

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Petr Gojda

Dramatická tvorba Ramóna Maríi del Valle-Inclán

The Theatre of Ramón María del Valle-Inclán

Praha, 2009.

Vedoucí práce: PhDr. Michal Fousek, PhD.

„Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny využití prameny a literaturu.“

V Praze dne 27.8.2009.
Petr Gojda

Obsah

0. Úvod.....	4
1. Dramatický žánr jako specifický pohled na svět.....	6
2. Proměny dramatické formy u moderní dramatiky.....	10
3. Dramatická tvorba Ramóna del Valle-Inclán.....	13
4. Světla bohémy.....	23
4.1. Prostor a čas.....	23
4.2. Zápletka, děj, jednání.....	26
4.3. Postavy, role, hrdina.....	31
4.4. Perspektiva.....	35
5. Esperpento.....	37
5.1. Název.....	37
5.2. Mars na karneval!.....	38
5.3. Prostor, čas, jednání.....	39
5.4. Maska, panák, loutka.....	48
5.5. Perspektiva.....	49
6. Závěr.....	51
7. Bibliografie.....	53
8. Resumen.....	55
9. Résumé.....	58
10. Summary.....	59

0. Úvod

Předkládaná práce nastiňuje problematiku dramatického díla Ramóna del Valle-Inclán jako součást dramatické literatury jeho doby. Druhové omezení, které hned v úvodu vytykáme a které budeme striktně dodržovat, může být vnímáno jako umělé a neopodstatněné. Vždyť tvorba našeho autora zasahuje celou škálu slovesných umění a jednotlivé žánry a druhy se u něj navzájem ovlivňují a prostupují natolik, že o dramatu a próze Antonio Risco napíše: „jejich rozdíly je velmi málo“, „vlastní charakteristické rysy, které každý zachovává jsou jen ty nezbytné, aby je objektivně bylo nutno považovat za dva žánry.“¹. Je třeba zdůraznit, že jednotící druhový impuls vychází z autorova celkového pojetí umění.

Nezapomínejme, že Valle-Inclán začíná svou tvorbu v období plného rozkvětu generace konce 19. století a jeho dílo je prochnuto vlivy parnasu, symbolismu, dekadence. Sám představuje jednoho z nejvýznamnějších tvůrců španělského modernismu a ve svém souboru estetických esejů *Kouzelná lampa* (La lámpara maravillosa) souzní se svou generací v mystickém pojetí Umění jako hledání Krásy, tedy Pravdy a Věčnosti. Víra ve všeprostupující kosmogonický princip, v esenciální Jednotu a Básníková snaha ji skrze symboly poodhalit nás odkazují k baudelairovským souvstažnostem. Slovo evokuje svět, ve kterém nejrůzněji vnímané jednotlivosti souvisí jedna s druhou tím, jak odkazují ke stejným „ideám“.

Vnitřní nerozlišitelnost a tvůrčí subjektivita jsou nepřátelské klasifikacím a bylo by tedy logické vyjít v našem rozboru z celkové vize světa a umění a sledovat její konkrétní projevy v celku Valle-Inclánova díla. Tím bychom také učinili zadosť samotnému autorovi, který svým estetickým traktátem uvozuje sebrané spisy a zdůrazňuje tím prvořadost pro jejich pochopení. Navíc by bylo zajímavé tak odhalovat, jak se moderní literární druhy sblíží nejen formálně, ale i v hlubinné struktuře. Právě tato blízkost především dramatu a prózy však zadržovala po dlouhou dobu příčinu k pochybám o příslušnosti textů, které budeme rozebírat, k dramatické literatuře. Přestože Valle-Inclánova dramatika je dnes považována za moderní klasiku (a to právě jako dramatika) a pro svoje kvality se ve světě často uvádí na jeviště, u nás je Ramón del Valle-Inclán znám především jako prozaik. Jediné z jeho dramát bylo přeloženo a pouze dvakrát inscenováno² a to vše přesto, že dramatika Valle-Inclánových evropských

¹ „sus diferencias son muy escasas“, „las características propias que cada uno conserva son las imprescindibles para que objetivamente haya que considerarlos, en efecto, como dos géneros.“. Risco, A. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en Ruedo ibérico*. Madrid: Gredos, 1966, 125.

