednictvím barokních konceptů a témat. Chtěl bych se pokusit vyložit Asturiasovu knihu ve světle díla *La vida es sueño* španělského spisovatele Pedra Calderóna de la Barky. Má diplomová práce by měla sledovat určitý myšlenkový vývoj. Budu se snažit postupovat chronologicky a systematicky. V první části své práce stručně představím baroko a magický realismus vycházeje ze současných kritických prací. Budu vycházet především z prací Anny Houskové[1] a Charlese W. Scheela.

Bude se jednat pouze o určitý nástin. Uvědomuji si složitost problematiky baroka a rozdílnost jejich interpretací. V další části rozeberu dějovou linii Asturiasova díla v zrcadle barokních konceptů a témat (vycházeje tak z práce Susan García de Leaniz-Herzog, José Antonia Maravalla, Fernanda R. de la Flor, Jeana Rousseta, Alexandry Berendové). Již na začátku bych rád předeslal, že se bude jednat pouze o určitý pokus o srovnání dvou děl, případně dvou autorských přístupů. Na základě komparace bych chtěl pouze navrhnout interpretaci díla v jistém smyslu v trochu jiném duchu, než se prozatím předkládalo. Výchozím kritickým dílem mně bude práce Emila Volka, ve které nadnesl interpretaci díla Aleja Carpentiera: *Los pasos perdidos*[2] v duchu barokního putování.[3] Myslím si, že má práce by tedy měla sloužit

[1] Housková, A.: *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech),* Praha: Torst, 1998

SCHEEL, Charles W.: *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques,* Préface de Daniel-Henri Pageaux. Paris: L'Harmattan, 2005

Garnier, Xavier, éd.: *Le Réalisme merveilleux*, (Centre d'Etudes Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris XIII). Paris : L'Harmattan, 1998

[2] Volek, E.: *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Alexandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid: Gredos, 1984

pouze jako určitý námět k hledání jistých podobností, případně styčných bodu, mezi těmito dvěma díly. Nechci ve své práci ani opravit ani přezkoumávat dosavadní kritické práce. Chtěl bych srovnat a vyzdvihnout určité podobné rysy těchto dvou literárních děl. Zároveň si uvědomuji možná úskalí takového záměrů. Jisté je, že je dosti složité srovnávat dvě odlišné epochy. Toto srovnání pojmu pouze jako souboj mezi tradicí (barokní směr) a moderním směrem, kterým byl magický realismus ve čtyřicátých letech. K tomu je nutno dodat, že i samotné dílo Asturiase vykazuje značně specifické rysy (i z hlediska datování), které ho řadí spíše na periferii magického realismu. Ač je zařazováno do tohoto směru, není chápáno jako klíčové.[4]

Než přejdu k vlastní analýze a syntéze výše zmíněných děl a směrů, dovolte v úvodu pár osobních poznámek, které považuji za nezbytné k plnému pochopení mé práce. Již dlouhou dobu se zajímám o Guatemalu. Prvním kontaktem s touto zemí byla právě kniha Miguela Ángela Asturiase. Objevil jsem ji v době, kdy jsem tuto zem znal pouze zprostředkovaně z vyprávění svých gautemalských přátel žijících v Berlíně. V tomto díle jsem se tedy poprvé setkal s autentickým světem této země, zkoušené historickými zvraty a přírodními katastrofami. Kniha mě na začátku velice zaujala. Především jsem byl ohromen kontrastem mezi hrubostí a drsností politického a sociálního diskursu s krásou líčenou na pozadí příběhu hlavní milostné dvojice. Následně jsem si i přečetl další knihy tohoto autora. Zůstával jsem tentokrát udiven kouzlem a krutostí starého mytického světa. Později jsem zjistil, že v jeho knihách hraje velkou roli poetický jazyk, který se vyznačuje právě určitou nestálostí. Na jedné straně nás ohromuje zvukomalba slov připomínající určité zvuky,

---

[3] Další práce pojednávající o přesahu baroka do moderní literatury:

Chiampi, I.: *Barroco y Modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000

Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007

V české oblasti:

Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*, Praha: Torst, 1995

Důležitá je i práce pojednávající o umění avantgardy:

Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence,* Praha: Argo, 2008

[4] Najdeme ho zařazené mezi díla magického realismu například v publikacích následujících autorů: Camacho Delgado, Housková a dále v publikaci *XVI Congreso del Instituto internacional de la literatura iberoamericana*, Michigan State University, 1975

navozující atmosféru spojenou s náladami člověka. Na straně druhé tento jazyk kontrastuje s realistickými až naturalistickými tématy.

Nakonec se mi splnil před dvěma lety sen a podařilo se mi navštívit tuto krásnou zemi. Putoval jsem ze sousedního Mexika přes indiánský stát Chiapas a dále přes hranice do Guatemaly, kde jsem poznal krásu hor los Cuchumatanes a kouzlo jezera Atitlán. Až tam jsem si uvědomil, že právě kontrast a expresívnost jsou prvním rysem, se kterým je Evropan po příjezdu do této části nového světa konfrontován. Rozhodl jsem se po návratu, že se pokusím porozumět tomuto světu, a proto jsem se pustil do studia mýtů a historie tohoto kontinentu. Značnou roli v tomto ohledu sehrály mé vzpomínky na antropologické muzeum v Mexiku City. Postupným srovnáváním jsem došel k poznání, že právě doba barokní je prvním okamžikem, kdy tento kontinent vstupuje na světovou scénu. Lezama Lima mě poté přivedl na myšlenku, že baroko bylo jedním z prvních slohů, které dokázaly dokonale obsáhnout tento kontinent. Baroko získává určitou svébytnost v rámci světové literární scény.

„Naše hodnocení amerického baroka vyžaduje upřesnění: za prvé, existuje zde napětí; za druhé, existuje zde tektonika, prapůvodní oheň, který vše tříští na zlomky a znovu sceluje; a za třetí, není to úpadkový styl, nýbrž styl plnosti, který ve Španělsku a v Latinské Americe přináší ve světě ojedinělé obohacení jazyka, obohacení životního stylu a zvídavosti, přináší s sebou mysticismus, který se pozdvihuje k novým formám modlitby, nové chuti a požitky, které vydechují plnost, života rafinovaného a tajemného, teokratického a usebraného, nestálého ve svých formách, ale hluboce zakořeněného ve své podstatě.“[5]

Abychom pochopili celou problematiku prolínání baroka a latinskoamerické kultury, je třeba si předně uvědomit, že Amerika jako prostor této literatury a kultury je objevena na konci 15. století. Nicméně jedním z prvních slohů kontinentu dobyvatelů, tedy Evropy, který významným způsobem ovlivnil tento nový kontinent, je právě baroko. S příchodem baroka na Americký kontinent dochází k rozšířené misijní činnosti. Baroko lze totiž chápat jako sloh, který vzniká a charakterizuje dobu protireformace. Někteří badatelé se dokonce domnívali, že tento sloh je určitou propagandou katolické církve. Nelze tuto myšlenku chápat v absolutním

[5] Lezama Lima, J. : *Barokní zvídavost* in *Druhý břeh západu Iberoamerika jako soužití kultur,* přel. Alexandra Berendová, uspořádala a úvod napsala Anna Housková, Praha: Mladá Fronta, 2004

smyslu, protože baroko zasáhlo i oblast protestantskou. Jednalo se tedy spíše o sloh, který se charakterizoval svou duchovní dimenzí.

Baroko je uměleckým slohem, který tedy svým vlivem neobsáhl jen Evropu. Dostává se do Ameriky a zde je šířeno a dokonce můžeme říct, že vzniká specifický umělecký styl (tak jako v Evropě mluvíme o španělském, italském, francouzském, německém, ruském baroku). Americké baroko (někdy se můžeme setkat rovněž s pojmem koloniální baroko) je charakterizováno v architektuře velkou zdobností, dochází k širokému použití rostlinných motivů. Až v případě baroka též dochází k prolínání kultury evropské a americké, k tzv. synkretismu, který se poté stává charakteristickým prvkem nové americké kultury. Prolínají se mýty starých indiánských kultur s mýty židovsko-křesťanskými. Dochází vlastně k určité syntéze mnoha kultur, až k vzniku hybridní kultury.

Vedle svébytného výtvarného vyjádření byly nicméně hodnota a dokonce samotná existence barokní literatury jako takové až do 20.století opomíjeny. Pokud se pojem barokní objevoval, neoznačoval literaturu, kterou dnes pod něj řadíme. Barokní autoři byli často řazeni do kategorie posledních renesančních básníků či byli označováni jako básnici nepravidelní nebo preklasicistní (případně klasicistní).

Ve své diplomové práci bych rád navázal na nové chápání pojmu baroko. Barokní sloh se dnes již nechápe všemi badateli jako sloh patřící pouze do určité historicky a umělecky vymezené epochy, nýbrž se u něj zdůrazňuje jeho časový přesah a univerzálnost. Podobný ač nový posun v chápání prodělává i magický realismus. Společné tedy těmto dvěma směrům je jejich široké obsáhnutí. Dnes se hovoří o magickém realismu též v oblasti Oceánie, Asie, Afriky nebo třeba Francie.

I přes již zmíněné aspekty daných směrů budu ve své diplomové práci postupovat chronologicky. V první části stručně vymezím baroko a jeho problematiky. Zaměřím se především na baroko španělské. Představím ho prostřednictvím díla Pedra Calderóna de la Barky *La vida es sueño*. Poté naváži rozborem magického realismu a díla Miguel Ángela Asturiase: *El Señor Presidente*. V další části provedu komparaci obou děl a budu hledat prolínání barokní problematiky v díle Asturiase. Povšimnu si především charakteristických kontrastů. Anna Housková ve své knize *Imaginace Hispánské Ameriky* upozorňuje na styčné Asturiasova románu s barokní estetikou: „*Obrazy barokní a surrealistické provenience navozují atmosféru zlého snu.*“[6]

[6] Housková, Anna: *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a románech)*, Praha: Torst, 1998, s. 168

Dílo Asturiase bych nicméně chtěl představit bez přímého odkazu na život autora samotného. Jedná se o autora dosti komplexního, jehož názory na literaturu se často mísily s politickým diskursem. Je těžko zařaditelným, a proto bych se v této práci chtěl snažit o rozbor jeho díla pouze v rovině již výše vytyčeného srovnání, které umožňuje zobrazení nové roviny jeho tvorby. Politický rozměr baroka navíc jako by vstupoval svým zobrazením (tragično přechází v groteskno) do estetiky magického realismu. S nástupem novověku se rodí touha po svobodě, avšak k opozici k ní sílí doktrína absolutismu. Upevňuje se postavení panovníka. Baroko zároveň přináší nové vymezení lidské existence. Lidské individuum je stále omezováno novými nejistotami. Sílící centrální moc a utvrzující se feudalismus přinášejí dvojí rozměr skutečnosti. Zkušenost válečného utrpení a především barbarské způsoby nové vládnoucí vrstvy (ve větší míře nežli dřív se dostali k moci zbohatlíci a prospěcháři) podporují přijetí nové duchovní dimenze. Pokrytectví a snová realita zastiňují a zpochybňují renesančního ducha. Baroko se ve svém zobrazení blíží magické realitě latinskoamerických diktatur. Autoritářské režimy se zde téměř nesetkávají s odporem.

V analýze Calderónova a Asturiasova díla lze brát tento politický rozměr rovněž jako jeden z výchozích bodů pro jejich vzájemné srovnání. Tento rozbor bude tedy sledovat pouze jednu z možných interpretačních rovin.

1.2 Hledání metody

Na první pohled se jedná o dva literární směry časově vzdálené, dokonce by mohla vyvstat otázka, jestli nám tato vzdálenost dovoluje najít odlišnosti jednoho směru od druhého. Jednalo by se o dlouhý tok myšlenek, který by sáhodlouhým způsobem přecházel od jedné ke druhé a blížil by se vývoji historickému. Od baroka k magickému realismu bychom museli projít řadu dalších literárních směrů a postupů. Abychom byli naprosto důslední, bylo by zapotřebí projít nejen literární vývoj, ale historický vývoj (alespoň na úrovni událostí, které mohly dané směry ovlivnit). Avšak ani potom bychom si nebyli úplně jisti přesností. Poté bychom pravděpodobně mohli dojít k poznání rozdílu jednoho pojmu od druhého.

Nicméně během svého výzkumu, který bezprostředně předcházel napsání této diplomové práce, jsem si spíš všímal podobností, případně styčných bodů těchto dvou směrů. Kriticky v tomto směru navazuji na studie Jeana Rousseta, který používá při zpracovávání

svých témat tzv. transhistorické metody.[7] Ve svém díle *Leurs yeux se rencontrèrent* doslova píše : *Rozhodl jsem se dát rozdílnost mezi závorky, abych tak mohl být pozornější víc k podobnostem než k rozdílům*.[8] Snaží se hledat *locus comunis* ve smyslu často opakovaného motta. V tomto bych i chtěl postupovat ve své práci. Najít styčné body ve smyslu podobností mezí Calderonovou hrou *Život je sen* a Asturiasovým románem *El Señor Presidente*. Od Jeana Rousseta bych dále v této práci rád převzal jeho koncept nestálosti a přeměny, který především aplikoval na postavu Dona Juana jako barokního ztvárnění reality.

Má práce se neobejde bez nástinu dvou směrů, tedy magického realismu a baroka, a jejich problematiky, jak již bylo předesláno v úvodu.

2 Baroko

2.1. Historie slova

Slovo *baroko*[9] [10] , které se později vžilo jako označení uměleckého a literárního směru, mělo původně v potrugalštině (*barrôco*) znamenat perlu nepravidelného tvaru[11].

---

[7] Rousset, J.: *Leurs yeux se rencontrèrent*, Paris: José Corti, 1984, s. 12

(„*Ma procédure est trans-historique (ce qui ne veut pas dire an-historique), puisqu'elle prélève dans le tissu changeant des pratiques narratives une cellule permanente apparemment soustraite au changement ; c'est à cette condition qu'on percevra ces varitions, soit par les combinaisons auxquelles sont soumis les traits constants à l'intérieur de la scène, soit par la diversité des relations que celle-ci entretient avec l'ensemble du récit, d'une oeuvre, d'un genre, d'un courant d'époque. »)*

[8] Ibid, str. 8

(„*J'ai pris le parti de mettre la diversité entre parenthèses, pour être attentif aux similitudes plus qu'aux différences. »)*

[9] (anglicky *baroque*, francouzsky *baroque*, španělsky *barroco*, italsky *barocco*, portugalsky *barrôco*).

[10] *The New Shorter Oxford English Dictionary on historical principles*, Oxford: Clarendon Press, 1993.

Mimo tohoto významu nacházíme v portugalštině pro toto slovo a termín *barroca* ještě další význam: *strouha či průrva v kamenité krajině*[12], z čehož někteří etymologové (F. Ch. Diez) vztahovali původ k arabskému *búrāq*, místo plné oblázků. Diez zároveň vyjadřuje pochybnost nad latinským původem slova a navrhuje záměnu koncovky s roca, rocca, rock, jelikož se domnívá, že *o* a *ue* nemohou pocházet přímo z latinského *verruca*.

Corominas a další badatelé poukazují na stejný původ portugalského slova *barrôco* s kastilským označení žulových skalisek nepravidelných tvarů *berruecos*[13]. Pro krajinu posetou žulovými kameny, skalisky a vyvýšeninami, *berruecos,* najdeme ve španělštině termín *berrocal*[14]. Tuto variantu najdeme v Minsheuově slovníku[15] jako *berruca, berruga* nebo

---

„Baroque a. & n. Orig. derog. Also B-. MI8. (Fr. (in earliest use, of pearls) f. Port. Barroco, Sp. Barrueco, (of architecture) It. BARROCO: ult. origin ukn.) A Adj. 1 OF, pertaining to, or characterized by an exuberant and ornate style prevalent in the arts (esp. in architecture and music) of the 17th and early 18th cents. Of a musical instrument etc.: belonging to or designed as in that period. MI8.

2 gen. Elaborately or grotesquely ornate; whimsical, bizarre. MI9. 3 Of a pearl: irregularly shaped. LI9.

1W.D. HOWELLS The building … coldly classic or frantically baroque. W.S. MAUGHAN The sonorous periods and the baroque massiveness of Jacobean language. H. READ Michelangelo has been called the father of Baroque art, and the style can be actually traced to him. Encycl. Brit. The Baroque era reached its zenith in the work of Johann Sebastian Bach..and George Frideric Handel. 2 S. SPENDER The baroque extravagance, the ribbons and trimming, of Tony's conversation.

B n. (The style, music, or architecture of) the 17th and early 18th cents.; baroque ornamentation. LI9.

J.N.SUMMERSON At Blenheim the English Baroque culminates."

[11] Corominas, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1997
Moliner, M.: *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2008
Alonso, M.: *Enciclopedia del idioma,* Madrid: Aguilar, 1982 (první vydání 1947)

V severní části samostatného správního celku Madridu najdeme dokonce obec El Berrueco. Leží v nejvýchodnějším cípu žulového masívu La Cabrera. V této části Kasilie můžeme nalézt celou řadu ukázek drsných žulových skalisek, roztodivných tvarů, *berruecos*. Drsného charakteru tohoto kamene si můžeme rovněž povšimout na herrerovském slohu v sídle Filipa II. v královském klášteře Svatého Vavřínce El Escorialu.

[12] *Novo Dicinário da Língua Portuguesa*, Lisboa: Rua da Alegría, 1937
Tuto domněnku zastával Friedrich Christian Diez.
Diez, Friedrich Christian: *Etymologisches Wőrterbuch des romanischen Sprachen*, Bonn: Adolph Marcus Universität, 1878.
The Oxford English Dictionary, Oxford: Clarendon Press, 1933

[15] Minsheu, J.:*Pleasant and Deligtfull Dialogues in Spanish and English*, 1623
Zmiňováno u definice baroka v *The Oxford English Dictionary*, Oxford: Clarendon Press, 1933

berrueco. Obecně se uvádí, že slovo je z latinského *verruca*, které označovalo původně *vyvýšeninu*, *návrší* a obrázně tohoto výrazu používal Horatius ve významu *chybička* nebo *bradavice*.[16]

Do francouzštiny byl tento výraz přejat již v 16.století[17] a v 18. století[18] se pro něj uváděl význam nepravidelný, křečovitě umělý, groteskní, excentrický.[19]

Avšak podle Estebanezova Calderónova slovníku[20] se tomuto významu současná literární kritika nepřiklání. Dříve se slovo *baroko* spojovalo s italským označením pro čtvrtý modus druhé figury sylogismu (figura barocco) a mnoho badatelů[21] hledalo právě tam původ slova pro označení uměleckého a literárního směru. Jedná se o pojem, který se v 13. století objevuje v oboru sylogistiky a logiky, a to ve významu komplexního úsudku. Později odpůrci scholastiky, především Montaigne, tak označovali pokroucenosti a falešnosti příliš složitého úsudku. A. Cioranescu vztahuje tuto interpretaci ke Karlu Borinskému (1914), který odvozoval slovo baroko od středověkého scholastického označení *baroco,* jedné z mnoha figur silogismu tak, jak byly vyučovány. Sloužily jako mnemotechnické pomůcky. Cioranescu poznamenává:

„*Baroko stejně jako Barbora a baralipton a jiné výrazy vlastní staré logice by znamenalo umělé seskupení, což bylo velmi dobře známo žákům ve středověku.*“[22]

---

[16] Pražák, Josef; Novotný, František;Sedláček, Josef: *Latinsko-český slovník*, Praha: ČESKÁ GEOGRAFICKÁ UNIE, 1948.

[17] Nacházíme jej v *Inventaire de Charles Quint* z roku 1531.

[18] *Dictionnaire de Furetière* 1701

[19] *Le Nouveau Petit Robert 2007*

[20] Estebanez Calderón, D.: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996

[21] Littré

[22] Cioranescu, A.:*El Barroco o el descubrimiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957, s. 11-13

Cioranescu dále vysvětluje, že s úpadkem scholastické výuky v renesanci degeneroval i samotný obsah tohoto výrazu a vyjadřoval „*přechod mezi zvláštním a barbarským, tedy něčím, jež působí cize a domýšlivě, snaží se vyniknout a přitom se jen zesměšní*“.

Soudilo se, že právě v tomto významu byl termín následně přenesen do oblasti umění, zvláště architektury, kde vyjadřuje bizarnost a prázdnou okázalost. V tomto smyslu je baroko ještě vymezováno Benedettem Crocem v roce 1929[23]. Není náhodné, že si ve španělském prostředí představitelé generace 1927 chtěli vypůjčit tento prapůvodní význam, když se snažili v nejasnosti Gongorova stylu spatřovat skrytý účel, který zůstává nepochopen nedůsledným čtenářem. Zároveň ještě spíše konformně přeceňovali formální stránku díla.

Tento úsudek se však ukazuje jako do značné míry sporný, jak uvadí Charpentrat:

„*Proti této myšlence se staví skutečnost, že takový sylogismus neobsahuje žádné zdání nepravidelnosti, ač se zdá být jeho původním smyslem. Nepoužívá se ještě toto slovo v témže duchu francouzskými hadrníky, kteří chodí do francouzských sklepů kupovat prázdné lahve? Rozdělují je do dvou kategorií, na normální (sem patří litrovky a sedmičky) a na lahve barokní. To značí, že ty mají zvláštní nebo fantaskní tvary jako lahve od burgundského a šampaňského a všechny lahvičky od aperitivů*.“[24]

---

[23] Benedetto Croce (1866-1952): *Storia dell'età barocca in Italia*

Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007, s.24

Martín-Estudillo připomíná Croceho dosti radikální myšlenku, která ilustruje obecný opovržlivý přístup :

„to, co je skutečně umění, není baroko, to, co je baroko, není uměním“

(„*quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barroco, non è arte“).*

[24] Charpentrat, P.*: L'art baroque*, Paris: PUF, 1967, s.37

(„*Mais il y a contre cette idée le fait que ce syllogisme ne contient aucune notion d'irrégulqrité ; or celle-ci paraît bien être le sens originaire ; le mot n'est-il pas employé aujourd'hui encore dans cet esprit par les chiffonniers français qui viennent dans les caves parisiennes acheter les bouiteilles vides ? Ils les classent en deux catégories, les normales (comprenant les litres et les bordelaises) et les « baroques », c'est-à-dire les formes spéciales ou fantaisistes, bourguignonnes et champenoises, et tous les flacons des bouteilles d'apéritif.“)*

Šlo o obecně vžitou představu, nacházíme ji i u českého architekta Antonína Cechnera[25], který odvozuje slovo baroko od francouzského *baroque* (*zakřivený*). Zbývá jen otázka, zda-li bychom nemohli potom přímo překládat slovo baroque v tomto smyslu českým slovem *zakřivený.* Proč se tedy tento sloh, který se skutečně v architektuře vyznačuje křivkami, nenazývá přímo slohem zakřiveným?

Cechnerova práce nám navíc vsouvá do tohoto zamyšlení nad problematikou původu a smyslu slova *baroko* další otazník, a tím je jeho možnost vztahu s italským slovem *la parruca* (*vlásenka, paruka*). Cechner jej představuje jako často uváděný dohad. Nemohlo by tedy být slovo *baroko* odvozeno od *paruky*, modního doplňku v této době hojně rozšířeného? Je nutné doplnit, že v právě v období baroka se móda nošení paruk rozmáhá a šíří. Bude navíc doznívat i v době pobarokní (rokoko, klasicismus, preromanitismus, romantismus).

Charpentrat zároveň dále vyslovuje nám již známou hypotézu:

„Možná, že španělské slovo berrrueco samo o sobě pochází z latinského verruca, které odkazuje na lehkou vadu. Pro připomenutí cituji portugalský termín barroca, který označuje vykopávku, hornatý povrch, místní jméno původem z arabského barga. Ale vztah se slovem, které nás zajímá, se zdá být náhodným.“[26]

Můžeme konstatovat, že samotný původ slova baroko má celou řadu interpretací. Jako poslední doplňuji význam z italské oblasti, který francouzský literární historik Didier Souiller uvadí ve své knize *La littérature baroque en Europe.* Italské slovo „*barochio ve středověku označovalo diskutabilní finanční praktiky“*[27]. Proti tomu se však staví celá řada protichůdných argumentů.

---

[25] Cechner, A.:*Slohy stavební*, Praha: Kober, 1908

[26] Charpentrat, P.*: L'art baroque*, Paris: PUF, 1967, s.38

„*Peut-être le mot espagnol berrueco vient-il lui-même du latin verruca, qui indique un léger défaut. Je cite pour mémoire le terme portugais barroca qui désigne une excavation, un terrain montueux, toponyme qui viendrait de l'arabe barga; mais le rapport avec le mot qui nous interesse paraît fortuit.“*

[27]Souiller, Didier: *La littérature baroque en Europe,* Paris: PUF, 1988, s..11

„*vers l'italien barochio de la fin du Moyen Age qui désignait des pratiques financières discutables.“*

Dalo by se říct, že obecně všechna slova příbuzná, blízká *baroku* či od něj odvozená, se konstantně vrací k myšlence nepravidelnosti. Tyto hypotézy jako by nastínily názorové rozpory a s nimi související vývoj v chápaní slova *baroko*, dle některých je jen poslední úpadkovou periodou renesance a dle jiných jde o sloh nový, neboť jeho zásady i prostředky jsou zcela odchylné od zásad i formy renesance. Jako by *kaz*, *zakřivenost*, *perla nepravidelného tvaru* a *paruka* symbolizovaly tyto rozpory, a tak jen ilustrovaly radikální proměnu renesanční estetiky v estetiku baroka (monumentálnost versus detail, střídmost; naturalistická životnost versus strohost, vyváženost). Nebo se snad geologický rozměr vysvětlením podobá následné interpretaci slova *rococo,* avšak v případě *baroka* by obrazně vyjadřoval v daném slohu tektonický prvek spojený dynamismem a expresivní silou tohoto uměleckého směru.

Lze se rovněž domnívat, že odlišnost interpretací je dána rozdílnostmi jazykových oblastí.[28] Ve Francii, kde slovo získává relativně brzo pejorativní podtext (ošklivý, excentrický), nacházíme také méně barokních děl a ta, která přeci existují, se často setkala s odmítavou reakcí frankofonních intelektuálů.[29] Corominas nás upozorňuje na podstatnou skutečnost, že, ačkoli baroko jako sloh vzniklo v Itálii, vděčí Francii za své v jistém smyslu hanlivé označení. V italštině nenacházíme u *baroka* význam *extravagantní*.[30]

2.2 Baroko a jeho vymezení

Jak již vyplývá z předešlé kapitoly, prodělal výraz baroko ve vztahu k literárnímu směru podobný vývoj jako např. gotika. Snažili se ho ke gotice i přirovnat (Worringer ho dokonce označil za „*degenerovanou gotiku"*, což připomíná ve své eseji José Lezama Lima).[31] Zřejmě šlo o *hanlivou přezdívku*, jak píše i Václav Černý. To je patrné na

[28]V tomto ohledu rozlišuje oxfordský slovník *The New Shorter Oxford English Dictionary on historical principles*, Oxford, Clarendon Press, 1993

[29] Huysmans a bratři Goncourtové

[30] Nelze opomenout, že ani čeština nezná použití slova *barokní* v přeneseném významu. Nicméně absence francouského úzu nebránila opovržlivému pohledu.

problematice jeho recepce v rámci společnosti. Přirovnání ke gotice se však s ohledem na architekturu nezdá zcela neopodstatněné (Santiniho gotizující baroko nebo platereskní styl ve Španělsku).

V tomto je baroko prakticky objeveno až v 19. století Corneliem Gurlittem a Heinrichem Wölfflinem[32], žákem Jacoba Burckhardta..[33]

Bylo tomu tedy nejdříve na poli výtvarných umění a především architektury. Pojmosloví k baroknímu stylu bylo poté vytvořeno v závislosti na jeho osamostatnění od ostatních slohů především tzv. vídeňskou školou.[34]

O změnu v nazírání na barokní literaturu se jako první zasloužili hlavně němečtí spisovatelé a badatelé v období romantismu a později expresionismu, který byl některými kritiky chápán jako směr niterně spřízněný právě s barokem.[35] V této době však barokistické studie byly teprve v počátcích.

K vlastnímu osvojení pojmu *baroko* dochází až ve druhé vlně. V meziválečné době se rodí množství studií barokního slohu. K německým se přidávají i čeští a rakouští badatelé. Následně se barokisticky ovlivněné studie dostávají do Itálie, Španělska[36] a Anglie. Poslední

---

[31]Lezama Lima, J.: *Barokní zvídavost* in *Druhý břeh západu Iberoamerika jako soužití kultur,* přel. Alexandra Berendová. Uspořádala a úvod napsala Anna Housková. Praha: Mladá Fronta, 2004

„ *Z různých tváří evropského baroka můžeme poukázat na vršení bez napětí a asymetrii bez tektoniky, odvozené od způsobu nahlížení, který vždy poukazuje na souvislost baroka s gotikou, a od Worringerovy příkré definice, že…“*

[32] Irlemar Chiampi podobně jako Maravall uvádí ve své knize dalšího kritika umění a architekta Cornelia Gurlitta, který jako první se nejen zajímal o baroko, ale též se zasadil o zachování řady barokních památek v Sasku. Napsal průkopnickou práci *Historial del estilo barroco en Italia* v roce 1887.

[33] Wölfflin, H.: *Renaissance und Barock 1888*; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, *Základní pojmy dějin umění*, 1915.

[34] *Wiener kunsthistorische Schule*
Alois Riegel:*Die Entstehung der Barockkunst im Rom*, 1908. Max Dvořák: *Geshichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance*, 2 sv., 1927-1928).

[35] Mezi jinými se k této koncepci přiklání i český kritik Jaroslav Med.

[36] Z části Generace 27 (výročí tři sta let od smrti Luise de Góngory), později Eugenio D'Ors a především José Antonio Maravall, …

kulturně-literární oblastí, jíž zaujal barokní sloh, je Francie, kde barokistické studie získávají ohlasy až po druhé světové válce.[37]

K baroku jako literárnímu směru se nejen dlouhou dobu stavěli badatelé odmítavě, nýbrž, jak již bylo naznačeno, jeho samotná existence byla popírána. Dlouho dobu na něj bylo nazíráno v ne příliš pozitivním světle. Zajímavý je příklad české historiografie. V rámci českých dějin se celé období baroka nazývalo dlouhou dobu jako *období temna*. Nemalou měrou k tomu přispívaly, jak připomíná např. Vašica, i Masarykovy realistické koncepce o smyslu našich dějin, podle nichž se odboj proti církvi chápal jako výsostný úkol českého národa a pokládal se za jeho slávu, a proto se zavedlo třídění literatury na *reformační* a *protireformační*.

Je poměrně těžké časově vymezit barokní umělecký směr. Asi nejjednodušším způsobem, jak baroko časově zařadit, by bylo umístit jej mezi další dva umělecké směry. Na jedné straně by byla renesance, případně manýrismus. Tyto směry baroko do určité míry předcházely a na straně druhé bychom našli klasicismus, který po něm následoval. Avšak toto vymezení by bylo dosti schématické a nebylo by dostačující pro celkové zachycení problematiky baroka. Oba tyto směry se totiž zároveň prolínají s barokem. Dále vyvstává otázka, kam zařadit směr, jenž se především projevil v architektuře a byl pojmenován rokoko. Rokoko by chronologicky ještě asi částečně předcházelo klasicismu. V tomto smyslu se však vymezení neobejde bez jisté, již zmíněné, schématičnosti a bylo by třeba pravděpodobně dokazovat přítomnost daných slohů na jednotlivých uměleckých dílech v závislosti na původu jejich vzniku.

Další možností a pravděpodobně tou nejjednodušší, jak tento umělecký směr vymezit, by bylo postavit ho do protikladu vůči osvícenskému racionalismu a zároveň i v tomto případě by se dalo postavit do protikladu vůči renesanci. Osvícenský racionalismus či empirismus by znamenal konec baroka a renesance by nám mohla posloužit k vymezení jeho začátku. Ani toto vymezení by však nebylo zcela přesné. Rozhodující by bylo chápání Boha a vymezení jeho existence vůči ostatním oblastem lidského vědění (Descartes, Spinoza, Leibniz versus Locke a Rousseau). Filosofické vymezení by se neobešlo bez historických souvislostí, které, jak uvidíme, jsou pravděpodobně určující (protireformace, náboženské války, třicetiletá válka).

---

[37] Rousset, J.: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris : José Corti, 1953

Lze tedy vymezení jeho existence rozlišit v rámci jednotlivých zemí, kam se šířilo? Co si tedy pod pojmem baroko můžeme představit? Václav Černý jej definuje následujícím způsobem: *umělecký, ba obecně životní styl západní kultury*. Rozhodujícím jeho prvkem je jeho duchovní rozměr. Jedná se totiž především o *náboženský životní pocit*. Baroko vzniká v období, které následuje po reformaci a staví se proti ní, a bývá tedy nazýváno obdobím protireformace. Toto období je charakterizováno náboženskými válkami mezi katolíky a protestanty, a proto zasáhlo značně země jako Německo, Rakousko (s Čechami), Anglii, Španělsko a Itálii. V neposlední řadě se i jedná o misijní činnost do zemí právě objevených a v tomto případě nelze zapomenout na Latinskou Ameriku,

Vlastní vymezení tohoto směru se potom komplikuje dalšími teoriemi. Tyto teorie se snaží o srovnání a následně o odlišení baroka od směrů, které mu předcházely a po něm následovaly. Jedná se tedy o vymezení v rámci následujících směrů: renesance a manýrismu. Pro nastínění této problematiky bych chtěl vycházet ze tři literárních teorií: teorie Wylie Syphera, Arnolda Hausera a Georga Weise.[38]

2.2.1 Sypherova teze

Teorie amerického literárního kritika Wylie Syphera se zakladá na důvodech chronologických a rozlišení je radikální. Svou teorii popsal v své knize *Four Stages of Renaissance Style*[39], která byla vydána v roce 1955. Jeho pojetí řadí jak baroko, tak manýrismus pod renesanci. V renesanci rozlišuje čtyři směry: 1) Renesanci, 2) Manýrismus, 3) Baroko a 4) Pozdní baroko.

V tomto pojetí splývá baroko s renesancí a staví se tak do opozice vůči manýrismu. Společným rysem baroka a renesance je směřování k harmonii. Avšak baroko podle něho představuje jen částečný návrat k duchu renesance.

[38] Tyto teorie najdeme zpracované v knize od Emilia Carilly: *Manierismo y barroco en la literaturas hispánicas*, Madrid: Gredos, 1983.

Má práce bude tedy vycházet především z jeho rozboru těchto tří tezí.

[39] Sypher, W.: *Od renesance k baroku*, přel. Jaroslav Dítě, Praha: Odeon, 1971

2.2.2 Hauserova teze

Je pojmenována po německém badateli Arnoldu Hauserovi. Jeho pojetí se zakládá na sociologickém pohledu. Na základě studia architektury definuje svou tezi. Rozlišuje manýrismus a baroko. Považuje manýrismus za hnutí intelektuálního charakteru. Jedná se tedy o směr omezen na určitou vrstvu společnosti. Vyznačuje se ztrátou renesanční harmonie, přeměnou přirozeného v něco uměleckého, umělého a vyumělkovaného. Za klíčové koncepty považuje odcizení a narcisismus. Dále jej charakterizuje fragmentárnost. Převládá komplikovanost, extravagance, přehánění, disproporce a nepořádek. Tíhne k protikladu, paradoxu. Mísí skutečné s neskutečným. Důležitá je také zdobnost.

V literární oblasti Hauser zdůrazňuje hru se slovy, touhu po úniku, téma fantastična, hledání údivu, používání vzorů. Ten poslední dokonce prohlašuje za duši manýrismu.

Baroko se na rozdíl od manýrismu vyznačuje směřování k emocím, avšak širších společenských vrstev. Představuje jednotící strukturu, větší spontánnost a jednoduchost, návrat k přirozenému a instinktivnímu a dále tíhnutí k patetičnu. Už méně rozdílným je tendence k bujnému. Hauser nakonec uzavírá, že manýrismus předjímá mnoho prvků baroka a baroko zachovává v sobě mnoho rysů manýrismu.

Své tvrzení dokládá na příkladech vycházejících ze čtyř literatur: italské, španělské, francouzské a anglické. Zajímavá je jeho poznámka ke španělskému manýrismu, kde rozlišuje dvě období. Prvním obdobím je čistý manýrismus, který zastupují dva hlavní představitelé: Cervantes a Góngora. Dalším obdobím je hybridní manýrismus, jenž se hluboce prolíná s barokem a jehož představitelem je Calderón.

2.2.3 Weisova teze

Georg Weis svou tezi představuje v knize *Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*. Kniha byla vydána v roce 1971 ve Florencii. Weisovo dílo je syntézou dalších jeho předešlých prací a neliší se příliš od předešlých charakteristik. Na rozdíl od ostatních prací klade velký důraz na středověké nebo gotické prvky. Manýrismus v jeho pojetí prakticky splývá s obdobím tzv. prebaroka, které je však charakteristické jen pro některé oblasti, jako např. španělskou. Vymezuje jej jako předcházející období k vrcholnému baroku,

které nastupuje v 17. století. Svou tezi odvíjí ze sochařství. Do centra svého zájmu nicméně staví manýrismus, definuje na základě jeho vymezení vůči baroku a renesanci. Renesance je v jeho pojetí charakterizována obecně známými rysy: objektivita, klasický kánon, pravidelnost, plastičnost těl, trojrozměrným uspořádáním těl a prostoru. Manýrismus vymezuje individualismem, intelektuálností, exkluzivní aristokratičností, subjektivitou a expresívností, virtuozitou a vyumělkovaností, zdobností, komplikovaným a vnuceným pohybem, vlivem gotických a pozdně středověkých stylistik. Na posledním místě přisuzuje baroku tyto rysy: objektivnost, klasicistní a autoritativní reakci, respekt normy, optimismus, impozantní majestátnost a grandióznost, realismus (nebo nový naturalismus), dynamismus a divadelní patetičnost. Dále mu přisuzuje větší kontakt s okolní realitou a větší komunikativnost a oblibu. Za období překonání manýrismu (tudíž počátku baroka) považuje Španělsko za vlády Filipa II. a na počátku 17.století.

Vyjadřuje se otevřeněji a jasněji ke vztahům mezi manýrismem, a tudíž i barokem, a protireformací. V období vrcholného baroka připouští náboženskou přísnost tridentského koncilu, ale dále dodává, že v 17.století už jde jen o vliv zmírněný rozšířením sensualismu a preciozity (světáctví).

2.3 Manýrismus ve Španělsku

Vzhledem k tomu, že v Itálii a Francii najdeme celou řadu děl manýristických, bylo zde označení manýrismus obecně přijímáno lépe nežli ve Španělsku, kde pojem baroko zastiňoval naopak označení manýrismus.

Manýrismus ve Španělsku tedy prodělal v jistém smyslu podobný názorový vývoj jako právě baroko ve Francii či Italii, kde naopak byl přijímán.[40] Už samotné označení *manýrismus*

[40] *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana,* Barcelona: Espasa é hijos, 1908-1935
Pod termínem *barroco* najdeme následující definici:
„*En el sentido más amplio, barroco significa todo monumento arquitectónico, esculturas, pinturas y demás obras artísticas, exagerados, cargados de detalles, bajo cuya hiperbólica aplicación desaparecen las líneas que debieran que debieran constituir la característica de todo monumento…"* (Přel: *„Baroko znamená v širším smyslu každou architektonickou památku, sochy, malby a ostatní umělecká díla, přehnaná, plná detailů, pod jejihž hiperbolickém užiti mizí linie, které by měly charakterizovat každou památku…*")

Avšak termín *manýrismus* (španělsky *manierismo*) v této encyklopedii nenajdeme. Nehledě na to, že můžeme vidět, že celá definice pojmu *baroko* se týká pouze architektury, a to i po nástupu generace 1927, která znovu objevila španělské společnosti díla Góngory.

nebylo od začátku všeobecně užíváno. Giuliano Briganto zpochybňoval samotnou příponu *ismus* a navrhoval označení italská manýra. Mario Pratz zas vyprávěl anekdotu Freye Starka, který, když uslyšel poprvé slovo manýrismus, vykřikl: *What a silly word!*[41] Mario Salmi upřednostňuje označení pozdní renesance před termínem manýrismus (podobně Wölfflin).

Je tedy zajímavé, že pojem manýrismus byl v hispánské oblasti chápán jako označení ne příliš pozitivní. Toto přijetí mohlo být způsobeno skutečností, že právě manýrismus, *maniera italiana*, manýra zdá se vykazovat rysy označení charakteristického pro určitou oblast, což mohlo kritikům ostatních kulturních oblastí připadat jako nevyhovující. Na druhou stranu ve španělštině existuje termín *manera* a těší se podobně širokému použití jako ve francouzštině. Pro vymezení manýrismu, a navíc španělského, je důležité si uvědomit, že se nejedná o techniku nebo vliv určité postupu, nýbrž o označení určitého uměleckého či literárního období a v rámci hispánské kulturní oblasti by toto období představovalo jednu část z tzv. *Zlatého věku* španělské literatury (*Siglo de Oro, Edad de Oro*).

Ale u Curtia se setkáváme právě s opačným názorem. Ve své práci *Europaeische Literatur und Lateinisches Mittelalter*[42] používá koncept „manýrismus" jako jakousi konstantu či připadně „ahistorickou kategorii". Podobně se vyjadřuje o manýrismu Karl Vossler. Curtius uvádí dále označení manýrismus jako synonymum k „umělé afektovanosti" a zároveň ho chápe jako společné označení literárních tendencí, které se staví do opozice klasickým. Curtius právě pod termínem manýristických rysů zahrnuje podobně jako celá řada jiných kritiků té doby i baroko. Mluví o manýrismech rétorických, formálních a týkajících se obsahu. Své teorie a názory dokládá na literárních příkladech španělských jako Góngora, Calderón či Gracián, u kterého si především všímá díla *Agudeza y arte de ingenio*.[43]

2.4 Vznik baroka a jeho základní znaky

Za zemi vzniku bývá považována Itálie, kde se baroko projevilo především v architektuře. Podle francouzského badatele Tapiého se za počátek baroka dá považovat

---

[41] *„Jaké hloupé slovo!"*

[42] Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, přel.: J. Pelán, J. Stromšík, I. Zachová, Praha: Triáda, 1998

[43] Gracián, B.: *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid: Espasa-Calpe, 1974

vyplenění Říma armádou Karla V. v roce 1527. Platilo by to především pro oblast architektury.

Úplný začátek baroka nelze podle dosavadních prací jednoznačně stanovit. Často se mluví o historicko-sociálním kontextu. Václav Černý mluví o předpokladech baroka, za které považuje: *objevy zámořské a jejich následky; humanismus a moderní vědu; reformu náboženskou*. Dále je nutné si uvědomit, že 16. a 17. století je obdobím válek a velkých nejistot, především sociálních. Dokonce bychom se mohli domnívat, že snad nejcharakterističtějším znakem baroka je právě jeho sociální povaha. Města a vesnice jsou pleněna vojáky. S tím souvisí i šířící se realismus a hermetismus. Václav Černý píše:

„Sociálně i ekonomicky dostává starý svět zcela novou tvář. Šíří se realistické pojímání věcí vezdejších, pozemský život zakotvuje čím dál tím více sám v sobě.“[44] Šestnácté století je považováno za období náboženské krize, která vedla k přehodnocení dosavadních myšlenkových konceptů.

Za základní rysy baroka můžeme tedy považovat:

• kontrasty a s nimi související realistické ztvárnění skutečnosti – např. chudoba, přepych

• mysticismus i fantasie - hrůza smrti, směšnost života[45]

• vnitřní napětí - obrazy, sochy ztvárňovány v křeči, v napětí[46]

• odvrat od přírody, zaměření do vlastního nitra, obrácení k Bohu

• nedůvěra v rozum, absolutizace víry

• monumentalita – ohromnost, exaltovanost, silné emoce

---

[44] Černý, V.: *O básnickém baroku*, Praha: Orbis, 1937, s. 16

[45] Flor; Fernando R. de la: *Barroco Representación e ideología en el mundo hispano (1580-1680),* Madrid: Cátedra, 2002, s. 31

Fernando R. Flor dokonce mluví o *„nenávisti vůči všemu tělesnému“*, což se dnes ukazuje jako *„dekonstrukce křesťanského humanismu“*.

[46] V případě Calderónových dramat na problematiku napětí poukazuje Claire Pailler ve své knize *La question d'amour*, Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon-Les Belles Lettres, 1974.

• synkretismus – propojování profánních a náboženských témat

Baroko se snaží ztvárnit děj. Nesměřuje ke ztvárnění toho, co jest, nýbrž toho, co se děje. Důležitým prvkem je zpatetizování uměleckého stylu. Podobné znaky můžeme pozorovat i v baroku slovesném. V této oblasti je důležitým rysem překypující citovost, jež si zjednává průchod přívalem slov, často asyndeticky kupených. Důležitá je hra s myšlenkovými paradoxy, s dialektickými antithesami i s bytostnými kontrasty. V básní nacházíme stupňovaný pohyb, který na konci graduje. Básnící si libují v označování barev a v symbolech. Jejich básně oplývají nádherou, jejíž přebujelý ornament se staví na úkor přesných kontur. Poesie překypuje výrazovou bohatostí a zvučnou hudebností svých veršů, někdy přímo rafinovaně eufonicky stavěných.

2.6.1 Analýza barokní španělské literatury a jejího zasazení v rámci zlatého věku na pozadí historické *struktury* propojených *nexů*

V hispánské oblasti období baroka uzavírá tzv. *edad de oro*, *zlatý věk.*[47] Jde o označení víc než enigmatické, nad jehož smyslem se nelze nepozastavit. Vyvstane nám jistě na mysli lesk tohoto drahého kovu, který jako by provázel lidstvo od samého začátku dějin. Zároveň se v kontextu španělského zlatého věku neubráníme obrazu bájného El Dorada, který se stává snem dobyvatelů Nového světa. Ovšem jen v očích Evropanů, zároveň by totiž nově objevený americký světadíl se svou bohatou historií mohl nést označení: Starý svět. Avšak to jen s podmínkou, že by jeho původní kutlura nebyla téměř nahrazena kulturou novou, evropskou, která dokonce později předčila svou bohatostí dobyvatele, Španělsko, a osamostatnila se a vytvořila svou vlastní kulturu. A tam snad lze hledat lesk tohoto drahého kovu v období španělského zlatého věku.