² Překladem *Zázračných slov* (Divinas palabras) obohatila českého čtenáře a diváka Ivana Vadlejšová.

souputníků se u nás uvádí poměrně často. Snaha uchopit právě jen jeho dramatické dílo a zaměřit se na jeho charakteristické rysy vznikla z této situace. Takové specifické zaměření nakonec zprostředkuje jeden z mnoha možných pohledů na Valleho tvorbu, jejíž výsostně umělecká, tedy mnohoznačná a rozporuplná povaha umožňuje pohledů mnoho a bylo by bláhové snažit se jej zcela „pochopit“.

Uvedme ještě, že jsme pro účely této práce neposuzovali rozdíly jednotlivých vydání Valle-Inclánových divadelních her a pracovali s edicemi vycházejícími z posledních autorových.

1. Dramatický žánr jako specifický pohled na svět

„Escribo casi siempre en forma escénica, dialogada (...) Escribo de esta manera porque me gusta mucho, porque me parece que es la forma literaria mejor, más serena y más impasible de conducir la acción. (...) Quiero que mis personajes se presenten siempre solos y sean en todo momento ellos, sin el comentario, sin la explicación de su creador. Que todo sea, en fin, la acción misma.“³

Vzhledem k tomu, že naše práce se zaobírá dílem Ramóna del Valle-Inclán, který uvědoměle pracoval s různorodými dramatickými žánry a s dramatem jako specifickým způsobem uměleckého vyjádření, zdá se nám příhodné vymežit v úvodu naše pojetí tohoto literárního druhu.

Pro Valle-Inclána je rozličnost tvůrčích přístupů příznačná a to na všech úrovních. Specifický je jeho různorodý pohled právě u divadelních her. Vyjádření autorské, které se proměňuje střídáním žánrů, je zmnoženo vyjadřováním jednotlivých typů postav a jejich jazykem. Přestože výrazná plastičnost některých Valle-Inclánových her přímo vybízí ke scénickému ztvárnění, jediným materiálem dramatu jako literárního díla zůstává jazyk a ten je u našeho autora na formální úrovni značně heterogenní. Je tak zvládnuto, že stejné skutečnosti jsou nahlíženy rozličnými jazykovými prizmaty.

Jestliže pokládáme jazyk za základní kámen formulování lidského vědomí, do jisté míry ho můžeme zevnitř chápat jako jediný skutečně existující svět, zvnějšku jako interdialektickou zprávu o světě jedince a světě očima jedince. Dramatik využívá možností tvaru svého umění k tomu, aby svůj pohled na svět vyjádřil perspektivami svých postav. Konstatující sdělení jedné výpovědi (epické, lyrické) tak získává charakter paradoxního či samo sebe zpochybňujícího světa dialogu, otázky, která se snaží uchopit svět z různých – stejně platných – úhlů pohledu najednou. A snaha zachytit to, co vidíme, se nutně spájí s výrazem toho, co si představujeme. Dochází vlastně ke spojení empatie a imaginace ve snaze uchopit a umělecky ztvárnit svět v jeho mezilidské komplexnosti. Tak chápe dramatikovu práci ve smyslu *předuševnění* Otakar Zich⁴ (který ovšem vylučuje divadelní texty z oblasti umělecké literatury). Zobrazení několikerých perspektiv zobrazením postav,

³ „Píšu skoro vždycky ve scénické podobě, dialogizované (...) Píšu tak, protože to mám velmi rád, protože se mi zdá, že je to nejlepší literární způsob, jak vést děj, nejjasněji a nejméně zaujatě.(...) Chci, aby se moje postavy představovaly vždy samy a byly to vždy ony, bez komentáře, bez vysvětlování jejich tvůrce. Nakonec, aby vše byl děj sám.“ Přejato z Risco, A. Op.Cit., s.113. Překlad P.G., tak i nadále, není-li uvedeno jinak.