Nicméně otázka skrytá za nejasným, až snovým[48] označením není zdaleka zcela objasněna. Dané vysvětlení by zcela opominulo přenesený význam, který je v něm skryt. Jde

[47] Někdy se můžeme setkat též s vymezením španělského baroka jako druhého zlatého století španělské kultury (mezi smrtí Cervantesovou v roce 1616 a skonem Calderóna de la Barcy v roce 1681), jako *„vítězství ducha nad rozumem“* (Sánchez Albornoz), ale toto vymezní, jak uvidíme následně v textu, nemusí být zcela přesné.

[48] Alespoň v tomto smyslu se již v úvodu své knihy vyjadřuje Micheline Sauvage o Calderónovi.
Sauvage, M.: *Calderón: essai*, Paris: l'Arche, 1973

totiž skutečně o lesk zlata? Nebo se jedná pouze o vlastnosti zlata, které nám mají přiblížit tuto již modernímu člověku vzdálenou dobu? Z tohoto pohledu by se jednalo o období, které nějakým způsobem (snad podobně jako zlato svou vzácností) převyšuje ostatní a hodilo by se tedy spíše označení trochu vznešenější, epocha.[49] Co však v daném případě vytváří tento snový podtext? Je to bohatství pokladů nalezených na americkém kontinentu, nebo snad jde o něco hlubšího? Je tedy nasnadě, že jako není všechno zlato, co se třpytí, tak ani význam *zlatého věku* nebude obsažen v jednoznačném vysvětlení. Objevením Ameriky se totiž postupně hroutí středověkému člověku jeho dosavadní svět. Rodí se nový člověk a nová společnost, která si již nevystačí s hodnotami středověku. Člověk se dostáva do středu, osamostatňuje se a začíná spoléhat na svůj rozum, období, které bezesporu začína v renesanci. Asi s velkými obtížemi bychom řekli, že s nástupem baroka se racionální pohled na svět zcela ze společnosti vytrácí. Ba naopak, racionální koncepce v baroku získává nový rámec, a tím je vědomí omezenosti lidského rozumu, potřeba harmonie a neustálá přítomnost pochybností. Člověk přehodnocuje své renesanční postavení a stává se osobností rozporuplnou. Nelze opomenout ani vliv přírodních věd[50], a to především astronomie a matematiky. Země již nestojí ve středu, ale je součástí sluneční soustavy. A v tomto smyslu jako by ani barokní člověk již nestál v samém středu světa, stává se jeho součástí s tím, že v rámci něho a následně ve společnosti samé získáva svou individualitu. Tato individualita se ale jeví jako spíš jakýsi výkřik po svobodě. Lidský život se totiž vykresluje jako nejistý a komplexní ve světě plném válek a existenčních nejistot. Idealizovaná představa renesance jako by byla zahalena tíhou *realismu*. Lidské individuum se jeví jako mechanismus podobný stroji a racionalizující tendence kontrastuje s nástupem absolutismu a se sebeomezujícím rozměrem člověka a lidské společnosti. Renesanční člověk je zklamán svou vlastní hrabivostí a stoika střídá skeptik.

Objevení Ameriky je následováno krveprolitím během jejího dobývání a americké zlato přivede na starý kontinent spolu s bohatstvím mnoho chudoby, vlny deflace byly

---

[49] Jak je v úvodu ke svému překladu Calderónovy hry *Život je sen* nazývá Vladimír Mikeš.

[50] V tomto ohledu je velmi důležitá práce Felipeho Picatoste: *Concepto de la naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca* in Durán, M. a González Echevarría, R.: *Calderón y la crítica: historia y antología,* Madrid: Gredos, 1976. Důkazem přítomnosti nových objevů v Calderónově díle Picatoste otevřel novou interpretační rovinu.

následovány postupně vlnami inflace, což vedlo k ekonomické krizi. V roce 1630 výrazně poklesl příliv bohatství z Ameriky a krize se dále prohlubovala.

Španělská hvězda postupně uhasína i na válečném poli. Již roku 1588 je Filipovo nepřemožitelné loďstvo s přispěním mořského živlu rozprášeno Anglií. Anglie se stává definitivně pánem na moři. Ani na souši štěstí Španělskému království již dlouho přát nemá, po počátečních Olivaresových vítězstvích skoncoval v roce 1643 u Rocroi se španělskými vojenskými oddíly kníže de Condé. Další porážka na sebe nenechala dlouho čekat. V roce 1647 v bitvě u Lensu byl učiněn definitivní konec španělské hegemonie v Evropě.

Španělsko se v této době začíná uzavírat do sebe, zlatý věk je vystřídán obdobím izolace. Původní mocenské a kulturní centrum se změnilo v periferii. Nicméně toto uzavírání se do sebe jako by zrcadlila i mapa království. Pobřežní přístavy ztracejí na významu a všechna moc se soustřeďuje na nehostinné náhorní plošině, tzv. mesetě, v nově založeném Madridu, uprostřed Kastilie. Tam uprostřed hor se uzavírá španělská kultura stále více do svého nitra, zatímco na poli mezinárodním je lesk španělského dvora zastíněn stále silnějším sousedem, Francií. Tento dlouhodobý proces se stává kulisou španělské barokní literatuře. Doba plná změn si i v literatuře uchovává svou nejasnou dimenzi. Gongoristické formální experimentování se kompenzuje Calderonovou tematickou různorodostí. Důležité místo zaujímá snaha o vizualizaci, jež nejen technicky ohromuje společnost svým divadelním přepracováním, ale i přináší nový prvek teatrálnosti. Teatrálnost prostupuje literární tvorbu a vytváří nový pohled na lidskou existenci, redukujíc jedince pod tíhou nových společenských nejistot na roli herce na *divadle světa*. Tato radikální změna v literarním ztvárnění prostoru dotváří dialektický rozměr zobrazovaného. Svět se jeví jako seskupení prvků uspořádaných v dichotomiích. Zdání konkuruje objektivitě a snová poetika kontrastuje s často téměř naturalisticky vykreslenými scénami. Baroko jako by v sobě syntetizovalo všechny smysly lidského vnímání. Snaha ohromit a uchvátit diváka vede k architektizujícímu vrstvení obrazů. Divadelní hry vytvářejí dojem Borominiho chrámů.

2.5.2 Duchovní rozměr španělské literatury barokní

Edad de oro, *zlatý věk*, je považován odborníky za největší rozkvět španělské kultury. Někdy se též setkáváme s označením *stříbrný věk*, ve kterém můžeme už v jistém smyslu cítit narážku na pozdější omezení výhradního postavení španělské kultury. V každém případě je

španělský zlatý věk epochou mimořádného rozmachu umění, především literatury. Jedná se o období, kdy literatura vykazuje především hluboký duchovní náboj. Doba zlatého věku pokrývá XVI. a XVII. století. Především se jedná o období vlivu dvou uměleckých směrů: renesance a baroka. Čas *zlatého věku* začíná nástupem katolických králů a z hlediska historie potom sjednocením španělského království (sjednocením Kastilie a Aragonu). Za konec této epochy se považuje konec vlády dynastie španělských Habsburků. Během těchto dvou století je objevena Amerika Kryštofem Kolumbem (1492) a také je dobytím Granady dokončena *reconquista*.

V šestnáctém století se Španělsko dostává na vrchol své moci. Karel I. (římsko-německý císař Karel V.) se stává jedním z posledních sjednotitelů křesťanské Evropy (ve středověkém smyslu, jak tomu bylo např. v případě Karla IV., pokračujícího v tradici vytyčené již Karlem Velikým). Zároveň se stává jedním z prvních velkých panovníků novověku, doby, která se dá charakterizovat ztrátou základních jistot na jedné straně a na druhé straně je století XV. a XVI. obdobím velkých duchovních změn (zrod reformace, náboženské války, Tridentský koncil, objevení Ameriky a misijní činnost atd.).[51] Pro Španělsko šestnáctého století je klíčovou postavou v duchovní oblasti Erasmus Rotterdamský, jehož učení poznamenalo rozvoj humanismu. Jeho vliv je však patrný i v období potridentském.

V hispánské oblasti předchází baroku proud mystiků a asketiků, který usiloval svým způsobem o duchovní obnovu společnosti. Jejich předchůdcem je Francisco de Osuna. Tento poustevník, který je později v Seville kardinálem Alonsem Manriquem jmenován generálním komisařem Indie, připraví jako první cestu karmelitánským mystikům: svaté Tereze Ježíšově a svatému Janu z Kříže. Svatá Tereza dostane později od strýce Pedra de Cepeda jeho *Třetí abecedář* [52] v roce 1538[53].

---

[51] Šusta, J.*: Desiderius Erasmus Rotterdamský* in *Tvůrcové dějin*, Praha: L. Mazáč, 1935

„Od 14. věku již trval neklid ten, vyrůstaje z bytostného rozporu mezi zásadním usměrněním zásvětným ducha křesťanského a rostoucím bohatstvím kultury vezdejší. Vzniká úzkost, že církev, ústav spásy věčné, jest zcela pohlcována svody této kultury, a roste volání po jejím návratu z bludné cesty.“

[52] Osuna, Francisco de: *Tercer Abecedario espiritual/Estudio histórico y edición crítica* por A. Melquiades, Madrid: La Editorial Católica, 1972

[53] nebo 1528, jak uvádí Americo Castro.

Francisco de Osuna, ačkoliv žije v období renesance, zůstává svou mentalitou u scholastiky. V mnohém následuje myšlenky svatého Tomáše a nominalismu. Jeho mystická doktrína je též spjata se svatým Bernardem a s apokryfy, je následovníkem františkánské tradice. Jeho největší zásluhou byl podíl na promyšlení a rozšíření doktríny o modlitbě a rozjímání, která se provozovala ve františkánských klášterech té doby a která byla poté natolik ovlivnila právě svatou Terezu. Dalším předchůdcem svaté Terezy byl Bernardino de Laredo, který vydal v roce 1535 *Subida del Monte Sión por la vía contemplativa*.

Bylo by složité najít úplný původ španělské mystiky. Menendez y Pelayo ho nachází na severu a Americo Castro za oblast jejího původu označuje Porýní[54]. Nicméně dá se říci, že mystikové vycházejí ponejvíce z odkazu Johannese Eckharta.[55] Jedná se o autora původních myšlenek z oblasti mystiky, které zachytil ve svých pozoruhodných spisech, jež ponechala jak katolická, tak protestantská církev bez většího zájmu. Na druhé straně je nepopíratelné, že jeho mysticismus ovlivnil tzv. *devotio moderna*.

Proud mystiků a asketiků navázal na dlouhý proces, který trval od svatého Augustýna, pokoušejícího se postihnout poznání Boha. Od samého začátku vyvstávala otázka, jakým způsobem vysvětlit křesťanské učení. Šlo tedy o sjednocení otázky náboženské s lidským rozumovým poznáním. Od dvanáctého století se objevují první překlady *Starého zákona* do kastilštiny. V této době se *Starý zákon* přibližuje lidem a stává se zdrojem poznání. Alfons X., řečený Moudrý, v tomto duchu napsal své dílo *Grande Estoria*[56]. V patnáctém století se překládá větší důraz *Novému zákonu*. Markýz ze Santillany nechal přeložit Evangelia a ve své knihovně choval latinský překlad Bible s úvodem od svatého Jeronýma, který byl přeložen do kastilštiny ve čtrnáctém století. K tomu předešlému se sluší doplnit *Život Ježíše* a *Životy svatých* od Jakuba de Voragine a *Natura angelica* (*Andělská přirozenost*) od Francisca

[54] Castro, A.: *De la edad conflictiva*, Madrid: Taurus E., 1972
Menéndez y Pelayo, M. : *Calderón y su teatro,* Madrid: Impr. A. Perez Dubroll, 1884.
Cerezo Galán, Pedro: *Marcelino Menéndez y Pelayo en el 150 aniversario de su nacimiento Discursos en las Reales Academias Españolas, de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid: Instituto de España, 2008

[55] zvaného Mistra Eckhart, německého teologa a filozofa, vysokého hodnostáře dominikánského řádu.

[56] Deyermond, A.D.: *Historia de la literatura española*, vol. 1: *La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 2001
Fernández Ordóñez, I.: *El taller historiográfico alfonsí. La Estoria x la General Estoria en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio*, Madrid: Universidad Autónoma, 1998

Eximenise, která byla napsána na objednávku markýze ze Santillany. Na konci století přeložil Gonzalo García de Santamaría Evangelia a Epištoly, ze kterých se zachovaly prvotisky.

Záměr přeložit Písmo do jazyka všem srozumitelného představoval proud zbožnosti a jeho vyústěním byl Luterův německý překlad Bible. Na jedné straně tedy docházelo k sekularizaci v rámci společnosti a na druhé straně se objevuje proud individualismu. Tato zbožnost se poté přeměnila v asketismus, který se dočkal neobvyklého přijetí na kastilské půdě. Jeho charakteristickým projevem je intimní vytržení hledající mystické spojení s Bohem. Tento pocit znamenal na jednu stranu samostatnost či možnost zůstat jen sám s sebou, a na druhé straně nezávislost na okolním světě a podle Dona America Castra v něm lze spatřit vliv pocitu úzkosti člověka v nové rodící se epoše. I když, jak upozorňuje Maravall, odmítal připustit existenci španělského baroka, dokonce obecně pochyboval o významu barokní literatury v rámci historie (baroku ponechával význam pouze na poli architektury).

Pocit úzkosti je zároveň násoben téměř světským prvkem, který jako by byl neopomenutelným průvodním rysem sjednoceného Španělska. Po vyhnání Židů v roce 1492 sílí jednotící tendence, která je však provázena represivními institucemi. Téměř všichni velcí mystikové a španělští duchovní autoři zlatého věku jako svatý Ignác z Loyoly, svatý Jan z Ávily, Ludvík z Granady, František z Osuny, Svatý Petr z Alcántary, Svatý František Borgia museli zažít kritický pohled Inkvizice.

Barokní poesie navazuje na tuto tradici a má ráz povětšině náboženský. Je to přirozené, neboť vnitřní život byl naplněn Bohem a úsilím o spásu duše. Člověk té doby žil v krajním napětí mezi křesťansko-asketickým a humanisticko-světáckými sklony. Je dosti složité stanovit časový rozsah barokní literatury.

V barokní literatuře je nesporný vliv hudby. Sedmnácté století je dobou rozkvětu katolické duchovní písně. Jesuitští misionáři ji užívali jako účinného pastoračního prostředku. Hudba a písně i přímo souvisely s modlitbou, tvořily nedílnou součást každodenního života. Častým opakováním se lid naučil oblíbeným písním zpaměti a zpíval si je také doma nebo při práci. Nápěv i slova si lidé natolik osvojili; tak že pokud chtěli své vlastní radosti, smutek, přátelství a lásku projevit zpěvem, užívali k tomu mimoděk melodie i slovních obratů z písní duchovních. Takový přechod z okruhu náboženských představ k světským byl tím snadnější, že duchovní písně, a rovněž tak soudobá kázání, byly prodchnuty smyslově názornými představami podle vkusu doby, která i v chrámech mnohdy vykouzlila interiéry čistě profánní. Z tohoto vyplývalo míšení církevního a světského přístupu k chápání světa každodennosti. V umění docházelo běžně k prolínání antických a křesťanských symbolů a doba manýrismu

navíc módou kabinetů kuriozit a zájmem o exotično přináší do světa imaginace i nové prvky za zámoří.

2.7 Barokní divadlo jako prostředek *vizualizace* literatury

2.6.1 *„Nejen, že se jinak díváme, ale i jiné věci vidíme.“*[57]

V barokní době divadlo zaznamenává svůj vrchol. Cioranescu dokonce dochází k závěru, že baroko je objevitelem skutečného dramatu. Susan García de Leaniz-Herzog uvádí ve své práci[58] E. Orozca Díaze. Drama podle jeho závěru charakterizuje dobu barokní a vymezuje ji vůči renesanci.

„Renesance nevytvořila ani nemohla vytvořit velké divadlo. A to hlavně z důvodu, že v těchto dobách člověk, uvědomělý svých schopností, si sám vystačí a má plnou důvěru v sebe sama, v přírodu a skutečnost, která ho obklopuje a kterou zná a studuje…Vytržení a důvěra v to, co je přirozené a ve skutečnost jako takové nelze zpodobnit ve světě zdání ani v divadelním zobrazení. Jak k tomu správně poznamenáva Alewyn, nelze pomocí divadla exaltovaně vykreslit skutečnost…“[59]

---

[57] Woelfflin, H.: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Cher: Plon, 1953

(„Non seulement on voit autrement, mais on voit autre chose“)

[58] García de Leaniz-Herzog, S.: *La problemática del espacion en el teatro de Calderón*, Zürich: ADAG Administration & Druck AG, 1983.

[59] Coiranescu, A.: *El Barroco o el descubriemiento del drama*, Universidad de la Laguna, 1957 s. 238/239

(„ Renacimiento ni creó ni pudo crear un gran teatro. Precisamente porque fueron años en que el hombre, consciente de su saber, se basta y tiene plena fe en sí mismo, en la naturaleza y en la realidad toda que le rodea a la que conoce y estudia... Esa exaltación y confianza en lo natural y en la realidad por sí mismas, no es plenamente expresable en el mundo de apariencias y ficción de lo teatral. Como bien comenta Alewyn, “es

2.6.2 *„Z každého nového způsobu nahlížení krystalizuje nový obsah světa“*[60]

Divadlo se tedy stáva barokní žánrem, *par excelence*. Dokáže obsáhnout celou rozmanitost a monumentálnost své doby i se všemi kontrasty a tím se přibližuje i architektuře a v obecné rovině výtvarnému umění, jak poznamenáva Rousset:

„Berniniho divadlo nás zcela přirozeně přivadí k jeho projevům na poli sochařství a obecně k památkám barokní architektury, kde se rozvíjí stejná obliba v iluzích, stejná technika trompe-l'oeil, jež zaměňuje kámen za jeho obraz, předstírání za skutečnost, …“[61]

„…jde o rys vlatní Berninimu: dramatizace architektury, *vepsání narativního scénáře do objemů stavby, …“*[62]

---

imposible servirse del teatro para exaltar la realidad ... Las épocas que han despojado el mundo de todo valor – agrega – y que han concebido la vida como un sueño, son las únicas que han dado al teatro una tal amplitud y una tal profundidad de existencia...")

[60] Wölfflin (Woelfflin), H: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduction de C. et M. Raymond, Paris: Gérard Monfort, 1992

(„En chaque mode nouveau de la vision, un nouveau contenu de l'univers cristalise“)

[61] Rousset, J.: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris : José Corti, 1953, s. 7

(„Le théâtre de Bernin nous conduit tout naturellement à ses oeuvres plastiques et d'une manière plus générale aux monuments de l'architecture baroque, où se déploie le même goût de l'illusion, le même trompe-l'oeil qui confond la pierre et l'image de la pierre, la feinte et la réalité, ... ")

[62] Rousset, J.: *Le lecteur intime*, Paris: José Corti, 1986, s. 133

(„…c'est un trait propre au Bernin : la dramatisation de l'architecture, l'inscription dans les volumes de l'édifice d'un scénario narratif …“)

Jak nás upozorňuje Rousset, během baroka dochází k úzkému sepjetí figurativních umění s literaturou. Společným bodem je jim prostor. Naplnění prostoru zároveň úzce souvisí s vytvořením efektu na diváka. Divadlo se snaží postihnout všechny lidské smysly. Pokouší se zaznamenat pohyb (jeden z nejcharakterističtějších rysů barokní architektury). Vytváří šalbu skutečnosti, která jako by vstupovala do divákovy mysli a umožňovala mu identifikaci s vyjevenou událostí. Realita je tak představena do posledních detailů ve své plastické a hmatatelné podobě.

Účel celého představení a architektury je náboženský. Ve španělsku jej plní *autos sacramentales.* Přemíra vizuálního prvku však může naznačovat úpadek náboženského pocitu, jak poukazuje Maravall.[63] V tomto smyslu divák získává stále větší dojem opuštěnosti, prázdnoty, jistého *„horror vacui“*. Přemíra detailů, postav spolu s tancem a hudbou (loas, jácaras) vedou diváka k útěku do sama sebe. Bůh se vzdaluje, je nahrazen potěším smyslů, a člověk prožívá hlubokou nejistotu z nenaplněné touhy.

García de Leaniz-Herzog tedy uzavírá:

„*Divadlo se stáva literaturou vizualizovanou, vyhraněnou a baroko je století, které věnovalo větší pozorností a přepych na realizaci díla v prostoru, jinými slovy na scénografii.“*[64]

2.7.1 Pedro Calderón de la Barca a *Život je sen*[65]

Pedro Calderón de la Barca je jedním z hlavních představitelů španělské barokní literatury. Svým životem zasahuje téměř celé 17.století. Jeho úspěch odráží duch doby, divadlo se stáva středem společenského života. Jeho život zásáhla vláda tří panovníků (Filipa III., Filipa IV. a Karla II.). Za prvního se narodil a prožil své mládí. Filip IV. ho zaměstnal

---

[63] Maravall, J. A.: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972

[64] García de Leaniz-Herzog, S: *La problemática del espacio en el teatro de Calderón*, Zürich: ADAG Adminstration & Druck AG, 1983, s. 6

(„Teatro es literatura visualizada , especializada y el Barroco es justamente el siglo que se ha dedicado con mayos cuidado y suntuosidad a la realización de la obra en el espacio, es decir , a la escenografía.“)

[65]Do češtiny bylo dílo převedeno pod dvěma různými tituly *Život je sen* a *Život je pouhý sen*.

jako pořadatele divadelních slavností na dvoře. Aby se této funkce mohl ujmout, je králem zbaven vojenské povinnosti. Calderón však projevuje spoluúčast s osudem své země a účastní se vojenského potlačení katalánské vzpoury. Vlastní prestižní bílou tuniku s červeným křížem svatojakubského řádu (jako Velázquez). Podobně jako Tirso de Molina a Lope de Vega patří mezi autory s kněžskou profesí. Počet jeho her dosahuje čísla pět set. Za života se mu dostalo velkého uznání. Calderónovy komedie bavily nejen královský dvůr.

Jeho osobnost jako by symbolizovala ideál španělské aristokracie té doby. Ovládal meč i pero. Basník, voják, válečník ale i teolog, jeho široké působiště dokonale vystihlo barokní dobu kontrastů.

„Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) se narodil v Madridu na začátku století, ve kterém se naplňuje nezpochybnitelná nadvláda Španělska ve svém vrcholu, a umírá téměř na jeho konci, když se země ponořila do hlubokého úpadku.“[66]

Calderón si uvědomoval sepjetí divadelní tvorby s figurativním uměním.[67] Velkou důležitost přikládal efektům. Sám hájil a chválil malířství. Pracoval s perspektivou, plastičností a s ilusionistickými efekty.

Jeho dílo vytvářelo dojem složitosti zobrazení a strojenosti, což se stávalo později podnětem pro jeho kritiky.[68]

Jedno z jeho nejvýznamnějších děl, *Život je sen*, bylo napsáno okolo roku 1630.[69]

---

[66] Calderón de la Barca, P.: *La vie est un songe,* adaptation française et présentation de Benito Pelegrín, Marseilles: Autres Temps, 2000., s. 17

(„Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) naît à Madrid au tout début d'un siècle qui voit la suprématie indiscutée de l'Espagne à son apogée et meurt presque à la fin lorsque le pays s'est abîmé dans une profonde décadence...“)

[67] Nifo y Cagigal, Francisco Mariano: *Cajón de sastre, literato ó percha de maulero erudito: noc muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos para evitar las funestas consequencias del ocio,* nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho, Madrid: Impr. Miguel Escribano, 1781-1782, tomo IV, s. 25-43

[68]Menendéz y Pelayo, M.: *Calderón y su teatro*, Lanzamiento, Librería de M. Murillo, 1881

[69] Podle Albert E. Slomana Calderón dokončil své dílo mezi 4. květnem 1634 a 6. listopadem 1635.

Schváleno bylo již 6. listopadu 1635 a poprvé vyšlo v Madridu roku 1636 pod titulem *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca, recogidas por don Joseph Calderón su hermano* (v rámci této publikace). Téhož roku se však hra dočkala ještě jednoho vydání, a to v Saragoze tentokrát ve sbírce pod názvem *Parte treynta de comedias famosas de varios autores*.

Za účelem interpretace se mnoho badatelů snažilo hru přirovnat k některým dílům jeho současníků či předchůdců. Samotný název enigmaticky vyjadřoval základní dějový rozpor. Jeho podoba jako by odkazovala na slova svaté Terezy:

„Vše, co vidím očima svého těla, se mi jeví jako sen, posměch. Zrakem své duše jsem spatřila v dálce, co si ona přeje. Dohládla jsem až k smrti.“[70]

Život postráda smysl a naše smysly jsou syceny klamy tohoto světa. Náboženský rozměr shrnuje pomíjivost lidského snažení. Téma snu se však v 16. a 17. století těší velké oblibě.[71] Navazuje tak často na jiné, než křesťanské zdroje.

Dalším tématem je pomíjivost slávy. V roce 1611 Lope de Vega napsal komedii *Barlaán y Josafat*, která přepracovávala legendu o Budhovi, ale v křesťanské adaptaci. Starší předlohu vykazuje jedna z pohádek *Tisíce a jedné noci*, převzatá donem Juanem Manuelem v *Knize příkladů hraběte L. a P.* (zkráceně *Hrabě Lucanor*).[72] Týká se podobného tématu. Kovář nalezený králem, se brobouzí v jeho paláci jako princ.

Interpretací však najdeme celou řadu. V poslední době byla publikována kolektivem autorů studie, zabývající se i moderním výkladem této hry (Lévinas, Artaud, Camus, Claudel).[73] Nutno však zároveň připomenout, že Calderón vydává ve spolupráci s Antoniem

---

Naproti tomu Harry Warren Hilborn prostřednictvím metrické analýzy dokazoval, že hra musela být napsána již mezi léty 1631 a 1632. Nicméně toto tvrzení zřejmě není dostatečně podloženo.

[70] Santa Teresa de Jesús*: Libro de la vida, Madrid*, Castilia, 1991, capítulo 38, 7, s. 511

(„Todo me parece sueño lo que veo-y que es burla-con los ojos del cuerpo.”)

[71]Gómez Trueba, T.: *El sueño literario en España*, Madrid: Cátedra, 1999.

[72] Juan Manuel: *Libro de los enxiemplios del Conde Lucanor et de Patronio*

[73] Colard, J.-M.; Jones, G.; Michelet, F.: *Premières leçons sur La Vie est un songe de Calderon*, Paris : PUF, 1998.

Coelloem v květnu 1634 komedii *Yerros de la naturaleza y aciertos,* jež vykazuje rovněž dosti podobných témat. Zajímavé je, že v rámci Calderónova díla lze nalézt další dvě hry (*autos sacramentales*), které mají stejný titul jako komedie *Život je sen*. Jde o rukopis z roku 1635, který byl napsán následné po komedii. Další pochází z pozdějšího období. Měla být uvedena na svátek Božího těla roku 1673 (vytištěna roku 1677). Tato verze se zdá vykazovat výjimečnou krásu lyrických obrazů a plasticitu teologického a alegorického vyznění.

Obecně by šlo vyložit hru na pozadí dalšího auta sacramental, *El gran teatro del mundo*. Segismundo zbaven vědomí je převezen do paláce. Basilio, jeho otec a věznitel, si s ním mění roli. Z diváka se stáva herec a z herce divák.

SEGISMUNDO *(ze spaní),,Ať vystoupí na náměstí*
velkého divadla světa
ta odvaha, která smetá
zlo jak špínu v chudobinci:
ať volají - sláva princi,
otci fuj a král sketa. (Vzbudí se.)
Co! Kde to jsem, proboha?“[74]

Motiv *divadla na divadle* je přítomen již od dob antických filosofů (Seneka, Plotinos).
Lidský život v divadelním ztvárnění nabývá nových hodnot. Ilusionistická symbolika světa a rozměru lidské života přináší nový prvek. Změnou rolí z herce na diváka se postavy stávají téměř odlištěnými. Autorovým a divákovým odstupem hra získává téměř ironický rozměr.

2.7.2 Struktura

Hra obsahuje 3 319 veršů, které jsou rozděleny následujícím způsobem. I. dějství čítá 985 veršů. V II. dějství najdeme 1 202 veršů. III. dějství, poslední, doplňuje 1 132 veršů.

Časově je rozdělena do tří dnů, kterým odpovídají tři dějství. V prvním dějství, které je složeno z osmi výstupů, se nám představují hlavní postavy. Zároveň se seznamujeme

---

Reichelberg , R. : *L'aventure baroque chez Claudel et Calderon*, Paris : Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996

[74] Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 101

s místem a časem děje. V druhém dějství se v devatenácti výstupech rozvíjí hlavní konflikt postav. Ve třetím dějství, které je rozloženo do čtrnácti výstupů, dochází k rozuzlení.

Děj se odehrává v Polsku. Mimo rozdělení do tří dnů postrádáme jakékoli bližší časové údaje. Hlavní zápletka se rozvíjí na dvou rovinách, které jako by odpovídaly i scénografické organizaci. Divoké a nehostinné hory kontrastují s královským palácem.

V prvním dni se rozehrává hlavní konflitk celého děje. Dvojí identita postav vytváří napětí a vývojem zápletky mate diváky. Země sužovaná kletbou se zmítá mezi snem a skutečností. Napjatá atmosféra vsugerovává skrytou krutost a tyranské způsoby. Dialektické rozvržení rolí nechává diváka v neustálé nejistotě a očekávání. Skrytá animálnost postav podmiňuje vývoj hlavní zápletky. Pod maskou se odkrývá snová podstata skutečnosti. Rosaura za svým mužským převklekem skrývá touhu po pomstě. Segismundo si pod zvířecím zevnějškem a chováním uchová lidskou tvář. Tyranskou silou je uzavřen do vězení uprostřed hor, zatímco jeho kletba hrozí nebesům. Náhoda tomu chtěla, že Rosaura spadne z koně a setkává spolu se svým sluhou Clarím s uvězněným Segismundem. Krutost střídá animálnost. Segismundo jí usiluje o život a ona nakonec má být zbaven života Clotaldovými strážci.

Tak jako Basilio ukládá o život svému synovi, tak i Clotaldo málem dá zabít vlastní dceru. Divoké a protichůdné emoce překrývají lidskost. Postavám je znemožněno jednat svobodně, jen v královském paláci na polském dvoře se ti nejsilnější drží u moci. Basilio je obklopen svou neteří a synovcem, kteří lační po moci a soupeří mezi sebou.

Racionalitu nahradily pověry. Basilio, vášnivý atrolog, se svým horoskopem snaží odvrátit hrozbu od své země a uchovat si moc. Pravdu nahrazuje šalba a lež. Kletba se naplňuje, Segismundovi je dána příležitost. Sen se změní v noční můru. To, co bylo tajné, vystupeje na denní světlo. Segismundo přebírá roli vládce. Rosaura se mění před Clotaldem v ženu a Astolfo ve zrádce. Vše se brzy změní v sen. Sigismundo se probouzí v kopce a Rosaura na sebe bere podobu dvorní dámy Astrey.

Zvířecí vzezření však nebrání Segismundovi projevit vznešené city vůči ženě. Skutečnost je nahrazena útlakem. Segismundo a Clarín jsou uvěznění. Na trůn se má dostat cizinec a zemí zmítá násílí. Segismundo ovládán iluzí, se znovu přidá k násilné vzpouře. Tyranové Basilio a Astolfo mají brzy rozpoutat krvavou válku. Do děje zasahuje víra v Boha. Útlak je nahrazen snem. Segismundo je uznán dědicem koruny, ale nikdy nepozná pocit vnitřní svobody. Jako by byl odsouzen k existenciální úzkosti, již není schopen oddělit skutečnost od snění ani sen od noční můry. Vše splývá v jedno a podmiňuje jeho tragický pocit. Souboj mezi instiktem a racionalitou, vášněmi a rozumem, snem a probuzením, svobodou a předurčením tedy nikdy není u konce. Pověry živené strachem se mohou kdykoli

vrátit a děsivým způsobem dojít naplnění. Lidská bytost je odsouzena k bytí na hraně, v neustálém vědomí a očekávání smrti. Procitnutí ze zlého snu by mohlo být chápáno podle Calderónovy vize jako okamžik smti. Zdá se, jako by Calderónův Bůh nepřinášel milosrdenství a smrt nemusela otevírat cestu k definitivnímu vykoupení. Animalní podstata získává navrch a lidské bytosti se v ní bez Boha utápějí.
Zůstává zde však následující otázka: Je-li život sen, není snad smrt lživou iluzí?

2.8 Americké baroko

Tuto kapitolu bych rád začal citací z Carlose Fuentese, který americké baroko charakterizuje následujícím způsobem:

Umění paradoxu: umění hojnosti, které se prakticky topí ve své vlastní plodnosti, ale zároveň umění těch, kdo nic nemají, žebráků, kteří sedí v atriích kostelů, rolníků, kteří přicházejí do stejného kostela, aby bylo požehnáno zvířatům a ptákům nebo aby investovali k uctění svátku svého svatého patrona všechny roční úspory z tvrdé práce nebo dokonce hodnotu celé úrody.[75]

Zde vidíme tedy onen počáteční paradox, který je dále charakteristický pro celé barokní období. Na jedné straně hojnost a nádhera a na straně druhé prohlubující se společenské rozdíly, oba tyto aspekty mimo jiné zůstaly i fenoménem latinskoamerické společnosti 20. a 21 století. Zároveň je třeba si uvědomit, že již předkolumbovská Amerika byla světem krutým, plným válek a paradoxů.

Dalším charakteristickým prvkem amerického baroka je synkretismus. Svět indiánů je nahrazován světem křesťanským. Dochází k míšení těchto dvou kultur, jak již bylo zmíněno v úvodu, a vzniká přechodný stav, který vede až k určité hybridnosti.
Zajímavý je následující příklad Carlose Fuentese:

„Legenda vypráví, že v domorodé čtvrti hlavního velkého hornického města Potosí v Horním Peru žil kdysi indiánský sirotek, jenž pocházel z tropických nížin Chaca. Mýtus pojmenoval dítě jménem José Kondori. V Potosí se naučil pracovat se dřevem, zručnosti ve zlacení a truhlářskému řemeslu. Tento indiánský architekt samouk stavěl v Potosí okolo roku

[75] Fuentes, C.: *Pohřbené zrcadlo*, přel. A. Tkáčová, Praha: Mladá Fronta, 2003, s. 150

1728 překrásné kostely, bezpochyby nejskvělejší doklad toho, co znamená baroko v Latinské Americe. Neboť na průčelí kostela svatého Vavřince se mezi anděly a vinnou révou objevuje incká princezna se všemi symboly poražené domorodé kultury oživenými novým příslibem života. Domorodý půlměsíc pohlcuje tradiční vyrovnanost korintské révy, listoví amerického pralesa se proplétá se středomořskými čtyřlístky. Odyseovy Sirény hrají na peruánskou kytaru.“[76]

Ač se jedná o příklad z Jižní Ameriky, v dalších dílech bude zřejmé, že princip prolínání je společný baroku na celém americkém kontinentu. Tento styl, jak tedy vidíme, se charakterizuje právě prolínáním postupů a témat, které je v Latinské Americe spojeno s misionářskou činnosti a obecně se snahou o pokřesťanštění tohoto nového kontinentu. Metody úsilí o obrácení původního obyvatelstva na katolickou víru nebyly vždy v souladu s křesťanskými ideály. Dochází tedy k vzniku světa plného kontrastů. Tyto kontrasty jsou ještě více podníceny fůzí dvou odlišných kultur. Victor L. Tapié zdůrazňuje realismus, který se objevuje právě v době baroka vlivem lidovosti nativních tradic.[77] Doslova se zmiňuje o *hrozném realismu* (*un realismo horrible*).[78] Jako příklad uvádí katedrálu v Mexiku, kde najdeme sochu téměř naturalisticky zobrazenu *s otevřenou pusou vřískající bolestí*[79]. Dalším příkladem je hlava svatého Jana Křtitele uprostřed kaluže ztuhlé krve. Zároveň podtrhuje ambivalenci celého ztvárnění: mezi *mučednictvím a extází* .[80]

„*Vyvstává tedy otázka“*, jak uzavírá Tapié, *„jestli se do španělského tragického genia španělského náboženství nezačlenil jiný prvek, ještě krutější, ve kterém ožívá tradice“*[81] lidských obětí. O těchto zvycích můžeme ve světě Latinské Ameriky najít řady dokladů. Tento fenomén nalezneme prakticky u všech nativních kultur střední Ameriky.

---

[76] Ibid., s. 150

[77] Victor L. Tapié: *Barroco y clasicismo*, Madrid: Cátedra, 1986.

[78] Ibid. s. 361. *(„Ciertas imágenes son de un realismo horrible,(...) Některé obrazy jsou charakterizovány hrozným realismem, (...).“)*

[79] Ibid. s. 361.

[80] Ibid. s. 359 *(„ entre el martirio y el extásis“)*

[81] Ibid. s. 361. *(„Cabe preguntarse si al genio trágico de la religión española no se ha incorporado otro aún más cruel, en el que revive una tradición de holocaustos humanos ofrecidos a dioses despiadados.“)*

„Máyové, mimo jiné, stejně jako všechny národy střední Ameriky běžně používali lidských obětí, jak nám dokládá archeologie i ikonografie.“[82]

Jednalo se především o zvyk obětování nepřátel.[83] Brutálnost těchto rituálů neznala mezí.

„Vzdaly se pouze národy, které žádaly oheň s příslibem daru boku a podpaží za účelem oběti. Pod touto metaforou jim Tohil naznačil, jak bude srdce z těla vyňato k obětování (Toto byl zvyk, který dodržovali. Otevřeli bok a tomu, jenž byl obětován, vytrhli srdce).“

K tomu je nutno připojit následující vysvětlení.

„Vynětí srdce, které je symbolizováno darem boku a podpaží, které budou otevřeny a ruka toho, kdo obětuje, mohla vytrhnout ještě tlukoucí srdce..“[84]

---

[82] Baudez, C.-F.: *Sacrifices humains* in *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris : Albin Michel, 2002, s. 215

(« Les Mayas, comme d'ailleurs tous les peuples méso-américains, ont pratiqué couramment le sacrifise de victimes humaines, si l'on en croit les témoignages de l'archéologie comme de l'iconographie. »)

[83] Baudez, C.-F. : *Sacrifices humains* in *Une histoire de la religion des Mayas*, Paris : Albin Michel, 2002, s. 215

Podle Baudeze můžeme najít i příklady žen a dětí, které byly obětovaný během oslav, jak nám dokládá nalezený hrob tří koster dětí starých méně než tři roky v Toniná v Mexiku. Zbytky dětských koster v Tikalu nám rovněž dokládají dětské oběti.

[84] Anónimo: *Popol Vuh*, edición de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid: Dastin, 2002, s. 110

(„Y sólo se dieron por vencidos los pueblos que pidieron el fuego, prometiendo dar el costado y el sobaco para ser sacrificados; y, debajo de aquesta metáfora, los significó el Tohil el modo cómo había de ser sacado el corazón para sacrificarlo (Éste era el modo que tenían: abriendo por el costado, al que habían de sacrificar le sacaban el corazón).)

.

Anónimo: *Popol Vuh*, Edición de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid: Dastin, 2002, s. 20

(„extracción del corazón, que se simboliza por la entrega del costado y del sobaco que se abren para que la mano del sacrificador pueda arrancar la víscera sin que haya dejado de palpitar…“)

Podobnou tendenci k expresivnosti a vlivu nativního substrátu můžeme najít i v literatuře, jak podotýká Giuseppe Bellini:

„Katolické náboženské divadlo přijalo od indiánského, které z pochopitelných důvodů používalo široké přírodní scenérie, různé rysy a nejednalo se pouze o prostředek k takovýmto scenériím, nýbrž o plasticitu expresivních prvků, primitivní živost obrazů, zpěv a tanec jako hlavní prvky, což bylo dáno zakořeněností těchto prvků v tradici předkolumbovských národů.“[85]

Dalším vlivem bylo španělské středověké divadlo, které ožívá potom ještě v převzaté podobě v období barokního divadla Calderóna a Lope de Vegy. Oba tito autoři silně ovlivnili americké koloniální divadlo. Především v díle Calderónově nacházíme realistické a lidové prvky, které prostupují náboženskou alegoričnost jako charakteristický prvek barokního divadla.

Alexandra Berendová celý synkretismus v období baroka shrnuje pod pojem Sarmientův[86]:

„Střet dvou etnik po dobytí Nového světa představoval pro Španěly spíš než konfrontaci dvou kultur konfrontaci civilizace a barbarie.“[87]

Barbarský rys, jak vidíme, není však imanentní jen argentinské kutluře, zahrnuje celou americkou realitu. Paradoxně přináší nový rozměr v podobě imaginace, jak ve své práci poukazuje Anna Housková:

---

[85]Bellini, G.: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Montevideo: VEGAP, 1997, s. 144

(„El teatro religioso católico adoptó del indígena, que por motivos fácilmente comprensibles utilizaba amplios escenarios naturales, varias características, y no solamente el recurso a tales escenarios, sino la plasticidad de los elementos expresivos, el vigor primitivo de las imágenes, el canto y la danza como elementos esenciales, dado lo enraizado de estos elementos en la tradición de los pueblos precolombinos.“)

[87] Berendová, A.: *Španělský Zlatý věk v Novém světě*, Praha: Univerzita Karlova, 2007, s. 65

„Schopnost imaginace se v iberoamerické literatuře chápe jako příznačná kvalita zdejší kultury, a to počínaje Sarmientem až po Lezama Limu. Poetické vidění je součástí kulturní identity Latinské Ameriky.“[88]

Nicméně i v tomto ohledu se autoři shodují na určitém paradoxu.

„Předkolumbovské civilizace, s jejichž stopami se dobyvatelé na americkém území setkali, sice získaly obdiv Evropanů svou vyspělostí v přírodních vědách, stavitelství či lékařství, nativní obavatelé často překvapili schopností rychle se učit nové jazyky (kastilštinu, latinu) i nová řemesla, avšak tyto jejich přednosti zůstaly nadále jen jakousi kuriozitou zaznamenávanou misionáři.“[89]

V Latinské Americe tedy vidíme střet dvou kultur, který se projevil zásadním způsobem na úrovni náboženské. Jde tedy především o symboliku a svět abstraktní. Témata se však téměř neliší od evropského baroka. Realistický prvek je doplněn častým znázorněním smrti a utrpení. Zobrazení přírody vytváří často bohatší rozměr krajiny.

Recepce barokní literatury, jak poukazuje práce Martína-Estudilla a Irlemar Chiampi[90], zdá se být poslední dobou výraznější, a to především v duchu přesahu tohoto uměleckého směru do moderní doby. Toto široké přijetí amerického baroka je pravděpodobně podmíněno jeho problematickou povahou. Už samotné označení vnáší celou řadu nesnází. Jde o koloniální baroko či španělsko-americké baroko?[91] Poprvé se spojují tyto dva prvky. Jedni

---

[88] Housková, A.: *Imaginace Hispánské Ameriky (Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech),* Praha: Torst, 1998, s. 40

[89] Berendová, A.: *Španělský Zlatý věk v Novém světě*, Praha: Univerzita Karlova, 2007, s. 65

[90] Chiampi, I.: *Barroco y Modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000

Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007

[91] Ross, K. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*, New York: Cambridge University Press, 1993, s. 1

„Není sama myšlenka španělsko-amerického baroka oxymoron?“
(*„Is this idea of a Spanish-American baroque an oxymoron?“)*

v tom vidí vnesení cizího, dokonce *heterodoxního prvku.*[92]Je nesnadné určit podstatu španělsko-amerického baroka. Španělský ráz jednoznačně dominuje.[93] Tento rozměr poukazuje na hybridnost amerického baroka, která poprvé dokázala obsáhnout rodící se americkou identitu. Tento rys je podmíněn vznikem městské kultury na americkém kontinentě a s tím související marginalizací kultury. Střet těchto světů vytváří melancholický duch amerického baroka. Nová symbolika daná synkretismem vytváří nový kontext americké literatuře.
Lezama Lima k tomu poznamenává:

„Díky hrdinskosti a příhodnosti jeho symbolů jsme si nyní jisti, že se můžeme přiblížit projevům kteréhokoli stylu, a to i bez pocitu méněcennosti či uklouznutí u každého vloženého symbolu našeho osudu.“[94]

Alejo Carpentier zachází ještě dále a přisuzuje baroku hlubší vztah vůči americkému kontinentu.

---

[92]Beverley, J.: *Nuevas vacilaciones sobre el barroco*. *Crítitca y descolonización*: *El sujeto colonial en la cultura latinoameričana,* eds. Beatriz González Stephan and Lúcia Helena Costigan, Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992, s. 289-301
„bludařství tváří tvář kastilské tradici“ („heterodoxia frente a la tradición castiza española“)

[93] Paz, O.: *Las peras del olmo*, Mexico City: Impr. Universitaria, 1957
„Estilo importado por la monarquía española como parte de una cultura estrechamente ligada a su ideología imperialista”

Acosta, L.: *El barroco de Indias y otros ensayos,* Havana: Casa de las Américas, 1984

[94]Lezama Lima, J. *La expresión americana,* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969

(„Ahora, gracias al heroismo y conveniencia de sus símbolos, precisamos que podemos acercarnos a las manifestaciones de cualquier estilo sin acomplejarnos ni resbalar siempre que insertemos allí los símbolos de nuestro destino.“)

„Náš svět je barokní kvůli architektuře, což však není třeba dokazovat, dále kvůli zamotanosti a komplexnosti své přírody a vegetace, kvůli polychromii, která nás oklopuje, kvůli zemské tíži fenomenů, kterým jsme stále podrobeni (...) A jestliže je našim úkolem podat svědectví tomuto světu, musí ukázat, osvětlit naše záležitosti. A tyto se představují jako naším očím nové. Popis je nezbytný a popis baroka musí sám být barokní, což vysvětluje, proč, co a jak se v tomto případě slaďuje před barokní skutečností."[95]

3 Magický realismus

3.1 Vymezení magického realismu

Vymezit magický realismus se pokoušelo mnoho literárních kritiků a výsledky jejich bádání nebyly vždy jednoznačné. Ba právě naopak, názory na ukotvení tohoto směru se dodnes liší. Nicméně jako tvůrce názvu tohoto literárního směru se ve většině vědeckých prací uvádí německý kritik výtvarného umění Franz Roh. Ve své práci *Postexpresionismus. Magický realismus. Problémy nejnovějšího evropského malířství* [96] se Roh snaží vystihnout postexpresionistické německé malířství a používá pojem magický realismus. V té době bylo postexpresionistické německé malířství též označováno jako „nový" či „ideální" realismus. Též se setkáváme s termínem „objektivní umění". V novějších studiích můžeme nalézt též jméno italského malíře Giorgia de Chirica, který ovlivnil značnou měrou surrealismus a který

[95] Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007, s. 25

(„Nuestro mundo es barroco por la arquitectura-eso no hay que demostrarlo-por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos (...) Y si nuestro deber es de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Y esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir, el qué y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca.")