⁴ „Pravý dramatik tedy vlastně „hraje“ ve své fantazii, a ne jen vidí a slyší, jako epický básník. (...) Tato „dramatická osoba“ je krátce řečeno vlastní dramatikovo „já“, jež se přeměnilo v nějaké nové, cizí „já“. Nazveme tento akt předuševněním“ Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s.68-69.

kteřé jsou jejich nositeli, se dostáváme ke klasickému pojetí dramatu ve smyslu Aristotelova dělení literárních druhů.

„U těchto umění se objevuje ještě třetí rozdíl, který se týká způsobu, jak lze každou věc zobrazit. Vždyť i při zobrazování stejných věcí stejnými prostředky může básník jednak vyprávět děj (...), jednak **předvádět všechny zobrazované osoby, jak jednají a co činí samy**.“⁵

Dramatická nápodoba je přímá, nevyužívá epického subjektu a ztvárňuje tak děj lidských konfliktů kvazi objektivním, nezprostředkovaným způsobem. Mohli bychom ji, z hlediska komunikace, spolu s Ivem Osolobě chápat jako dramatické modelování, tzn. komunikace vycházející z čistého principu *mimos*, kde slovo zastupuje slovo a jednání zastupuje jednání, ovšem uvnitř jediného jazykově-semiotického sdělení autora čtenáři⁶. Na tento jednotící subjekt, který paradoxně dává vyniknout mnohosti dramatických osob (ta vyniká právě proto, že je záměrná) nás ve své studii upozorňuje Jiří Veltruský⁷. U něj se vypravěč skrývá za scénické poznámky umněji než kterýkoli epický subjekt a subjektivita se odráží v replikách jednotlivých postav ještě výrazněji než v lyrice. Zásadní rozdíl v literárních druzích tkví pro Veltruského v tom, že lyrika s epikou jsou hlasy monologické, zatímco drama je jediné založené na dialogické výstavbě plurality významových kontextů. Spojuje v sobě zároveň čas lyrický i epický, v jazyce a ději (v přítomnosti dialogu a minulosti děje, který se zjevuje v retenci jednání), a je tak překonáním obou zbývajících druhů. „Vespolné jednání osob“⁸ musí být v dramatu dominantní složkou, vzájemné ovlivňování významových kontextů vedoucí ke zřetězení konfliktních situací musí být vlastním nositelem estetické funkce. Kontaminace dramatu monologickými hlasy (scénické poznámky, lyrický monolog) neruší drama, dokud jádrem výpovědi zůstává dialog. Pražský strukturalista tedy přejímá aristotelovské literární druhy a obohacuje je o nové koncepty, monologičnost a dialogičnost. Dramatická literatura, o které mluví, je vlastně Szondiho *absolutní drama*⁹ a Veltruský tedy chápe dramatickou literaturu do značné míry stále v úzu klasicistního pojetí tohoto druhu (anebo si neuvědomuje, jakých hlubinných změn doznala moderní dramatická literatura).

⁵ Překlad Milan Mráz. Zvýrazněno P.G. Aristoteles. *Poetika*. Praha: Oikuméné, 2008, s.51.

⁶ Ivo Osolobě se ve své studii vztahuje čistě k divadlu, přesto se nám zdá, že uvnitř literárního výrazu se můžeme opřít o analogické dělení umění, majíce na paměti, že se jeho *ostenze* změní na *deixi*. Osolobě, I. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In Osolobě, I. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002, s.90-137.

⁷ Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

⁸ Vypůjčujeme si vymezení Otakara Zicha (ze slavné definice „Dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně.“), který se sice také vztahuje jen k divadlu, ale jehož poznatky se též aplikovali na dramatickou literaturu. Zich, O. *Op.cit.* s.54

⁹ Kapitola Dráma ze Szondi, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969, s.13-18.