[96] Roh, F.: Nach-*Expressionismus, Magischer Realismus. (Probleme der neuesten europäischen Malerei),* Leipzig: Klinkhardt u. Bierman, 1925

Stručné résumé knihy Franze Roha je možno také najít v např. Cirlot, J. E.: *Diccionario de los ismos*. Barcelona, Argos 1949.

v jedné ze svých prací na konci roku 1919 použil tohoto termínu, aby označil *realismus, který je schopen ukázat smysl melancholie znaků.*[97]

Pokud budeme brát v potaz práce Franze Roha, tak můžeme říct, že magický realismus jako literární směr vznikl ve 20. letech v podhoubí evropské avantgardy. Představitelé tohoto směru byli tedy téměř všichni orientováni především na francouzskou kulturu a byli silně ovlivněni rodícím se surrealismem, jenž přináší do umění prvky, které sice byly již známé ve starších dobách (např. v období baroka), ale surrealismem byly znovuobjevené a zařazené do odlišného kontextu.

Surrealismus byl především ovlivněn Freudovou psychoanalýzou. Tento česko-rakouský lékař a psychiatr vydává už v roce 1900 svou studii *Výklad snů.* Jeho teorie podvědomí a asociací se později stanou důležitým prvkem právě surrealismu. Surrealismus však navázal na dadaismus a svou exprimentálností byl již do jisté míry předznamenán směry předválečné avantgardy (kubismus, fauvismus atd.).[98] Společným znakem těchto směrů je pokus o nový pohled na skutečnost. Kubismus např. se snaží skutečnost rozložit do geometrických tvarů, aby zachytil její plasticitu. Futurismus se prozměnu snaží o zachycení pohybu. Fauvismus vycházel ze základů blízkých německému expresionismu. Pracoval s emocemi, i když mu šlo, na rozdíl od expresionismu, o čistotu kompozice a, jak prohlašoval Matisse, záměrem tvůrců bylo vytvořit *příjemné umění*. Fauvisté si však nestanovili jednotný program. Cílem expresionismu bylo zavrhnout umělecké koncepce 19. století (romantismus, akademismus, realistickou líbivost a maloměšťáctví). Později reagoval na 1. světovou válku. Častými tématy byly pocity úpadku, marnosti, zkaženosti a beznaděje.

Představitelé magického realismu byli těmito směry silně ovlivněni, a proto se nelze ani pozastavovat nad skutečností, že označení tohoto směru vzniklo v roce 1925 z pera kritika německého umění.[99] Postupně se označení magický realismus rozšířilo v oblasti literární

[97] Clair J.: „*Sul realismo magico*“, in Maurizio Fagiole dell'Arco: *Realismo Magico. Pittúra e scultura in Italia 1919-1925*, Milano Mazzotta, 1988, s. 39.

[98] Záleží na pojetí surrealismu. Tento směr se sice rozvíjí až po první světové válce, ale některé prvky můžeme najít už v období předválečné avantgardy.

[99] Paradoxně v tomto ohledu jsou okolnosti vzniku magického realismu podobné surrealismu. Termín surrealismus poprvé použil Guillaume Appolinaire ve spojení se svou divadelní hrou - Prsy Thirésiovy, jednalo se o jakousi absolutní realitu - surrealitu (francouzská předpona *sur* - *nad*). Apollinaire rovněž vystupoval jako kritik umění. V revui *Les Soirées de Paris* vydával články věnované Picassovi, Braquovi, Marii Laurencinové, Fernandu Légerovi, Picabiovi atd.

kritiky, a to především v 60. letech, v období tzv. boomu latinskoamerické literatury. Tento rozmach pak značně ovlivnil udělení Nobelovy ceny právě dvěma představitelům tohoto literárního směru (Miguelu Ángelu Asturiasovi 1967 a Gabrielu Garcíovi Márquezovi 1982).

Podle knihy Charlese W. Scheela[100] můžeme kritické studie, které se zabývaly těmito dvěma termíny (magický realismus a zázračné reálno), rozdělit z historického pohledu do čtyř fází. Za první je považováno období mezi léty 1925 a 1940. V této době se objevuje poprvé označení *„magischer Realismus"* v Německu a *„realismo magico"* v Itálii. Druhé období Scheele datuje 1948-1973. V tomto údobí se ustaluje pojem „real maravilloso americano" a objevují se první články o magickém realismu v hispanoamerickém románu. Na Sorbonně je představen haitský zázračný realismus a během XVI. kongresu mezinárodního iberoamerického institutu se diskutuje o vhodnosti označení magického realismu a zázračného reálna. Třetí fází jsou léta 1974-1987, kdy dochází k vyjasnění termínu latinskoamerické kritiky. Zároveň se objevuje kanadský magický realismus. Uskutečňují se první komparatistické studie a evropská kritika se navrací k tématu v kolektivní publikaci vydané na univerzitě v Bruselu.

Od roku 1988, ve čtvrté fázi vývoje kritického pohledu na problematiku magického realismu, dochází k oddělení magického realismu od post koloniálního diskurzu. Navrhuje se teoretické rozlišování mezi magickým realismem a zázračným reálnem, což se dokládá na příkladech z francouzské literatury. Objevují se nové komparatistické studie o magickém realismu a tento termín se rozšiřuje i na Afriku, Asii, Oceánii a tzv. „*word literature"*.[101]

3.2 Magický realismus v hispanoamerické oblasti

V roce 1927 vyšel v Madridu překlad práce Franze Roha (*Nach Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europaischen Malerei*) v *Revista de Occidente* pod titulem *Realismo mágico*.

Poté následuje období relativního mlčení, kdy vycházejí pouze další německá studie. Rozhodující je až publikace díla Pierra Mabilla *Miroir du merveilleux,* na které spolupracoval

[100] Scheel, Ch. W.: *Réalisme magique et réalisme merveilleux. Des théories aux poétiques*, préface de D.-H. Pageaux, Paris: L'Harmattan, 2005.

[101] Garnier, X., éd.: *Le Réalisme merveilleux*, (Centre d'Etudes Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris XIII), Paris: L'Harmattan, 1998

jako překladatel Alejo Carpentier. Měla za cíl připomenout, do jaké míry surrealisté ovlivňují diskusi o vztazích mezi magií, zázračnem, a realitou v literatuře.

Nicméně magický realismus jako směr se prosazuje až po 2. světové válce. V této době Arturo Uslar Pietri, který se předtím setkal s Bontempellim v Itálii, vydává dílo, ve kterém používá termínu *„realismo mágico“* jako vyjádření specifičnosti venezuelské povídky. Ve stejném roce je vydána v caracaském deníku *El Nacional* budoucí předmluva Carpentierova románu *El reino de este mundo*. Tento text bude brzy považován za manifest zázračného reálna jako nové latinskoamerické literatury. Zároveň z něj vyznívá touha osamostatnit se od evropské tradice.

V 50. a 60.letech získává s rodící se etiketou hispanoamerického boomu magický realismus čím dál tím větší ohlas. Množí se studie věnované problematice magického realismu. Mezi nimi vystupují především dva rozhodující články o magickém realismu. Prvním je *Magical Realism in Spanish American Fiction* od Ángela Florese, vydaný v roce 1955, který vyvolal bouřlivou diskusi na severoamerických univerzitách. Dalším je *El realismo mágico en la literatura hispanoamericana* od Luise Leala, který vyšel v roce 1967.

Zlomovým okamžik v diskusi o magickém realismu je XVI. kongres mezinárodního iberoamerického institutu, který probíhal v roce 1973 na Michigan State University v East Lansingu. Na něm vystoupil Emir Rodríguez Monegal s návrhem, aby se slovo magický realismus vyloučilo ze slovníku literárních kritiků. Návrh to byl dosti ohromující, protože třetina ze 65 příspěvků se vztahovala právě k tomuto pojmu a snažila se vyjasnit jeho vztah k dalším literárním pojmům, jako k fantastické povídce, k surrealismu. Polemika vyvolaná Monegalem sama o sobě však nezaznamenala tak velký ohlas, avšak podnítila další diskusi. Vyšla akta kongresu a v nich Irlemar Chiampi navrhuje, aby magický realismus a zázračné reálno byly do budoucna zahrnuty pod termín *Realismo maravilloso hispano-americano*. Chiampiho teorie vešla v široké povědomí, ale termín *realisma maravillosa hispano-americana* se neuchytil.

3.3 Nové chápání baroka

Podobně, jako se ve dvacátém století rozvíjí polemika ohledně magického realismu a jeho vymezeni, objevuje se i debata kolem pojmu baroko. Chápání tohoto pojmu prožívá zvraty. Vytvářejí se dvě názorové skupiny, jak naznačuje ve své práci *Qu’est-ce que le*

baroque ? Henriette Levillain[102]. Na jedné straně vystupuje skupina historiků, jejíž stanovisko jsme pojednali v první části. Historikové se tedy snaží časově a geograficky vymezit pojem baroko. Jde jiným slovy o jeho ukotvení v kulturní a historické tradici. Na straně druhé můžeme nalézt skupinu estetiků, kteří se snaží vidět tento sloh v širším pojetí. Již se nevymezují na určitou časovou či geografickou oblast, pojem baroko situují do roviny především estetické.[103]

Z názorového střetu těchto dvou skupin vzniká v Pontigny polemika ohledně pojímání tohoto slohu. Základní otázkou tedy je, jestli je baroko kategorii časově vymezenou nebo nadčasovou. Francouzský badatel Cl.-G. Dubois kdysi prohlásil:

„Baroko existuje až od chvíle, kdy bylo promyšleno.“[104]

Reagoval tím, jak sám píše, na názory již zmíněného Charpentrata. Celá problematika se vrací k termínu a jeho vztahu k uměleckému směru.

„Nadbytek barokizace všech věcí nabádá nicméně k opatrnosti. P. Charpentrat konstatuje oprávněně, že baroko neexistovalo jinde, než v imaginaci a ve slovníku lidí 20. století.“[105]

---

[102] Levillain, H.: *Qu'est-ce que le baroque ?,* Paris: Klinsieck , 2003

[103] Velkou debatu na poli architektury vyvolalo okno kláštera Thomar v Portugalsku.

.

[104]Ibid., s. 11

„Le baroque n'a existé qu'à partir du moment où il a pu être pensé.“.

Levillain dokonce z toho vyvozuje následující závěr: *„Tudíž není vytvořené v Itálii v druhé polovině 16.století, ale v posledních letech 19.století v Německu.“*
(„Il n'est donc pas né en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle mais dans les dernières années du XIX^e siècle en Allemagne.“)[104]

[105]Dubois, C.-G.: *Le Baroque profondeurs de l'apparence*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, s. 18

(„ Les excès de la baroquisation de toutes choses incitent toutefois à la prudence. P. Charpentrat constate, avec raison, que le baroque n'a pas existé ailleurs que dans l'imagination et le vocabulaire des hommes du XX^e siècle.")

Zdá se však, že danou polemiku uvádí s jistou nadsázkou, protože baroko, ač znovu objeveno avantgardou a dalšími směry 20. století[106], existovalo již dlouhou dobu předtím. Jeho narážka míří spíše k recepci a obecnému chápání baroka.[107]

Baroko jako ucelený a obecně přijatý koncept skutečně vzniká až ve 20. století. Je ale možné opustit historická kriteria a držet se jen těch estetických?[108]

Tapié se s jistou ironií zamýšlí, jestli se prvenství této myšlenky nedá už přisoudit Wölfflinovi:

„Avšak nebyla tedy pravda, že právě Wölfflin, autor Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, položil prostřednictvím svých binárních kategorií první kámen chrámu, který se již zvedal nad věčným barokem?“ [109]

---

[106] Dubois, C.-G.: *Le Baroque profondeurs de l'apparence*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1993, s. 18

„Paul Klee ve svém deníku roku 1915 vyzvednul vztahy spojující jeho současnost s dobou barokní.“

(„ Paul Klee, dans son journal, relevait en 1915 les rapports qu'entretenait son temps avec l'âge baroque.“)

[107] Například francouzské nepřijetí baroka kritizují již bratři Goncourtové (viz. Fumaroli, M.: *Le « siècle » des Goncourts* in *Exercices de lecture*, Paris: Gallimard, 2006, s. 629). Pro ilustraci Marc Fumaroli cituje následující hodnocení klasicistního slohu z pera Goncourtových ve vztahu k rokoku, který jako by předznamenával obrat v chápání i baroka:

„Pokud se pustíme do hovoru o umění 18. století a dotkneme-li se paměti jeho tvůrců, zachváti nás na prahu tohoto studia hluboký pocit smutku, určité melancholické rozčílení. Před tímto úžasným příkladem úpadku v zapomnění, před nesmírným nevděkem, …“

(„Lorsqu'on entreprend de parler de l'art du XVIII^e siècle, de toucher à la mémoire de ses artistes, il vous prend, au seuil de cette étude, un grand sentiment de tristesse, une sorte de mélancolique colère. Devant ce prodigieux exemple d'oubli, devant l'excès d'ingratitude, … ")

Goncourtové, byť ještě necházeli zalíbení v samotném baroku, jak dokazuje jejich interpretace rokoka, oceňovali už některé barokní rysy, které vykazovalo umění *rocaille.* To dokazuje popis Il Gesù a Michellangelo v Madame Gervaisais (viz. ibid. s. 664-668).

[108] R. Wellek ve své knize *Koncepty literární vědy* uvádí příklad anglického klasicismu.

[109] Tapié, V. L.: *Barroco y clasicismo*, Madrid: Cátedra, 1986, s. 30

Lze konstatovat, že Wölfflin byl jistě jedním z prvních, kdo nabídl ucelenější pohled na barokní umění. Jeho práce jistě čerpala z předchozích studií a vystihovala do určité míry i ducha doby.[110]

Moderní myšlenka nového chápání tohoto uměleckého slohu vychází z knihy Eugenia d'Orse *Du Baroque*, kterou vydal v roce 1935. V této knize baroko představoval jako nadčasovou kategorií*, „eon, něco skutečného, nemožné zničit, jehož podoby se však obnovují historickými změnami…"*[111] Byla spojována s míšením žánrů a stylů. Za charakteristickou se dále považovala přehnaná, až exaltovaná rétorika. Vyzdvihovala se vitalita a zároveň určitá vyumělkovanost (artificialismus). Baroko bylo tedy chápáno z pohledu pravidel imaginace a přirovnáváno d'Orsem ke *kupoli a monarchii*.

Přehnaná imaginace mu byla též často vyčítána. Jeho extravagance byla naproti tomu někdy chválena. Nejedná se ovšem o revizionistické reakce, spíš se tato tendence snaží nahlížet na baroko jako na styl, který se především vyznačuje svou komplexností. Typický pro něho je kontrast, který se především projevuje na úrovni umění. Umění se uzavírá do sebe před hroznou realitou válek v Evropě a před otroctvím na americkém kontinentě.

Vidíme tedy, že tendence barokistických studií navazuje v první řadě na již citovaného Eugenia D'Orse a na v jistém smyslu D'Orsova pokračovatele Jeana Rousseta. Rousset, jak píše ve své knize Henriette Levillain, sám říká o d'Orsovi , že „*vytvořil průlom v krajině barokistické kritiky".*[112]

(„No obstante, ¿no era verdad que el Wölffin de Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, por sus parejas de categorías, había colocado la primera piedra del templo que se estaba levantado al Barroco eterno?")

[110] Romantikové by jistě patřili mezi možné průkopníky baroka (hudba, liteartura, malířství).

[111] Tapié, V. L.: *Barroco y clasicismo*, Madrid: Cátedra, 1986, s. 30

(„un éon, es decir, algo real, imposible de destruir, pero cuyas apariencias se renuevan a través de las vicisitudes de la historia…")

[112] Levillain, H.: *Qu'est-ce que le baroque ?* , Paris: Klincksieck 2003, s. 34

("*Jean Rousset (né en 1910) dit d'Eugenio d'Ors qu'il a crée une trouée dans les paysage critique du baroque.')*

Na druhou stranu se ukazuje, že sepjetí baroka a avantgardy má ještě hlubší kořeny, jak na tuto okolnost poukazuje nová kniha Josefa Vojvodíka, jejíž název[113] už sám napovídá, jaká barokní témata se stala na začátku 20.století aktuálními. Propracovává koncepty jako *„machine à émouvoir“* („*Ozenfatovo vidění Michelangelovy fresky*“[114]) a dává jim nový rozměr doplněný o historické souvislosti, které jako by přinášely nový pohled na toto umění a jeho interpretaci v moderním duchu.[115]

Dále je nasnadě aktualizovat připomínku, jež byla uvedena v rámci amerického baroka. Baroko, původně koloniální či imperiální, svým duchem získává široké přijetí na americké půdě. Jak píše Lezama Lima či Alejo Carpentier, Amerika se může poprvé s uměním nové doby identifikovat a nachází v něm styčné body s vlastní kulturou, krajinou a emocionalitou. Komplexnost barokního umění, která se staví do opozice k problematické době evropských a amerických dějin (polarizace náboženská, utrpení válek, eskalace politického vývoje, …), jako by předurčovala následný vývoj a vytvářela ambivalentní vidění skutečnosti.[116] V tomto duchu bude vedena i interpretace Asturiasova díla.

4 Miguel Ángel Asturias a *Pan president*

4.1 Život a dílo

Tvorbu tohoto guatemalského spisovatele velmi významně ovlivnil jeho studijní pobyt v Paříži, který byl však ve skutečnosti spíše exilem. Přijíždí do Evropy, která prožila a prožívá zásadní umělecké ale i politické změny. Dvacátá léta jsou obdobím po první světové válce,

[113] Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence*, Praha: Argo, 2008

[114] Ibid. s.13

[115] Nepřehlédnutelná je poznámka ohledně výstavy *Pražské baroko 1600-1800* a jejím významu v době militarizující Evropy (s. 47).

[116] Chiampi, I.: *Barroco y Modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000

Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007

konfliktu, který zásadním způsobem ovlivnil dějiny 20. století. V Paříži a ve Versailles, bývalém sídle francouzských králů, probíhají mezi léty 1919 až 1920 mírová jednání mezi vítěznými dohodovými a poraženými ústředními mocnostmi. Zasedá zde mírová konference, na které je ustanovena Společnost národů. Dochází k zásadním změnám v uspořádání Evropy (*Versailleský systém*). Vznikají nové státy (Polská republika, Maďarsko, Československá republika, Království Srbů, Chorvatů a Slovinců[117]), jejichž *status quo* potvrdila Pařížská konference.

Svět se mění a Paříž jako by stála uprostřed jeho dění. Žije zde mnoho umělců. V Paříži vznikají nové umělecké směry (surrealismus), které svým novátorstvím ohromují tehdejší intelektuální kruhy. Snem mnoha latinskoamerických intelektuálů je objevit tento svět bohémy a umění. Asturias se v Paříži , mimo jiných, setkává s Miguelem de Unamunem, André Bretonem, Paulem Eluardem, Luisem Aragonem, Paulem Valérym, Jamesem Joycem, Gertrudis Steinovou a také s dalšími představiteli hispanoamerického intelektuálního světa, Alejem Carpentierem, Arturem Uslar Pietrim, Césarem Vallejem či Rafaelem Albertim. Tato setkání pro něho znamenají velkou podporu a inspiraci v jeho budoucí literární činnosti, jak později píše:

„… když jsem byl v Paříži, scházeli jsme se společně s ostatními Latinoameričany v kavárnách na Montparnassu a povídali jsme si anekdoty z našich zemí. Obvykle se začalo vyprávět o událostech z diktatur z tohoto období: o donu Porfiriovi Díazovi, mexickém diktátorovi, o Zelayovi, nikaragujském diktátorovi, o Juanu Vicentovi Gómezovi, venezuelském diktátorovi a já jsem k tomu přidával anekdoty o Estradu Cabrerovi, guatemalském diktátorovi. Tato tragická klání byla poznamenána jistou rivalitou, každý se snažil posílit svůj vliv vypravováním o činech toho kterého diktátora. Vypravování příběhů mi vyvolalo z paměti věci, které jsem zažil jako dítě a v mládí vyslechl, ale které jsem měl později zapomenout. …“[118]

[117] později Jugoslávie (1929)

[118] Svědectví M. Á. Asturiase, deník *La Prensa de Managua*, Nicaragua, 19. listopadu 1967

(„…estando en París, nos reuníamos grupos de latinoamericanos en los cafés de Montparnasse a contar anéctodas de nuestros países. De pronto, se empezaron a relatar sucesos de la dictaduras de esa época: de don Porfirio Díaz, el dictador de México; de Zelaya, el dictador de Nicaragua; de Juan Vicente Gómez, el dictador de Venezuela, y yo contaba anécdotas de Estrada Cabrera, el dictador de Guatemala. Había una especia de

Asturias přijíždí z Guatemaly, jež podobně jako ostatní státy hispánské Ameriky prožívá velké politické zvraty. Během 19. století se stává americký kontinent svobodným. Španělské koloniální panství zaniká[119] a je nahrazeno novými státy. Svět amerického kontinentu však není schopen najít politickou stabilitu. Lavíruje mezi monarchií a republikou a novým fenomenem, který tragickým způsobem ovlivní moderní dějiny tohoto kontinentu, jsou diktatury[120]. Jedná se vesměs o autoritářské režimy, které souvisely s caudillismem[121],

---

rivalidad en esta justa de historias trágicas, cada uno trataba de mejorar a su dictador contando lo que éste había hecho; y contando esas historias vinieron a mi memoria cosas que había visto de niño, había oído de joven, pero tenía olvidadas.")

[119] definitivně zaniká v roce 1898

[120] Housková, A.: *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha: Torst, 1998, s. 166

„Obraz diktátora uvádí literatura posledních dvou staletí jako atribut hispanoamerické kultury. Tak jej vytvořil Domingo F. Sarmiento ve Facundovi: postava diktátora není čímsi nahodilým ani dočasnou politickou formou, ale koření ve způsobu bytí a ztělesňuje barbarskou polohu kultury."

[121] Opatrný, J.: *Amerika v proměnách staletí*, Praha: Libri, 1998, s. 101

O caudillech se píše:

Za politické a hospodářské nestability se prosazovali autoritativní jednotlivci, zpravidla generálové osvobozeneckých armád, kteří využívali války k rozšíření svého majetku.

Opatrný dále popisuje závislost okoli na těchto místních vůdcích a dodává:

Tento systém se udržoval v mnoha zemích Latinské Ameriky až hluboko do poloviny 20. století, často v podobě extrémně silné pozice armády v politické sféře, když vysocí armádní důstojníci, mající zpravidla pevné osobní vazby na nejvlivnější ekonomiské skupiny, kontrolovali jedinou sílu v zemi schopnou rychlé akce – armádu.

Huneeus, C. /Nohle, D.: *Sistemas políticos en América Latina. Una introducción a sus análisis,* in Cuadernos Hospanoamericanos, Nr. 390, Madrid: 1982

„ ...vojenské diktatury tradičního tipu, tedy tvořené okolo diktátora, který vykonává osobně moc (jako je případ Střední Ameriky..."

nebo později režimy totalitní, které se zdají souviset s utopickým myšlením (především napájeným komunismem a socialismem).

V Paříži se v tomto období rozvíjejí a rodí nové vědecké disciplíny jako psychologie, sociologie a antropologie. Věda sumíruje poznatky a postupy 19.století, a mění tak pohled na skutečnost. Asturias právě do tohoto světa zvratu ve světě vědy přímo vstupuje, když se po svém příjezdu 14.července v roce 1923, jak později vzpomíná[122], zapisuje na Sorbonnu na přednášku o mýtech a bozích Střední Ameriky profesora Georgese Raynauda. Během jeho přednášek se vracel duchem do své vlasti z daleké ciziny, z evropského kontinentu. Znovu objevoval svou identitu prostřednictvím evropských odkazů na mytické světy dávných indiánských civilizací.

Profesor Georges Raynaud vydává v roce 1925 v Paříži práci o posvátné máyské knize *Popol Vuh* s názvem *Les dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatémala d'après le Livre du Conseil (Popol Vuh)*. Asturias vydává v roce 1927 překlad jeho práce do španělštiny. Spolupracoval na něm s J. M. Gonzálezem de Mendoza.[123]

Své poznatky ze studia využil v *Guatemalských legendách*, které vycházejí v roce 1930. *El Señor Presidente* poprvé vychází až v roce 1946. Nicméně ještě před odjezdem do Paříže vydal disertační práci *El problema social del indio*[124], ve které se poprvé zabýval problematikou indiánského obyvatelstva. Na knize *El Señor Presidente* pracoval déle a koncept tohoto díla ve skutečnosti vzniká už v roce 1924, když přijel do Paříže. Tehdy s sebou vezl rukopis povídky s titulem *Političtí žebráci* (*Mendigos políticos*)[125]. Tento rukopis napsal v roce 1923 a původně ho zamýšlel vydat v jednom guatemalském deníku. *El Señor*

„...dictaturas miltares del tipo tradicional, es decir, constituidas en torno a un dictador que ejerce el poder en forma personal (como ha sido el caso en América Central) ..."

[122] *Catálogo de la exposición „Miguel Angel Asturias 1899-1999"*. París: UNESCO, 1999.

[123] *Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua*, o *Libro de Consejo*. *Popol Vuh de los indios quichés*, traducción de la versión francesa del Profesor G. Raynaud por Miguel Ángel Asturias y J. M. González de Mendoza, París, 1927

[124] Jejíž interpretace dodnes není jednoznačná

[125] Rovněž se objevili názory, že Asturias měl v úmyslu vydat samostatně kapitolu *Tohilův tanec*.

Presidente tedy představuje první dílo většího rozsahu (a také asi nejdůležitější)[126], které syntetizovalo autorovy vzpomínky doplněné o mnohé poznatky ze studia majské mytologie a výrazně ovlivněné novými uměleckými směry, především surrealismem. Dílo zároveň nese výrazné barokní kontury.[127] Patří ke klíčovým dílům cyklu o diktátorovi[128] a dá se považovat za předchůdce magického realismu svým dvojím rozměrem.

Do historické skutečnosti vstupují prvky mayské mytologie a světa křesťanství. Snová realita vykresluje svět strachu a nesvobody. Svým námětem připomíná Calderónův *Život je sen*. Hlavní hrdina Andělská tvář zápasí mezi barbarským světem Pana Prezidenta a světem poetickým, prodchnutým duchovní dimenzí, který objevuje ve vztahu ke Camile. Svět animálnosti charakterizující mytickou krajinu Pana Prezidenta jako by osciloval ze tmy k

---

[126] Nouhaud, D.: *Tezcatlipoca le Noir, Semeur de discordes* in Brunnel, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Rocher, 1994, s. 1355

„Když v roce 1967 udělovali Nobelovu cenu za literaturu guatemalci Miguelu Angelu Asturiasovi, švédská akademie podle tradice tím ocenila soubor díla, shodou okolností rozličného , které se týká téměř všech žánrů: román, novela, divadlo, poesie a nesčetné množství novinových článků na nejrůznější témata. Ale je pravděpodobné, že komise znala především jeho první román, Pan president."

("En accordant le prix Nobel de littérature au Guatemaltèque Miguel Angel de Asturias, l'Académie suédoise, en 1967, couronnait, selon la tradition, l'ensemble d'une oeuvre, en l'occurrence variée, qui embrasse pratiquement tous les genres, roman, nouvelle, théâtre, poésie, et d'innombrables articles journalistiques sur les sujets les plus divers. Mais il est probable que le jury connaissait surtout le premier roman, « Monsieur le Président ». ")

[127] Jak bude níže ilustrováno.

[128] Housková, A.: *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha: Torst, 1998, s. 166

„K nejznámnějším dílům na toto téma patři Doña Barbara Rómula Gallegose, Pan prezident M. Á. Asturiase, Velký Burundun Burunda zemřel (El gran Burundún-Burundá ha muerto, 1952) Kolumbijce Jorge Zalamey, Velký samotář z paláce (El gran solitario de Palacio, 1971) Mexičana René Avilése Fabily, Náprava dle metody (El recurso del método, 1974) A. Carpentiera, Já Nejvyšší A. Roy Bastose, Patriarchův podzim (El otoño del patriarca, 1975) G. Garcíi Márqueze."

osvícení. Avšak Andělská tvář se probouzí ze špatného snu jen na krátkou chvíli, protože vzápětí umírá.

4.2 Dějová linie díla

Příběh je rozdělen do tří částí:

Primera parte
21, 22 y 23 de abril

Segunda parte
24, 25, 26 y 27 de abril

Tercera parte
Semanas, meses, años

Tyto tři části románu vytvářejí časový rámec a naznačují zároveň ambivalentnost a gradaci příběhu. V první části najdeme události ze tří dnů (21.dubna, 22.dubna a 23.dubna). V druhé části se časový úsek událostí rozšiřuje o jeden den (24.dubna, 25.dubna, 26.dubna a 27.dubna). Vrcholem je třetí část, kde se časový rozsah rozbíhá, protože nese podtitul: *„týdny, měsíce, roky“*. Vidíme tedy, že časově se události příběhů vymezují a naznačují svůj autentický aspekt, který je však následně popřen neurčitým označením poslední kapitoly. Dochází tedy spíš k degradaci celého příběhu, která se nám již naznačuje v podtitulech jednotlivých částí.
V první části, která by měla vymezovat tři dny, nacházíme jedenáct kapitol. V druhé části dvacet sedm kapitol. V části třetí, poslední, třináct kapitol. Kniha má čtyřicet jedna kapitol.

4.3 Obsahová stránka

Dílo *El Señor Presidente* se řadí mezi diktátorské romány.[129] Objevujeme v něm dvě základní roviny: skutečnou a fiktivní či mytickou. Rovina skutečná představuje autorovu zkušenost či vzpomínky na diktaturu Estrada Cabrery, který se dostal k moci v roce 1898.

„Narodil jsem se v roce 1899. Estrada Cabrera se dostal k moci v roce 1888, což znamená, že jsem prožil celé své dětství a mládí za jeho vlády. Připomínal jsem si tehdá svou rodinu, která byla pronásledovaná Estradovým režimem. Když jsme si chtěli popovídat, museli jsme se schovat úplně dozadu do domu, který měl stejně jako španělská stavení tři veliké vnitřní dvory (...)"[130]

Asturias zasedal navíc v tribunále, který odsoudil diktatora a téměř každý den za ním docházel.[131]

„A ověřil jsem si, říká, že tito jedinci mají nesporně zvláštní moc nad lidmi. A to dokonce až tak dalece, že když byl vězněm, lidé říkali: „Ne, to nemůže být Estrada Cabrera. Pravý Estrada Cabrera utekl. To je jen nějaký chudák stařec, kterého sem zavřeli." Jinými slovy nešlo mýtus uvěznit."[132]

---

[129] Hurtado Heras, S.: *Los poderes de la seducción del poder en el discurso ideológico y literario de Miguel Ángel Asturias*, Mexiko: Cuadernos Americanos Nueva Época, 2000, číslo 83

[130] Svědectví M. Á. Asturiase, deník *La Prensa de Managua*, Nicaragua, 19. listopadu 1967

(„Yo nací en el año 1899. Estrada Cabrera llegó al poder en el año 1888, quiere decir que yo pasé toda mi niñez y juventud durante el gobierno de Estrada Cabrera. Recordaba entonces a mi familia que fue perseguida por Estrada.; para hablar, ella se retiraba en el fondo de la casa, que como las españo1as, tienen tres enormes patios (...)")

[131] Na tuto skutečnost upozorňuje Juan Antonio Rosado.
Rosado, J. A.: *La visión trágica de Miguel Ángel Asturias en El Señor Presidente*, Mexiko: Cuadernos Americanos Nueva Época, 2000, číslo 83

[132] Rosado, J. A.: *La visión trágica de Miguel Ángel Asturias en El Señor Presidente*, Mexiko: Cuadernos Americanos Nueva Época, 2000, číslo 83, s. 216-236

V tomto smyslu je tedy svědectvím, jež je charakterizováno autorovým prožitkem:

„Účastnil jsem se zrodu této knihy. Prožil jsem tu nedýchatelnou atmosféru jejího zhušťování. halucinační podoby. Viděl jsem, jak se kniha místy přeměňuje rozhovorem[133] v básnický text, v potěšení a v literaturu. Byla neskutečnou součástí skutečnosti, kterou jsem poznal během let, aniž bysh si dobře uvědomoval, kudy jsem plavil…“[134]

Druhou rovinou díla je svět mýtů a fiktivní svět, který si jako spisovatel vytváří. Na této úrovni můžeme vidět celý příběh jako soubor mýtů a životních příhod hlavních hrdinů. Historické pozadí je takto včleněno do fantazie. Z tohoto pohledu dílo vyznívá jako příběh hlavní dvojice Kamily a Miguela (Miguel Arcángel nebo Miguel Cara de Ángel, v překladu Andělská tvář). Kamila je dcerou generála Canalese, který je režimem pronásledován a musí se skrývat. Miguel je bývalým chráněncem diktátora. Oba se dostanou do složité situace. Miguel kvůli lásce ke Camile ztrácí tyranovu přízeň. Dále v románu nacházíme další postavy, které dokreslují celý příběh a zároveň z pozice první roviny ukazují diktaturu a její hrůzný svět.

Román nám představuje krajinu plnou utrpení. Začíná za noci při zvuku zvonů. V první kapitole jsme ve světě žebráků, kteří spí v vchodu do katedrály. Mezi nimi vystupuje postava idiota Pelele. Pelele zabije plukovníka Josého Parralese. Touto vraždou se spustí hrůzná

(„Y comprobé-dice-que indudablemente esos hombres tienen un poder especial sobre la gente. Hasta el punto de que cuando estaba preso la gente decía: „No, ése no puede ser Estrada Cabrera. El verdadero Estrada Cabrera se escapó. Éste es algún pobre viejo que han encerrado allí“. En otras palabras, el mito no podía estar preso.“)

[133] Autor tím naráží na zvukovou a orální stránku svého díla.

[134] Úslar Pietri, A.: «*El Señor Presidente*» *de Miguel Ángel Asturias*: *Un testimonio personal*, Publicaciones del Seminario «*M. Á. Asturias*», Centre de Recherches Latino-Américaines/Association des Amis de M. Á. Asturias, Universidad de Paris X-Nanterre, Cuaderno núm. 3, 10-05-77

(„…Yo asistí al nacimiento de este libro. Viví la irrespirable atmósfera de su condensación. Entré, en muchas formas, dentro del delirio mágico que le dio formas cambiantes y alucinatorias. Lo vi pasar, por fragmentos, de la conversación al recitativo, al encantamiento y a la escritura. Formó parte irreal de una realidad en la que viví por años sin saber muy bien por dónde navegaba…“)

mašinérie peripetií celého románu. Diktátor využívá smrti plukovníka Josého Parralese k osobní mstě. Obviní generála Eusebia Canalese, kterého podezřívá ze zrady. Prostředníkem k vykonání zatčení se stává jeho důvěrník Andělská tvář. Pro něho však zatčení Eusebia Canalese znamená vlastní zatracení v očích diktátorových. Andělská tvář se zamiluje do Kamily, dcery Eusebia Canalese. Zrazuje prezidenta, protože se ožení s Kamilou.

V druhé částí se Andělská tvář zaplétá do světa iluzí a blíží se svému konci. Při pokusu o útěk je zatčen a skončí v koncentračním táboře, kde mu je přiděleno číslo. Ztrácí zcela svou vlastní identitu. Jeho identita byla totiž přenesena na někoho jiného, který ho nahradil v jeho původním poslání pravé ruky prezidenta a jemu zůstalo jen číslo a vzpomínky na jeho milovanou Kamilu. Jeho existence je zničena poté, když mu oznámí, že mu je Kamila nevěrná. Paradoxem celé situace je, že zodpovědným za jeho uvěznění je velitel Farfán, kterému on předtím zachránil život. Hlavní dějová linie je však doplněna o celou řadu vedlejších postav, které fragmentárním způsobem doplňují kontury příběhu a dovykreslují prostředí diktatury.

5 Zobrazení ambivalentního světa animálnosti a kontrastů

5.1 Deformace barokního světa moci

Asturias si volí podobně jako Calderón pro svůj příběh mytický rámec. Jeho Guatemala jako by se prolínala se světem starých indiánských civilizací. Během tance před ukrutným Tohilem ožívá silný vliv moci a pověr. Popol Vuh se ukazuje jako stále přítomný v myslích obyvatel diktatoriální Guatemaly. Dokonce by se dalo říct, že pod vlivem strachu a utrpení znovu ožívá. Mayský svět je však prostoupen i prvky dědictví koloniálního období.

Guatemalská katedrála poskytuje obraz nejstrašnějšího utrpení, obklopena skupinkami žebráků vystupuje jako zapomenutý kolos koloniálního světa. Její ponurá podoba už neukazuje nic z křesťanského milosrdenství, snad jen ponurý stín starozákonního světa, kde krutost a moc nahrazovala milosrdenství.

Žebráci se vlekli kolem krčem tržiště, ztraceni ve stínu ledové katedrály, cestou k Pevnostnímu náměstí, ulicemi rozsáhlými jako oceány, ve městě, které se za jejich zády ponořovalo do naprosté osamělosti.[135]

Jde o apokalyptickou vizi, kde Boha nahradil Lucifer, renegát, padlý anděl, který vede civilizaci zpět do lůna ukrutné přírody. Vlastní začátek knihy se podobá modlitbě za odpuštění hříšníkům. Lidé se změnili v tvory, kteří inklinací k instinktivní stránce své osobnosti téměř ztratili svou lidskou podstatu (a tím i svůj duchovní rozměr). Nejsou si již vědomi svého jednání. V případě žebráků je deformace víc než zřejmá.

„… ale připoutávala je k sobě jenom bída, zlořečili totiž jeden druhému, zahrnovali se nasupeně urážkami se závilostí nepřátel, kteří vyhledávají svár, seprali se přečasto lokty a někdy hlínou, nebo čím se dalo, rvačky, při nichž si zpočátku zběsile plivali do tváře, nakonec se však i pokousali. Nikdy nepoznala společný polštář a vzájemnou důvěru ta rodina spřízněná jen skrze ono smetiště. Lehali si na zem nevysvlečeni, každý zvlášť, spávali jako zloději, pod hlavou pytel a v něm všechno své bohatství: zbytky masa, rozbité střevíce, kousky svíček, hrsti vařené kukuřice zabalené do starých novin, poloshnilé pomeranče a banány.“[136]

---

[135] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 115

(Los pordioseros se arrastraban por las cocinas del mercado, perdidos en la sombra de la Catedral helada, de paso hacia la Plaza de Armas, a lo largo de calles tan anchas como mares, en la ciudad que se iba quedandoatrás íngrima y sola,)

[136] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 115

(„…sin más lazo común que la miseria, maldiciendo unos de otros, insultándose a regañadientes con tirria de enemigos que se buscan pleitos, riñendo muchas veces a codazos y algunas co tierra y todo, revolcones en los que, tras ecupirse, rabiosos se mordían. Ni almohada ni confianza halló jamás esta familia de parientes del basurero. Se acostaban separados, sin desvestirse, y dormían como ladrones, con la cabeza en el costal de sus riquezas: desperdicios de carne, zapatos totos, cabos de candela, puños de arroz cocido envueltos en peródicos viejos, naranjas y guineos pasados.“)

Žebráci, kteří snad nejlépe charakterizují autoritářský systém pana prezidenta, ztratili všechny hodnoty, které by je spojovaly se světem křesťanským. Postrádají potřebu socializace, která je vlastní civilizovanému člověku. Sdružují se u katedrály, avšak bez jakéhokoli lidského pouta. Podobni vlkům žijícím ve smečkách, ale přitom zůstavají osamělí.Celá tato ponurá atmosféra úpadku lidské existence je násobena psy, kteří obklopují žebráky.

„Bývalo je vidět, jak obráceni tváří ke zdi kousají na stupních Portálu do mincí, zda nejsou falešné, jak mluví sami k sobě, potají zhltnou nějako tu sucho kůrku a stále si prohlížejí svůj vojenský proviant, neboť na válečné noze přece žili tam na ulici, ozbrojeni kameny a škapulíři. Nikdo nepamatoval, že by si navzájem čimkoli vypomohli; lakomí na svoje odpadky dali raději psům než svým stejně postiženým druhům.“[137]

Zobrazení apokalypsy v guatemalské diktatuře postihuje především mezilidské vztahy. Lidé, ač ještě zachovávají určité zvyky podobné křesťanskému světu, se změnili v hyeny. Přestali sami sobě důvěřovat. Jsou jim bližší psi než lidští druzi. Lidské vztahy se redukují pouze na krutost a násilí. Smutek a soucit téměř z jejich světa vymizel. Emoce a lidská existence se vynořují jen v jejich snech.

„S jídlem v žaludku a s penězi pod sedmi uzly kapesníku uléhali na zem a brzo se jich zmocnili neklidné a truchlivé sny, noční můry, kdy jim před očima kolotali vyhladovělí vepři,

[137] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 115

(„En las gradas del Portal se les veía, vueltos a la pared, contar el dinero, morder las monedas de níquel para saber si esran falsas, hablar a solas, pasar revista a las provisiones de boca y de guerra andaban en la calle armados de piedras y escapularios, y engullirse a escondidas cachos de pan en seco. Nunca se supo que se socorrieran entre ellos; avaros de sus desperdicios, como todo mendigo, preferían darlos a los perros antes que a sus compañeros de infortunio.“)

vychrtlé ženy, psi s přeraženou páteří, vířila kola kočárů a pohřebním průvodem vcházeli do katedrály mniši, s tasemnicí luny na dvou zkřížených hnátech v čele.“[138]

Apokalypsa však vstupuje i do lidského snu, deformuje ho a zanechává po sobě obrazy smrti. Modlitba se mění v ponurém líčení v pohřeb. Ztráta naděje ve vykoupení vede lidskou bídu do opuštění, samoty.

„Noc je sháněla do houfu v téže chvíli jako hvězdy. Schromažďovali se k spánku v Portálu Páně (...)“[139]

Svět snu a probuzeni, který nacházíme u Calderóna jako jednu ze základních interpretačních rovin, se u Asturiase mění v bdění, podobné posmrtnému odsouzení. Calderónův fatalismus u Asturiase získává nicméně novou formu. Bůh člověka úplně opustil a již téměř neexistuje probuzení z guatemalského nočního bdění.
Poslední pozůstatek křesťanského milosrdenství si zachovává pouze člověk ovládaný nevědomostí. Jen bytost, která si není vědoma svého okolí si ponechává aspoň smutný pohled. Její výkřik se však již s lidskou podstatou rozešel.
„Ze všeho nejsmutnější byl však křik slabomyslného. Do nebe volající!... Táhlý, vynucený, lidskému výkřiku pramálo podobný skřek.“[140]

---

[138] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 8

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 116

(„Comidos y con el dinero bajo siete nudos en un pañuelo atado al ombligo, se tiraban al suelo y caían en sueños agitados, tristes; pesadillas por las que veían desfilar cerca de sus ojos cerdos con hambre, mujeres flacas, perros quebrados, ruedas de carruajes y fantasmas de Padres que entraban a la Catedral en orden de sepultura, precedidos por una tenia de luna crucificada en tibias heladas.“)

[139] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 115

(„La noche los reunías al mismo tiempo que a las estrellas. Se juntaban a dormir en el Portal del Señor (...)“)

[140] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 8

Svět kontrastující s lidským světem křesťanských hodnot vytvaří společnou rovinu s Calderónovou hrou *Život je sen*. Segimundo opuštený v nehostinné krajině vystihuje nejhlubší úpadek lidské existence, kde se soucit mísí s animálností.

ROSAURA *Děs a žal!*
Jen ubožák jako ty,
slyší nářek temnoty,
odražený od klenutí
tvé mrazivé místnosti.[141]

Segismunso podoben Asturiasovým žebrákům je odsouzen k svému žalostnému údělu. Svou úzkost skrýva ve svém nitru. Animální krutost zastírá strach a nejistotu:

SEGISMUNDO *To, co víš, zaplatíš smrtí,*
(Vrhne se k ní)
jen tak z mysli vytrhnu ti,
co víš o mé úzkosti.
I slyšet je tady přečin,
který musím trestat krutě:
neunikneš, zabiju tě.[142]

Celý začátek hry se dá rovněž připodobnit k modlitbě či k výkřiku. Segismundo si není vědom svého jednání, Ve zvířecích kožích vystavuje svou animálnost. Instinktivní krutost vykresluje deformaci lidského života ve světě strachu a nejistot.

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 116

(„Pero el grito del idiota era el más triste. Partía el cielo. Era un grito largo, sonsacado, sin acento humano.“)

[141] Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 35

[142]Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 35

Modlitba ztrácí svým opakováním smysl a mění se v litanii. V textu se mění citoslovce „ó“ na „běda“. Doplňují ubohost lidského tvora. Člověk není schopen nadhlédnout svou zvířecí podstatu.

SEGISMUNDO: *Ó, běda, já nešťastník, ó, běda!*
Řekni mi, ty v nebesích,
Mám-li věřit vlastním očím
a jaký jsem spáchal zločin?
To, že jsem? Já, živočich?
Narodit se, to je hřích člověka
A já se ho dopustil,
Tvá je pomsta za pár chvil,
Ukrutná a odvěká:
Největší hřích člověka
Je to, že se narodil.[143]

Podobně jako žebráci v guatemalské diktatuře je i Segismundo nevyhnutelně odsouzen k živoření v mrazivé kobce podobné hrobu. Žebráci se u ní sdružují, odsouzeni k neustálému utrpení. Segismundo, pronásledován strachem, bdí v nakončícím utrpení. Jeho izolace není jen fyzická, ale i psychická. Je pln nenávisti k druhým. Tato jeho zášť pramení ze závisti. Barokní svět nabývá apokalyptické dimenze. Segismundo představuje podobně jako Lucifer dvojí tvář. Syn krále astrologa, jehož narození předcházela zlá znamení, je uvržen do kobky a izolován od ostatního světa. Uprostřed pouště a *bludiště vyhřezlých skal* krotí svou zrůdnou podobu.

Jedno chtěl bych vědět jen,
Když nemám už na vybranou,
Vědět (a nechávám stranou
Ten přečin, že vůbec jsem),
V čem si mnou víc uražen,
Že jsem trestán víc než druzí,
V narození moji druzi.

[143] Calderón de la Barca, P: *Život je sen,* přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 33

Proč se jim dostává výsad
A já mám jak rána hnisat,
Zrozený pro větší hrůzy?[144]

Segismundo je odsouzen k bídnějšímu životu, než je život zvířecí. Je uvězněn. Nesvoboda a nevědomost kontrastují s jeho animálními sklony. Není si vědom temné strany své osobnosti.