Chtělo by se říci, že takové úzké pojetí vlastně popírá dějiny dramatu: do nich zařazujeme například i středověké morality, jejichž účelem vskutku nebývá ztvárnit konfliktnost mezilidských vztahů, ale předat jasné moralistní sdělení autora divákům.¹⁰ Nemluvě o proměnách, které zaznamenalo drama od konce 19. století s příchodem moderní dramatiky (za doby života a tvorby Ramóna del Valle-Inclán). Právě proto se, narozdíl od Veltruského, Szodni brání takovému zužování dramatiky zavedením zvláštního termínu, jehož význam dále konfrontuje s lyrickými prvky a s epizací v neklasicistním typu dramatu. Dramatiku antickou, středověkou, španělskou a anglickou renesanční, symbolistickou, expresionistickou, absurdní atp. nadále chápe jako součást dramatické literatury, zároveň si ale uvědomuje přesuny v hlubinné struktuře a cítí potřebu vymezit „čisté“ drama.

Na jedné straně se tedy setkáváme se spontánní identifikací dramát v rámci nevyčleněného, ale zjevně platného, konsensu, na druhé straně je tu snaha pojmenovat jádro tohoto literárního druhu na základě naplnění daných dramatických kvalit. Toto jádro pak může být, a bývá, vydáváno za jedinou vpravdě dramatickou literaturu. Takové exkluzivní a normativní pojetí ale nebere v úvahu celkovou prostupnost literárních druhů a historickou proměnnost jednotlivých žánrů.¹¹ Dochází k míšení dvou perspektiv, interpretační a preskriptivně-hodnotící. Místo jádra dramatických textů, se nám zdá vhodné pozorovat větší či menší míru dramatičnosti, její funkce a podoby uvnitř konsensuálně určené dramatické literatury. Drama chápeme jako součást slovesných umění, která se prostupují a živí jedno z druhého a literární druhy tak pro nás nejsou než dynamické principy, tendence: dramatičnost, epičnost, lyričnost. K lepšímu určení těchto tendencí nám pak může sloužit i Veltruského objev monologických a dialogických projevů, stejně tak jako Osolsoběho návrat k platónskému rozdělení literatury podle způsobu napodobení na přímé, nepřímé a smíšené.

Literaturu a její kvality pak vždy posuzujeme na základě historického formálního úzu. Je tedy třeba se snažit odhalit dialektickou tenzi, která vzniká mezi dramatickým dílem a žánrem, ke kterému se přiřazuje. Jakým způsobem se ustálená forma naplňuje novým obsahem, aby se pak sama přizpůsobila jeho potřebám a naopak. Jakou perspektivu daný žánr může představovat a představuje pro zpodobení život.

Z citátu v úvodu vyplývá, že Valle-Inclánovo teoretické chápání dramatu se značně přibližuje pojetí aristotelovskému. Přesto se tvar jeho dramatických děl často výrazně odlišuje

¹⁰ Přestože účel vzniku těchto a jiných dramát klade důraz na jiné funkce než estetickou – apelativní, náboženskou – pro dnešního čtenáře je to právě funkce estetická, která dominuje. Na úzké pojetí dramatičnosti Otakara Zicha, kterou přebírá a na literaturu aplikuje Veltruský, upozornil už Milan Lukeš v kapitole Jednání a děj svého *Umění dramatu*. Lukeš, M. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s.86-130.