Šelma zrodí se a v srsti
Jí za paá dní začnou kvést
Skvrny jako značky hvězd
(pod štětcem, jenž dát jim růsti)
a přičichne ke krutosti,
po zákonu přírody
krutá jak spár náhody,
netvor, který nemá stud.
A já, byť mám lepší pud,
Mám mít méně svobody?[145]

Osobní izolace jen znásobuje jeho násilnickou povahu. Napětí a dramatičnost jeho soužení je dokreslena gradací plnou metafor, kde křesťanský svět je nahrazen pohanským, až pudovým světem nejnižších emocí a vášní.

Až se tahle sopka vzbudí,
A vzbudí se jednou strašně,
Vychrlím tu lávu vášně,
Cáry srdce vyrvu z hrudi.[146]

Segismundo svou exaltovanou řečí naznačuje svou přirozenou touhu po pomstě a moci. Obraz sopky podtrhuje nespoutanost Segismundovy násilnické povahy.

[144] Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 33

[145] Ibid. s. 34

[146] Ibid. s. 35

Jak ale vidíme na těchto ukázkách Asturias Calderónovu vizi degraduje a jeho postavám již chybí Segismundova exaltovanost. Napětí se pro změnu dokresluje líčením a opakováním slov a obrazů. Segismundovo *Ó, běda!* Jako by se odraželo ve výkřiku idiota Peleleho, který hledá svou matku: *Madre!* Jeho uvedení do příběhu se uskutečňuje pomocí syndetonu a v textu právě opakováním určitých slov autor dosahuje gradace. Expresivnost textu doplňují výkřiky, které mnohdy vytvářejí i názvy kapitol.

Barokní umění vnáší do literatury prvek realistický, který vede v mnoha směrech až k animalizaci lidských postav. Vypravěč jako by tím chtěl naznačit svůj odstup od tíživé reality a zároveň zdůraznit lidskou podstatu člověka. Na tento prvek upozorňuje i J. A. Sánchez, když uvádí následující úryvek z Komenského *Labyrintu světa a ráje srdce*:

„A maje na to pozor, vidím, že všickní nejen v obličeji, ale i sic na těle rozličně jsou zpotvořeni. Napořád byli trudovatí, prašiví či malomocní; a mimo to některý měl svinský pysk, jiný psí zuby, jiný volové rohy, jiný oslíčí uši, jiný baziliškové oči, jiný liščí ocas, jiný vlčí pazoury; některé sem viděl s pávovým vysoko vytaženým krkem, jiné s dedkovým naježeným chocholem, některé s koňskými kopyty etc., nejvíc pak bylo podobných opicím.“[147]

Zajímavá shoda je i v ztvárnění světa latinskoamerických diktatur se světem Segismundovým. Barokní prvek v perspektivě světa moci a animálnosti dosahuje nové podoby. V obou srovnávaných dílech má významnou roli hra se smyslem a ironické zobrazení skutečnosti, přinášející realistické prvky v kontrastu k přítomnému snění.

[147] Sánchez, J. A.: *Parallele Motive bei Johann Amos Comenius und Baltasar Gracián*, Praha: ACTA COMENIANA 19, 2005

5.2 Barokní líčení světa kontrastů

Prostředí se zdá doplňovat kontury barokního světa moci. Slova odkazující na světlo, tmu a stín se množí v textu.

„…Zasviť, zřídlo ohně plné, Lucifere drahokame!...“[148]

„Lampa s čoudivým knotem osvětlovala místnost, kam je přivedli. Blikavé světlo jako by pronikalo skrze zamlžená okna.“[149]

„Světlo a manželčin hlas mu vrátily klid.“[150]

Diktatoriální Guatemala se ztrací v temnotách a násobení obrazů světla vytvařející asonance seskupením podobně znějících slov získává dvojznačnou symboliku. Svět se zřítil do apokalypsy a světlo obsahuje zbytky naděje, případně by mohlo znamenat přítomnost Stvořitele. Zároveň však odkazuje na oheň, který pohlcuje nitro člověka a nechává tak jedince na pospas Luciferovi. Zpodobnění světla se jeví jako čistě barokní kontrast calderonovského

---

[148]Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 115

(„*...Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre!...“)*

[149] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 15

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 123

(„Un quinqué mechudo alumbraba al estancia adonde les habían trasladado. Su luz débil parecía alumbrar a través de lentes de agua.“)

[150] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 7

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 141

(„La luz y la voz de su esposa le devolvieron la tranquilidad.“)

stylu. Člověk v apokalyptickém světě ztrácí pojem o svém údělu. Přemíra efektů, vytvářených zvukomalebnými slovy, symbolizuje zmatení lidský smyslů.

Opakování hlasek (v originální verzi) *b* ve spojení s *r* navozují vjem úderů zvonů, které jenom podtrhují apokalyptickou vizi. Periodicita zvuků ve spojení s dalšími hláskami, především s *d*, nás přemísťuje do další úrovně textu. Mění zvuk zvonů v dunění bubnů. Očekávání se propojuje se světem máyských legend. Lucifer, padlý anděl, jenž jako zrádce a svůdce podobný Segismundovi či Astolfovi, rozpoutává válku. Jeho zobrazení se však prolíná s máyským bohem Tezcatlipocou, tvůrcem nebes a země, který rozsévá jen svár, nepokoje a válčení.[151] Téměř neporazitelný, Tezcatlipoca se dále mění v Moyocoyatzina, absolutního vládce, jehož moc nezná slitování.

Gradace způsobená prostřednictvím zvukové stránky textu v souladu s vývojem děje vytváří napětí a podobně jako v Calderónových hrách předjímá hlavní zápletku.

ROSAURA *„Ty okřídlený oři,*
který ses hnal jak vichr přes pohoří,
kam bleskl jsi jak stín,
pták popelavý ryba bez šupin,
a jako zvíře, když ti
pravý pud selhal, blumáš po bludišti
na kost vyhřezlých skal,
plašíš se, řítíš, nevěda kam dál?[152]

---

[151]Toto přirovnání nácházíme:

Nouhaud, D.: *Tezcatlipoca le Noir, Semeur de discordes* in Brunnel, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Rocher, 1994, s. 1359

[152] Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 29

Pro předvedení zvukové stránky připojuji text v originální verzi.

Calderón de la Barca, P: *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra, 2006, s. 85

ROSAURA. *„ Hipogrifo violento,*
que corriste parejas con el viento,

Světla ubývá a postavy se noří do tmy. Celé prostředí svým snovým zobrazením mění modlitbu v očekávání smrti. Svět je podoben *živému hrobu*. Postavy se ztrácejí v oblasti stínů.

„President byl jako vždycky v hlubokém smutku: černé střevíce, černé šaty, černá kravata, černý klobouk, který nikdy nesundaval z hlavy.“[153]

Jeho popis výrazně připomíná krále astrologa z Calderonovy hry. Svým smutkem zastírá svou pravou tvář podobně jako jeho favorit.

„Pan president byl od zavraždění Parralesa Sonrienta jako ďáblem posedlý.“[154]
Černá barva presidentova oblečení symbolizuje absenci světla a i života.
Jeho důvěrník zapadá do barokního zpodobnění světa.

„Drvoštěp obrátil hlavu, chtěl odpovědět, div se však neskácel leknutím. Došel mu dech, a nedal-li se na útěk, tedy jen proto, aby nepustil z rukou raněného, který se sotva držel na

---

¿dónde, rayo sin llama,
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
desas desnudas peñas
te desbocas, arrastras y despeñas?“

[153] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 37

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 145,

(„El presidente vestía, como siempre de luto riguroso: negros los zapatos, negro el traje, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba,…“)

[154] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 35

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 143

(„…el Señor presidente estaba como endemoniado con el asesinato de Parrales Sonriente …“)

nohou… Mluví k němu sám anděl! Pleť, pozlacený mramor, plavé vlasy; drobná ústa a ženský vzhled prudce kontrastovali s hlubokou černí jeho mužně hledících očí. Měl na sobě šedé šaty. Jeho oděv se ve světle smrákání podobal oblaku. V jemných rukou svíral velmi tenkou bambusku a široký peruánský klobouk, podobný holubici."[155]

Se světem utrpení kontrastuje svět šera, navozující obrazy zjevení. Tuto rovinu vyplňuje postava diktátorova důvěrníka.

„Favorit vyšel z komnaty, černá šála zahalovala z dobré poloviny jeho tvář. Byl krásný a zlý jako satan…"[156]

Svět barokních masek a převleků jako by charakterizoval jeho osobnost. Andělská tvář maskuje svůj vnitřní boj. Protiklady jeho tváří symbolizují nejistotu světa moci. Jeho mužnou podstatu zpochybňují výrazné ženské rysy. Tento dvojí rozměr podtrhuje barokní šalbu němého svůdce, jenž se podobá satanovi. Maska zároveň vyčleňuje Andělskou tvář ze společnosti obyčejných lidí.

Jeho stinná tvář se však mění v zrcadle Kamiliny něhy. Začíná ztrácet svůj ďábelský aspekt. Z diváka utrpení ostatních se stáva herec. Svou svatbou s Kamilou sám nad sebou vyřkne ortel zatracení. Jeho život bude v zrcadlení rozdvojen a on ztrácí svojí původní pozici.

---

[155] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 26

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 135

(„El leñador volvió la cabeza para responder por poco se cae del susto. Se le fue el aliento y no escapó por no soltar al herido, que apenas se tenía en pie. El que le hablaba era un ángel: tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube. Llevaba en las mano finas una caña de bambú muy delgada y un sombrero limeño que parecía una paloma.")

[156] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 26

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 135

(„El favorito salió noc media cara cubierta en la bufanda negra. (Era bello y malo como Satán.)")

Jeho existence se mění v pouhou roli. Dvojník mu pomáhá k uvědomění nejistoty a naprosté nestálosti vlastního postavení. Únava prázdnotou kontrastuje s přeplněným životem hlavního hrdiny. Tyto efekty docilují splynutí snové roviny se skutečnou. Tento pocit velmi připomíná barokní *horror vacui*.

Celý prostor je prostoupen onou osudovostí a postavy se vyznačují bezmocností, čímž celý příběhy získává melancholický tón. Čtenář má dojem, že ultačovaní již ztratili všechnu sílu a stali se z nich žebráci. Role se však mohou dále měnit a závrať strachu a nejistoty trvale prostupuje skutečnost.

„Individuum s tváří zachumlanou do šátku vynořilo se z přítmí, muž vysoký jako Andělská tvář, muž vysoký jako Andělská tvář, světle plavovlasý jako Andělská tvář zmocnil se toho, co četař násilím odnímal skutečnému Miguelovi: pasu, šeku, snubního prstenu; plivnutím docílil, že z prstu sklouzl kroužek, na němž bylo vyryto jméno Miguelovi choti, zmocnil se i manžetových knoflíků a kapesníků a potom zmizel.“[157]

Bezvýchodnost příběhu souvisí s jeho hermetickým rámcem. Postavy vystupují před čtenářem jako nesvobodní lidé, kteří si snaží zajistit jen to nejpodstatnější, ale vlastní budoucnost a principy je už nezajímají. Jejich životy se zdají podlehát vyšší síle, která příběhu dodává antickou tragičnost. Reflektují téma světla. Vystupují jako stíny na divadle moci a hrůzy.

[157] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 285

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 383

(„Un individuo con la cara disimulada en pañuelo surgió de la sombra, alto como Cara de Ángel, pálido como Cara de Ángel, medio rubio como Cara de Ángel; apropióse de lo que sargento arrancaba al verdadero Cara de Ángel (pasaporte, cheques, argolla de matrimonio-por un escupitajo resbaló dedo afuera el aro en que estaba grabado el nombre de su esposa-, mancuernas, pañuelos…) y desapareció enseguida.“)

5.3 Láska jako svět kontrastů

V celém textu najdeme narážky na lásku a pokaždé se nám tento cit zobrazuje z jiného pohledu. Můžeme zde rozlišit tři základní roviny: láska ubožáků, oficiální láska režimu a láska soukromá.

Láska ubožáků je ve skutečnosti s ohledem na obsah knihy oxymorónem. Ubožáci lásku postrádají a hledají ji. Vidíme zde cit, jenž má mnoho společného s láskou barokní.

Oficiální láska režimu je ta, která je povolena a v jistém smyslu se mísí s láskou ubožáků. Jedná se o lásku regulovanou, která je spíš sexualitou, než láskou. Tuto lásku představuje veřejný dům. Zobrazuje se s polymorfními a perverzními vztahy

Poslední rovinou je láska soukromá. Tato láska je z hlediska pochopení celého díla jedním ze základních témat. Právě absence nebo nedostatek této lásky vyznívá téměř v celé knize. Tuto lásku představuje hlavní milostná dvojice: Andělská tvář a Kamila.

Samotný původ této lásky je založen na protikladu. Andělská tvář je pravou rukou presidenta a je tedy představitelem oficiální úrovně. Představuje narcisistní postavu, která je plně oddána své roli. Prakticky postrádá soukromý život. Jako postava spíš připomíná masku, která už ztratila individualizační rysy. Kamila stojí na začátku na straně oficiální rovněž, avšak dostává se postupně do tábora nepřátel režimu. Je vysunuta mezi odboj. Andělská tvář se do ní zamiluje ve chvíli, kdy se ocitá na okraji společnosti. Jejich vztah působí jako vzdor proti krutosti režimu. Láska vrací andělské tváři její srdce a obrací od barbarského světa diktátora.

„Než se seznámil s Kamilou, Andělská tvář, jak se postava jmenuje, je však „krásný a ukrutný jako Satan“. Nesnesitelná dichotomie, kterou láska opraví tím, že postavě vrátí srdce.
Andělská tvář tedy hledá dobrý skutek, který by měl učinit. Odchází do opozice, jelikož jen zlé činy „lichotí panu presidentovi“ a nejúplnější přijetí občana panem presidenta je zakončeno na místo podpisu vraždou. Krása i dobrota jsou vyhnány.“[158]

[158] Nouhaud, D.: *Tezcatlipoca le Noir*, *Semeur de discordes* in Brunnel, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Rocher, 1994, s. 1359

(„Avant sa rencontre avec Camila, Visage d'Ange, ainsi s'appelle le protagoniste, est en effet « beau et méchant comme Satan », insoutenable dichotomie que l'amour corrige en lui restituant un coeur. Visage d'Ange cherche alors une bonne action à faire, il passe à l'opposition puisque seules les mauvaises actions « flattent Monsieur le Président » ; et que

Jejich láska je zároveň vzdorem proti lásce ubožáků a lásce oficiální. Tyto dva předešlé koncepty lásky totiž ve skutečnosti láskou nejsou. Naopak vyznačují se absencí lásky. Absence lásky tu nicméně funguje jako stimul pro vytvoření lásky. Andělská tvář a Kamila se vynořují z tohoto světa, aby se proti němu postavili. Jejich láska má v příběhu roli opozice, která obviňuje zrůdnost režimu, jehož zapříčiněním se z nejvyššího citu stal obchod nebo egoismus. Paradoxně se oba milenci z úzkosti či nevědomosti domnívají, že stojí na straně vlády pana presidenta. Láska se však téměř stala nástrojem moci útlaku. Barokní *máquina represiva* ovládající nejzašší hlubiny lidských duší uvádí postavy v labyrint nevědomosti.

Této apokalyptické vizi lásky téměř chybí postava ženy. Ubožák na začátku knihy sní o své matce. Muži chodí do veřejného domu, aby v něm nalezli ženu, něhu, ale nenacházejí v něm nic víc než prostředek sebeuspokojení?

Největší kontrast nacházíme právě v zobrazení veřejného domu. Místo černé vášně se zde projevuje víc lidskosti, skutečné něhy a zbožnosti než jinde, což kontrastuje s podstatou řemesla, které je zde provozováno. Absence hlubších citů v okolním světě jako by byla překvapivě vyvážena právě v tomto prostředí..

„Na stolech, prádelnicích a mramorových konzolách všude samé svaté obrázky, sošky a relikviáře se zbožnými výjevy. Velikostí a dokonalým provedením vynikala Svatá rodina. Jezulátko, vysoko jako lilie, jenjen promluvit! Svatý Josef a Panna Marie v hvězdných šatech zaskvívali se po jeho bocích. Ošperkovaná Maria a svatý Josef s tykvičkou tvořenou dvěma perlami, z nichž každá měla nedozírnou cenu. Pod dlouhým skleněným příklopem skonával snědý Kristus zbrocený krví a v prostorné, lasturami pokryté vitríně zpodobovala soška imitace Murillova obrazu, Nanebevzetí Panny Neposkvrněné; nejcennější byl však had ze samých smaragdů, stočený u jejích nohou.“[159]

« l'adhésion la plus complète d'un citoyen à Monsieur le Président » porte un meurtre en guise de signature. Beauté et Bonté sont bannies.“)

[159] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 172

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 276

V pokoji místnosti doñi Chóny můžeme vidět doslova obraz barokní opulence, která se však jeví jako jediný symbol milosrdenství a hluboké oddanosti křesťanským. Zjevení ženy je očekávano jako příslib vykoupení. Kult panny Marie kontrastuje s Tohilem, bohem ohně. Odlištěný svět tvořený pana presidentem, opilcem a neznabohem, postrádá hlubší rozměr.

SEGISMUNDO *„Ne,*
ona je odlesk tvého plamene,
tam, kde ty zasvitneš svou tváří slunnou,
je každá druhá lunou,
já znám v království vůní
jedinou, která všem květinám trůní,
růže tak líbezná,
že od věků je rodem princezna,
znám kámen, který doly
chovaly v tmě jak tvrdé zrno soli,
i drahokamy byly před ním fádní,
řekli, jsi démant, vládni.
Znám první hvězdu z velké obce hvězd,
je krásná, na mou čest,
a krásná velice,
je královna a je to denice.
Znám Slunce, neznám víc,
k němuž obrací tvář sbor oběžnic,
když v čele zasedne

(„En mesas, cómodas y consolas de mármol amontonábanse estampas, esculturas y relicarios de imágenes piadosas. Una Sagrada Familia sobresalía por el tamaño y la perfección del trabajo. Al Niñito Dios, alto como un lirio, lo único que le faltaba era hablar. Relumbraban a sus lados San José y la Virgen en traje de estrellas. La Virgen alhajada y San José con un tecomatillo formado con dos perlas que valían cada una un Potosí. En larga bomba agonizaba un Cristo moreno bañado en sangre y en ancho escaparate recubierto de conchas subía el cielo una Purísima, imitación en escultura del cuadro de Murillo, aunque lo que más valía era la serpiente de esmeralda enroscada a sus pies.")

jako největší zvěstování dne.
Hle: vůně květin, drahokamů, planet
před nejkrásnějším se uvolí sklánět,
a ty, jaká jsi žena:
před tebou všechno padne na kolena!,
ty, slunce, démant, růže, denice,
buď královna, buď moje stálice.“[160]

Calderónova óda na ženu vykupitelku vnáší světlo a naději do celého příběhu. Segismundo prochází podobnou proměnou po setkání s ženou jako Andělská tvář při poznání lásky. Tato psasáž z Calderónovy hry jako by přímo odkazovala na nejskrásnější z Šalamounových písní, Píseň písní. Je velmi pozoruhodné, že v Asturiasově Panu presidentovi nacházíme i podobné pasáže.

Poeta ted odříkává verše, na něž se rozpomínal z textu Šalamounova:

„Píseň nejpřednější z písní Šalamounových.

O kéž by mne políbil políbením úst svých!
Jsemť černá, ale milostná, ó dcery Jeruzalemské,
tak jako stanové Cedarští, jako opony Šalamounovy.

Nehleďte na mne, žeť jsem snědá,
neboť jsem obhořela od slunce…

Savazeček mirry jest milý můj,
na prsech mých odpočícvaje…

V stínu jeho žádostivá jsem byla seděti, a sedímť,
nebo jeho ovoce je sladké ústům mým.
Uvedl mě na hody,
maje za korouhev lásku ke mně…

[160] Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981, s. 83/84

Přísahou vás zavazuji, dcery Jeruzalemské,
abyste nebudily a nevyrážely ze sna milého mého,
dokudž by sám nechtěl…
dokudž by sám nechtěl…

Aj, jak jsi krásná, přítelkyně má aj, jak jsi krásná!
Oči tvé jako holubice mezi kadeřemi tvými,
vlasy tvé jako stádo koz…
Zubové tvoji podobni stádu ovcí jednostejných,
v nichž každá mívá po dvém
a mezi nimiž není žádné plodné…

Šedesát je královen, a osmdesát ženin… "[161]

Smutek a snová realita vytvářejí Calderónovu monologu v Asturiasově podání nicméně děsivý rozměr. Způsob vlády pana presidenta deformuje přístup ke zbožnosti a Píseň samou. Jediné místo, kde se smí projevit mariánský kult, je právě nevěstinec. Nacházíme zde barokní kontrast: světlo a tmu, počestnost a hřích, jediné nevěstky skutečně uctívají Pannu Marii a neposkvrněné početí.

5.4 Forma

Pro formální stránku románu jsou typickými rysy: kumulace výrazů, aliterace, oxymorón a emfáze. Setkáváme se s mísením různých jazykových rovin, náboženských výrazů vedle prostého výrazu. Jazyk vykazuje neustálou změnu a přeměnu. Jeden pojem popírá na první pohled druhý, avšak z celkového rámce díla získávají výrazy často pouze subsidiární hodnotu. Dílo totiž významu nabývá až jako celek, který se postupnou četbou skládá z jednotlivých situačních fragmentů.

[161] Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Zdeněk Šmíd, Praha: Jiskry, 1971, s. 261

Asturias, M. Á.: *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001, s. 361

Tento aspekt se odráží i na jazykové úrovní, tzn. slova na první pohled šokují čtenáře svou nevyrovnaností (lyrický výraz střídá expresivní až dramatické vyjádření, případně někdy i obscénní pasáže). Právě kontrasty jazykového vyjádření, jeho nevyváženost a dynamičnost dodávají celému textu na expresivnosti. Jazyk v některých případech dokonce působí až jako určité rouhání, ve smyslu překročení pravidel. Některé pasáže jsou doplněné o skřeky a výkřiky či případně o novotvary. Text získává i jistou hudebnost či rytmičnost. Možno v tomto ohledu sledovat značný vliv nových uměleckých směrů začátku 20.století. Avšak princip, který tyto výrazové prostředky vykazují, se podobá principu baroknímu.

Nelze opomenout ideovou motivovanost použití těchto prostředků. Neustálá změna prostřednictvím kontrastů vytváří ambivalentnost, ale i expresivnost celému dílu. Přenesení významu, které občas hraničí až s jeho překrucováním, představuje vzdor. Tento vzdor, který právě svým původem v jazykové svobodě, však kontrastuje s obsahem díla a vytváří mu novou dimenzi.

Na této úrovni může být dílo chápáno jako zrcadlo, které odráží okamžiky evropského vlivu na americkém kontinentu v převráceném pohledu hodnot tohoto světa. Dokonce toto převrácení vytváří obraz určité karikatury evropské společnosti. Dalším bodem jsou smyslové složky díla přispívající k ambivalentnímu chápání situací, se kterými je čtenář konfrontován. V tomto smyslu, ač se to zdá býti popřeno předešlými výroky, významová část zrcadlí výrazové vyjádření. Podobně jako myšlenky díla kontrastují mezi sebou, tak i výrazy se bouří jeden proti druhému. Text se poté představuje jako kumulace antitezí. Tento aspekt však jen podtrhuje pokrytectví světa guatemalské diktatury.

Zdánlivá svoboda jazyka jen podléhá estetice moci diktatury. Vyjadřuje pokrytectví jako jeden z nástrojů moci. Celý konglomerát formy a významu odpovídá mystifikaci diktatury. V tomto světě, který je ponořen do hybridního mýtu či snu multikulturního podloží, mizí hranice mezi skutečností a imaginací. Vyvstává nový rámec, který je ambivalentní a který se neustále mění. Nelze však opomenout, že i tato změna či dynamičnost se staví do kontrastu ke statičností či opakování určitých aspektů. Některé postavy zůstavají, jiné zanikají. Stejně tak některá slova se opakují a jiná mizí.

Obecně řečeno dochází spíše k degradaci v ohledu na tuto komplexnost, kterou dílo z hlediska formy a významu prodělává. Z tohoto pohledu je nezanedbatelná i skutečnost, že celá kniha představuje *de facto* autorovy vzpomínky na jeho vlast za oceánem. Tato skutečnost by nám celý tento rozpor mohla vysvětlit.

Další možností vysvětlení je historický fakt, že Estrada Cabrera se ke konci života uchýlil do mystifikující politiky. Vytvářel úmyslně dojem mýtického světa, plného nadpřirozených sil, který propojoval dvě kulturní oblasti a vytvářel jakýsi kulturní amalgám.

6 *El Señor Presidente* v zrcadle *La vida es sueño*

6.1 Shrnutí styčných bodů

Asturiasův Pan president se dá interpretovat prostřednictvím barokní reality Calderónovy hry *Život je sen*. Nedostatek svobody a absence milosrdenství a lásky redukují člověka na jeho animální podstatu. Neustálá nejistota vlastní existence a silný prožitek ohrožení s vědomím lidské krutosti na jedné a křehkosti lidského života na straně druhé vytvařejí paralelu mezi dobou barokní a latinskoamerickou diktaturou. Tato paralela se odráží v uměleckém ztvárnění obou děl. Snová realita se přetváří v zobrazení obou autorů a získává téměř skutečnou podobu. Hrdinové jsou v této perspektivě osudově předurčeni k nesvobodě. Neustálý strach determinuje jejich nestálé bytí a zakrývá výhled na jakoukoli možnost vykoupení.

Lidský výraz je degradován na škleb a tragično se v obou studovaných dílech přibližuje groteskna. Asturiasovo dílo v tomto ohledů zdá klíčovým dílem pro určení přesahu barokní rysů ironie.

„Klíčovým textem tohoto karikaturního zaměření je bez pochyb Pan president s jeho postavami, jež připomínají loutky a svým strašlivým laděním. Jedná se o základní období k pochopení groteskně zaměřené Asturiasovy divadelní tvorby, jehož jádro spočívá, tak jako v groteskním divadle, ve stálé dialektice skutečnosti a fantazie, reálného světa a světa magického…“[162]

[162] Cipolloni, M.: *El elemento grotesco en la fantasía teatral de Miguel Ángel Asturias* in *Anime del Barroco: la narrativa latinoamericana contemporánea e Miguel Ángel Asturias:atti del Convengo di Milano, 22-23 ottobre 1999/ a cura di Patrizia Spinato e Clara Camplani* . Roma: Bulzoni Editore, 2000, s.153

(„El texto clave de esta reorientación de lo caricaturesco es, sin lugar a dudas, El señor Presidente, con sus personajes títeres y sus atmósferas de maqueta terrorífica. Se trata de una etapa fundamental para comprender la veta y vocación grotesca de la producción teatral de Asturias, cuyo núcleo fundamental reside, como el teatro grotesco, en la dialéctica constante entre realidad y fantasía, mundo real y mundo mágico…“)

Calderónuv koncept divadla na divadle jako divadla světa barokní reality se odráží v Asturiasově zobrazení, kde však nabývá větší intenzity.

7 Závěr

Jak jsem si vytyčil v úvodu, má diplomová práce byla věnována styčným bodům mezi magickým realismem a barokem. Pro dané srovnání jsem si zvolil dílo guatemalského spisovatele, nositele Nobelovy ceny, Miguela Ángela Asturiase *Pan president* (*El Señor Presidente*) a španělského barokního dramatika a básníka Pedra Calderóna de la Barcy *Život je sen* (*La vida es sueño*).

V průběhu analýzy bylo odhalena přítomnost barokních rysů v *Panu presidentovi*, dílu řazeném literární kritikou pod magický realismus. Jde především o následující rysy. Po obsahové a formální stránce dílo obsahuje řadu barokních kontrastů. Segismundovo ztvárnění se prostřednictvým animalizace a instiktů prolíná s *Panem presidentem*. Krutost diktatury deformuje lidské vztahy a podobně jako u Calderóna podmiňuje pocity postav a ztvárnění jejich životního prostoru. Zvukomalba a rytmus dodávají Asturiasovu dílo úzkostnou gradaci, čehož si můžeme povšimnout i v Segismundových monolozích u Calderóna. Kontrasty na úrovni obsahu díla se zrcadlí také po stránce formální (Asturiasův román místy přechází v básnicku prózu). Orální ráz Asturiasova románu a jeho divadelní adaptace dále opodstatňují srovnání *Pana presidenta* s Calderónovou divadelní hrou.

Nezbytnou výchozí částí mé diplomové práce je prozkoumání teroretických východisek pro uvedenou analýzu. Problematičnost užívání termínu baroka v průběhu času a v různých kulturních oblastech si vyžádala studium nejen z oblasti literatury. Účelem tohoto bádání bylo předvést ucelený pohled na tento umělecký směr v závislosti na proměnách jeho recepce a vytyčení jeho možných odlišností od ostatních, jemu časově blízkých uměleckých směrů. Daná analýza následně kostrastovaná s výkladem pojmu magický realismus vedla ke stanovení možných přesahů. Inspirací pro tuto práci byla již literarní a uměleckou kritikou prokázaná souvislost mezi avantgardou a probuzením zájmu o baroko.

Při hodnocení analýzy vytyčeného srovnání je však nutné mít na zřeteli časovou a sociokulturní vzdálenost uvedených uměleckých směrů. Interpretace Asturiasova románu provedená v mé diplomové práci je pouze jedním z mnoha jeho možných čtení.

Poděkování

Patří především paní prof. PhDr. Anně Houskové, CSc., za trpělivé a velmi podnětné vedení celé práce.

Dále si poděkování zaslouží následující konzultanti:

Prof. Isabel Colón Calderón
Prof. Daniel-Henri Pageaux
Dr. Jesús Ponce Cárdenas
Dr. Juan Antonio Sánchez
Prof. Amelia Sanz Cabrerizo

Bibliografie

Primární

Anónimo: *Popol Vuh*, Edición de Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid: Dastin, 2002

Asturias, M. Á.: *Pan president*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1971

Asturias, M. Á. : *El Señor Presidente*, Madrid: Cátedra, 2001

Asturias, M. Á. : *Kukuřiční lidé*, přel. Z. Šmíd, Praha: Jiskry, 1981

Asturias, M. Á : *Maladrón*, Madrid: Alianza, 2005

Asturias, M. Á: *Leyendas de Guatemala*, Madrid: Cátedra, 1999

Asturias, M. Á : *París 1924-1933 Periodismo y creación literaria*, Madrid: Archivos, 1988

Asturias, M. Á: *Cartas de Amor*, Madrid: Ediciones de cultura hispánica, Agencia española de cooperación internacional, 1989

Bellini, G.: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana,* Montevideo: VEGAP, 1997

Calderón de la Barca, P: *Život je sen*, přel. V. Mikeš, Praha: Odeon, 1981

Calderón de la Barca, P: *La vida es sueño*, Madrid: Cátedra, 2006

Calderón de la Barca, P.: *La vie est un songe* Adaptation française et présentation de Benito Pelegrín, Marseilles: Autres Temps, 2000

Calderón de la Barca, P: *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1987

García Márquez, G.: *El otoño del patriarca*, Barcelona: Círculo de lectores, 1976

Mena, J.de: *Laberinto de Fortuna*, Madrid: Castilia, 1997

Osuna, Francisco de: *Tercer Abecedario espiritual/Estudio histórico y edición crítica* por Melquiades, A. Madrid: La Editorial Católica, 1972

Paz, O.: *Las peras del olmo*. Mexico City: Impr. Universitaria, 1957

Quevedo, F. de: *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, Madrid: Cátedra, 1987

Quevedo, F. de: *Los sueños*, Madrid: Cátedra, 2007

Quevedo, F. de: *Songes et discours*, traduction d'A. Louis et B. Tissier, Paris: José Corti, 2003

Santa Teresa de Jesús*: Libro de la vida, Madrid*: Castilia, 1991

Valle-Inclán, *R.: Sonata de primavera; Divinas palabras; Luces de bohemia; Tirano Banderas; La corte de los milagros*, Madrid: Espasa-Calpe, 1997

Sekundární

Acosta, L.: *El barroco de Indias y otros ensayos* Havana: Casa de las Américas, 1984.

Anderson Imbert, E.: *La literatura fantástica, realismo mágico y lo real maravilloso*, in XVI Congreso del Instituto internacional de la literatura iberoamericana, Michigan State University, 1975

Barrera, T.: *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis, 2006

Bellini, G.: *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Montevideo: VEGAP, 1997

Berendová, A.: *Španělský Zlatý věk v Novém světě*, Praha: Univerzita Karlova, 2007

Beverley, J.: *Nuevas vacilaciones sobre el barroco*. *Crititca y descolonización*: *El sujeto colonial en la cultura latinoameričana,* Eds. Beatriz González Stephan and Lucia Helena, 1960

Buci-Glucksmann, Ch.: *La raison baroque: de Baudelaire à Benjamin*, Paris: Galilée, 1984

Camacho Delgado, J. M.: *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid: Arco, 2006

Carilla, E.: *Manierismo y barroco en la literaturas hispánicas*. Madrid: Gredos 1983.

Díaz del Castillo, B.: *La conquête du Mexique*, traduit de l'espagnol par D. Jourdanet, Arles: Actes Sud-Labor-Leméac, 1996

Casalduero, J.: *Estudios sobre el teatro español*, Madrid: Gredos, 1972

Castro, A.: *De la edad conflictiva*, Madrid: Taurus E., 1972

Castro, E.: *La subversión del espacio poético en el surrealismo español*, Madrid: Visor Libros, 2008

Cerezo Galán, P.: *Marcelino Menéndez y Pelayo en el 150 aniversario de su nacimiento Discursos en las Reales Academias Españolas, de la Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid: Instituto de España, 2008

Colón Calderón, I; Ponce Cárdenas, J.: *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de oro*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2002

Costigan. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1992

Cioranescu, A.:*El Barroco o el descubrimiento del drama*. Universidad de la Laguna, 1957

Cipolloni, M.: *El elemento grotesco en la fantasía teatral de Miguel Ángel Asturias* in *Anime del Barroco: la narrativa latinoamericana contemporánea e Miguel Ángel Asturias:atti del Convengo di Milano, 22-23 ottobre 1999/ a cura di Patrizia Spinato e Clara Camplani* . Bulzoni Editore, Roma 2000

Clair, J.: „*Sul realismo magico*“, in *Maurizio Fagiole dell'Arco, Realismo Magico. Pittúra e scultura in Italia 1919-1925*, Milano Mazzotta, 1988

Colard, J.-M.; Jones, G.; Michelet, F.: *Premières leçons sur La Vie est un songe de Calderon*, Paris : PUF, 1998

Curtius, E. R.: *Evropská literatura a latinský středověk*, přel.: J. Pelán, J. Stromšík, I. Zachová, Praha: Triáda, 1998

Černý, V.: *O básnickém baroku*. Praha: Orbis, 1937

Černý, V.: *Baroko Klasicismus* (3), Praha: H&H, 2005

Dehouve; D.: *Offrandes et sacrifices*, Paris: Riveneuve, 2007

Deyermond, A.D.: *Historia de la literatura española*, vol. 1: *La Edad Media*, Barcelona: Ariel 2001

Dubois, C.-G.: *Le Baroque profondeurs de l'apparence*; Presses Universitaires de Bordeaux, 1993

Dubois, C.-G.: *Le baroque en Europe et en France*, Paris: PUF, 1995

Durán, M. a González Echevarría, R.: *Calderón y la crítica: historia y antología.* Madrid: Gredos, 1976

Eagleton, T.: *Sladké násilí Idea tragična*, Brno: Host, 2004

Flor; Fernando R. de la: *Barroco Representación e ideología en el mundo hispano (1580-1680).* Madrid: Cátedra, 2002

Fumarolli, M.: *Exercices de lecture: de Rabelais à P. Valéry*, Paris: Gallimard, 2006

Flores, Angel: *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, Puebla: Premiá, 1983

García de Leaniz-Herzog, S: *La problemática del espacio en el teatro de Calderón*, Zürich: ADAG Adminstration & Druck AG, 1983

Fuentes, C.: *Pohřbené zrcadlo*, přel. A. Tkáčová, Praha: Mladá Fronta, 2003

Garnier, Xavier, éd.: *Le Réalisme merveilleux*, (Centre d'Etudes Littéraires Francophones et Comparées de l'Université Paris XIII). Paris : L'Harmattan, 1998

Gaos, V.: *Antología del grupo poético del 1927*, Madrid: Cátedra, 1984
Gómez Trueba, T.: *El sueño literario en España*, Madrid: Cátedra, 1999
González Cruz, I.: *Lezama Lima*, Madrid: Ediciones del Orto, 1999
Hilský, M.: *Modernisté*, Praha: Torst, 1995
Hocke, G. R.: *Svět jako labyrint Manýrismus v literatuře*, přel.: M. Neumannová, A. Pelánová, J. Pelán, J. Povejšil, J. Stromšík, Praha: Triáda/H&H, 2001
Housková, A.: *Imaginace Hispánské Ameriky*, Praha: Torst, 1998
Housková, A.: *Druhý břeh západu Iberoamerika jako soužití kultur,* Praha: Mladá Fronta, 2004
Huneeus, C. /Nohle, D.: *Sistemas políticos en América Latina. Una introducción a sus análisis,* in Cuadernos Hospanoamericanos, Nr. 390, Madrid: 1982
Charpentrat, P.*: L'art baroque*, Paris: PUF, 1967
Chiampi, I.: *Barroco y Modernidad*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000
Jankovič, M.: *Cesty za smyslem literárního díla*, Praha: Karolinum, 2005
Jouve, V.: *Poétique du roman*, Paris: Armand Colin, 2007
Krickeberg, W.: *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México: Fondo de cultura económica, 1971
Landa, F. D. de: *Relación de las cosas de Yucatán*, México: Cien de México, 2003
Lavallé, B.: *Bartolomé de Las Casas Entre l'épee et la croix* , Paris : Payot & Rivages, 2007
León-Portilla, Miguel : *Aztécká filosofie*, přel. E. Manková, Praha: Argo, 2002
Levillain, H.: *Qu'est-ce que le baroque ?* Paris: Klinsieck 2003
Lévi-Strauss: *Strukturální antropologie*, přel. Jindřich Vacek, Praha: Argo, 2006
Lezama Lima, J.: *La expresión americana*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969
Louis-Combet, C.: *Grand Siècle d'atopie*, Paris: Galilée, 2009
Maravall, J. A.: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1972
Marin, L. : *Politiques de la représentation*, Paris: Kimé, 2005
Marin, L.: *Des pouvoirs de l'image Gloses*, Paris: Seuil, 1993
Martin, Teodoro H.: *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1990

Martín-Estudillo, L.: *La mirada elíptica: El trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*, Madrid: Visor Libros, 2007

Mena, L. I.: *Fantasía y realismo mágico* in *XVI Congreso del Instituto internacional de la literatura iberoamericana*, Michigan State University, 1975

Menendéz y Pelayo, M. : *Calderón y su teatro*, Librería de M. Murillo, Lanzamiento: 1881

Nifo y Cagigal, F. M.: *Cajón de sastre, literato ó percha de maulero erudito: noc muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos para evitar las funestas consequencias del ocio,* nuevamente corregido y aumentado por D. Francisco Mariano Nipho, Madrid: Impr. Miguel Escribano, 1781-1782

Nouhaud, D.: *Tezcatlipoca le Noir, Semeur de discordes* in Brunnel, P.: *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco: Rocher, 1994

Ochoa, L. y Martel, P.: *Lengua y cultura mayas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002

Opatrný, J.: *Amerika v proměnách staletí*, Praha: Libri, 1998

Pailler, C.: *La question d'amour dans les comédias de Calderon de la Barca*, Paris: Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1974

Pelegrín, B.: *D'un temps d'incertitude*, Cabris: Sulliver, 2008

Raymond, M.: *Baroque & renaissance poétique*, Paris: José Corti, 1985

Reichelberg , R. : *L'aventure baroque chez Claudel et Calderon*, Paris : Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, 1996

Roh, F.: Nach-*Expressionismus, Magischer Realismus (Probleme der neuesten europäischen Malerei),* Leipzig: Klinkhardt u. Bierman, 1925

Roh, F.: *Realismo mágico, Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*, Madrid: Revista de Occidente, 1927

Rosado, J. A.: *La visión trágica de Miguel Ángel Asturias en El Señor Presidente*, Mexiko: Cuadernos Americanos Nueva Época, 2000, n. 83

Ross, K. *The Baroque Narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora: A New World Paradise*, New York: Cambridge University Press, 1993

Rotrekl, Z.: *Barokní fenomén v současnosti*, Praha: Torst, 1995

Rousset, J.: *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris : José Corti, 1953

Rousset, J.: *Le lecteur intime*, Paris: José Corti, 1986

Rousset, J.: *Leurs yeux se rencontrèrent,* Paris: José Corti, 1984

Rousset, J.: *Dernier regard sur le baroque*, Paris: José Corti, 1998

Sánchez, J. A.: *Parallele Motive bei Johann Amos Comenius und Baltasar Gracián*, Praha: ACTA COMENIANA 19, 2005

Sánchez Ferrer, J. L.: *El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid: Anaya, 1990

Sauvage, M.: *Calderón: essai*, Paris: l'Arche, 1973

Scheel, Ch. W.: *Réalisme magique et réalisme merveilleux Des théories aux poétiques*, préface de D.-H. Pageaux, Paris: L'Harmattan, 2005

Sokol, J.: *Mistr Eckhart a středověká mystika*, Praha: Vyšehrad, 2000

Souiller, Didier: *La littérature baroque en Europe,* Paris: PUF, 1988

Sypher, W.: *Od renesance k baroku*, přel. J. Dítě. Praha: Odeon, 1971

Šusta, J.: *Desiderius Erasmus Rotterdamský* in *Tvůrcové dějin,* Praha: L. Mazáč, 1935

Tapié, V. L.: *Barroco y clasicismo*, Madrid: Cátedra, 1986

Úslar Pietri, A.: «*El Señor Presidente*» *de Miguel Ángel Asturias*: *Un testimonio personal*, Publicaciones del Seminario «*M. Á. Asturias*», Centre de Recherches Latino-Américaines/Association des Amis de M. Á. Asturias, Universidad de Paris X-Nanterre, Cuaderno núm. 3, 10-05-77

Vargas Llosa, M.: *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine*, traduit d'A. Bouldouyre; Cher: Plon, 2007

Vojvodík, J.: *Povrch, skrytost, ambivalence,* Praha: Argo, 2008

Volek, E.: *Cuatro claves para la modernidad: análisis semiótico de textos hispánicos: Alexandre, Borges, Carpentier, Cabrera Infante*, Madrid: Gredos, 1984

Wölfflin (Woelfflin), H.: *Rennaissance et baroque*, Paris: Gérard Monfort, 2007

Wölfflin (Woelfflin), H: *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, traduction de C. et M. Raymond, Paris: Gérard Monfort, 1992

Yndurán, D.: *Estudios sobre renacimiento y barroco*, Madrid: Cátedra, 2006

Ostatní konzultovaná literatura

Cechner, A.:*Slohy stavební*, Praha: Kober, 1908

Europe, Paris: Editeurs Français Réunis, 1968, 46 Année, septembre 1968, n^{o} 473

Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana, Barcelona: Espasa é hijos, 1908-1935

The New Shorter Oxford English Dictionary on historical principles. Oxford, Clarendon Press 1993.

Le Nouveau Petit Robert 2007

Estebanez Calderón, D.: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza, 1996.

Pražák, J.; Novotný, F.; Sedláček, J.: *Latinsko-český slovník*, Praha: ČESKÁ GEOGRAFICKÁ UNIE, 1948

Corominas, J.: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid: Gredos, 1997

Moliner, M.: *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2008

Alonso, M.: *Enciclopedia del idioma,* Madrid: Aguilar, 1982 (první vydání 1947)

Novo Dicinário da Língua Portuguesa, Lisboa: Rua da Alegría, 1937

Diez, Friedrich Christian: *Etymologisches Wőrterbuch des romanischen Sprachen*, Bonn: Adolph Marcus Universität, 1878

Richard, R.: *Diccionario de hispanoamericanismos*, Madrid: Cátedra, 2006

Resumé

Diplomová práce je věnována srovnání magického realismu s barokem. Společné rysy byly v analýze sledovány v těchto zvolených literárních dílech: na barokní divadelní hře Pedra Calderóna de la Barky (1600-1681) Život je sen (Vida es sueño) a na románu guatemalského nositele Nobelovy ceny, představiteli magického realismu, Migueli Ángelovi Asturiasovi (1899-1974).

Práce byla uskutečněna pomocí transhistorické metody, která umožnila propojit tyto dva směry z dvou časově a sociokulturně odlišných období. Utrpení, úzkost, nejistota, neustálé válečné konflikty charakterizují dobu barokní. Nástup diktatur, nejistota, útlak domorodého obyvatelstva vytvářejí pozadí magického realismu v Latinské Americe.
V literárním vyjádření po formální i obsahové stránce nalezneme tedy u magického realismu následující barokní rysy: výrazné kontrasty (opozice tmy a světla, prázdnoty a přesycenosti, barbarských způsobů a milosrdenství), animalizaci postav, teatrálnost (divadlo na divadle), synkretismus, četné metafory a alegorie, oxymoróny a výrazná hudebnost textu. Asturiasův román přechází místy v básnickou prózu a tím se přibližuje Calderónovu spisovatelskému výrazu. Avšak Asturiasův styl deformuje Calderónovu realitu a vytváří jí ironické zasazení.

Při hodnocení analýzy vytyčeného srovnání je však nutné vzít v úvahu, že jde jen o jednu z mnoha možných interpretací Asturiasova díla.

Resumé

The thesis is focused on comparison of the Magic realism with the Baroque. Common characteristics were analyzed in following literary works: the baroque play by Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) *Life is a dream* (*La vida es sueño*) and the novel *The President* (*El Segñor Presidente*) by a Nobel Price-winning Guatemalan writer, representative of Magic realism, Miguel Ángel Asturias (1899-1974).

The analysis was accomplished by using the *transhistorical method* which allows to interconnect two trends from different time periods and sociological aspects. Suffering, distress, insecurity and neverending armed conflicts characterise the Baroque period. Beginning of dictatorship, insecurity and persecution of indigenous population create a background of the magic realism in Latin America. In the formal expressions and content we can find following Baroque features in the Magic Realism: important contrasts (opposition of darkness and light, space and exuberance, barbarian manner and mercy), animalization of characters, theatralisation of Calderon`s theatre (*théâtre dans le théâtre*); syncretism, lots of metamorphs and allegory, oxymorons and important textual sonority. Asturias`s novel sometimes changes into a poetic prose and therefore it is approaching Calderon´s literary expression. Additional irony in Asturias`s styl nevertheless distorts the reality.

In evaluating the analysis of the comparison it is necessary to consider that it`s just one of many possibilities of Asturias`s literary work interpretations.