¹¹ U klasicistního dramatu je „dramatičnost“ jako ústřední kvalita odhalena v dialektické opozici vůči ostatní dramatické literatuře, ne vůči, například, povídce.

od klasicistní formy.¹² Vztahuje-li se Valle k ději, měli bychom si uvědomit, že „děj sám“ ještě neznamená konfliktně zřetězené jednání. A že tedy dramatičnost jako kompoziční kvalita není imanentní vlastností dialogičnosti (ač naopak by toto tvrzení platilo). Drama jako dialogizovaný žánr může vyvěrat z krajně epických principů ve snaze umocnit autorskou transparentnost. Jenže „fyzické“ zmizení vypravěčské figury ještě nutně neznamená jeho likvidaci. Postavy mohou jednat samy za sebe ze svých nejvnitřnějších pohnutek (jako je tomu u absolutního dramatu), ale mohou také být jenom součástí neuvozeného vyprávění či lyrické reflexe. Drama se tedy může vracet k figuře ústředního subjektu, ať už to dělá vědomě či ne.¹³ Také Valle se vymezuje vůči dramatu francouzského klasicismu. Před jeho tektonickou a stylově „čistou“ podobou dává přednost žánrově smíšenému pojetí *comedias* španělského zlatého věku a otevřenosti shakespearovské dramatiky. Nepřekvapí nás tedy, že stylově nsvázaná a pluralitní dramatika našeho autora se často uchyluje, stejně jako moderní dramatika vůbec, k využití nejrůznějších literárních postupů, jaké má spisovatel k dispozici. Jestliže ovšem Valle-Inclán dává přednost samostatnému představení svých postav, vyjadřuje se sice k technikám své dramatické tvorby, důvody takového ztvárnění je ale třeba hledat jinde. Nejedná se totiž prvotně o impuls vycházející z potřeby psát dramata (tím méně absolutní dramata), ale z potřeby zachytit svět v jeho mezilidských dimenzích. Sleduje-li tak protikladné náhledy na svět položené vedle sebe (a na stejnou úroveň), chce se spolu se Shakespearem vyhnout morálním stratifikacím a zachytit svět v jeho paradoxní neuchopitelnosti. Zachytit lidský svět v pluralitě jeho přirozenosti skrze uměleckou výpověď.

K dalšímu zmnožení perspektiv dochází skrze celek umělecké výpovědi Valleho dramatické tvorby. Pluralita pohledů zevnitř dramatu se proměňuje spolu s různými formami ztvárnění a žánrová pestrost autorovy tvorby je obdivuhodná. Tradiční dramatické žánry – od tragédie po frašku – Valle tvůrčím způsobem přetváří a konkretizuje. Vznikají nejrůznější podtituly jako „Barbarská komedie“, „Pastýřská tragédie“, „Auto pro siluety“, či dokonce „Romantická kolokvia“¹⁴ a s nimi různé způsoby uměleckého ztvárnění života, jejichž specifické rysy se pokusíme postihnout. Žánrová cesta, jak víme, u Valle-Inclána končí křtem nového dramatického žánru esperpenta, nejoslavovanější části dramatické tvorby galicijského autora.

¹² Nutno dodat, že Aristoteles ve své *Poetice* dává značně širší a jednodušší definici dramatu, než mnozí jeho dogmatizující apoštolové. Jak už odhalili mnozí, jeho *Poetika* totiž není normou, ale interpretací dramatu. Navíc samotné antické drama se od klasicistního často velmi liší.

¹³ Na ontogenetické úrovni, mají dramata vždy jediného tvůrce (skupinu tvůrců) – subjekt. Bylo by tedy přesnější říci s Pavlem Janouškem, že se může snižovat transparentnost interního autora. Janoušek, P. *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a sv. literaturu AV, 1992, s.32.

¹⁴ *Comedia bárbara*, *Tragedia pastoril*, *Auto para siluetas*, *Coloquios románticos*. „Comedia“ je tu spíše myšleno ve španělském úzu tohoto slova ve zlatém věku.

2. Proměny dramatické formy u moderní dramatiky

„Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.“¹⁵

Dramatická tvorba Ramóna Marí del Valle-Inclán se rozpíná mezi lety 1899 a 1927. Ne náhodou se tak jeho dílo řadí k moderní dramatické tvorbě z období první divadelní reformy. Soubor divadelních her počínající prvotinou *Popely* (Cenizas) a zakončený dramatem *Kapitánova dcera* (La hija del capitán) prochází pestrým vývojem, jenž některými rysy odráží tendence projevující se v právě vznikající dramatické literatuře.

S jakým typem dramatu a divadla se můžeme setkat na přelomu devatenáctého a dvacátého století? V rychlém sledu za sebou se objevují naturalismus a symbolismus, a jejich nejrůznější dramatické projevy od Zoly, přes Ibsena a Strindberga k Maeterlinckovi a Jarrymu. V rámci symbolismu tvoří též Appia a Craig a symbolismus se inspiroje Wagnerem a jeho pojetím všuměleckého díla (*Gesamkunstwerk*). S Hauptmannem se objevuje sociální drama. Následují avantgardy a angažované divadlo. Dada a surrealismus (Artaud, Cocteau, Vitrac), expresionismus (Kaiser, Wedekind) a epické divadlo (Piscator, Brecht) mezi mnoha jinými.¹⁶

Uvědomme si, že španělský divadelní svět se k novým přístupům dostává v první fázi – naturalisticko-symbolistické – velmi pomalu a narozdíl od jiných evropských zemí zde nevzniká (až na výjimky: barcelonský Teatre Intim, Benaventovo Teatro artístico) divadlo hledající současný výraz pro současné drama. Přestože nedochází k proměnám scény, část dramatiky se do Španělska dostává (přes modernismus a naturalismus). Potřeba obnovy je patrná a dosahuje se jí v tvorbě několika renomovaných figur španělského stříbrného věku, které odráží světové dramatické proměny. Valle-Inclán je svou tvorbou již cele v moderním světě a jeho tvorba se mimo jiné srovnávala s německým expresionismem, s Ibsenem, se Strindbergem, s Maeterlinckovým *drame statique*, s Brechtem, s Artaudem, ale i s divadlem *grand guignolu*.

V čem spočívá proměna moderního dramatického výrazu? Vzniká v opozici k zavedenému tektonickému dramatu, který od klasicismu stále přežívá. Zlom nastává právě s autory řadícími se k naturalismu a symbolismu. Vzpomeňme citát, kterým jsme uvedli tuto

¹⁵ „Buď jako slavík, který se nedívá na zem ze zelené větve, na níž zpívá.“ Valle-Inclán, R.del. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, s.70.

¹⁶ Jmenovat všechny směry a hnutí, která představují první divadelní reformu se jeví pro účely práce nadbytečné. Zastavujeme se jen u těch autorů, kteří mohou posloužit ke srovnání s dramatikou R. del Valle-Inclán.

kapitolu. Básník jako slavík, který zpívá ze své vysoké větve nás odkazuje k básníkovi Parnasu, který se vyzdvihuje nad ostatní a tvoří ze své aristokratické pozice přesahující vše ostatní. Generace fin-de-siècle, symbolismu a modernismu, která nachází útočiště ve víře ve věčnou krásu¹⁷, vystupuje na svou slonovinovou věž a bez zájmu a vášně pro bláto společnosti bude tvořit své čisté umění. Taková odtažitost se v dramatu projevuje dvěma způsoby. Jednak se básník distancuje od společnosti a jejích problémů¹⁸, jednak získává odstup i od dramatických postav, s nimiž se ve svém žánru musí potýkat. A tento odstup, zdánlivě nepodstatný a jedinečný, je ve skutečnosti jedním z projevů hlubší proměny dramatického jazyka. U Valle-Inclána tento postoj vychází z odtažitosti modernismu a končí ve zžíravé kritice autorského nadhledu u esperpenta. Je ale patrný u celé řady autorů a poetik. Společně zůstává, že daný odstup zdůrazňuje subjekt-objektový vztah autora ke skutečnosti své dramatiky a vzdaluje se tak pojetí absolutního dramatu s jeho zevnitř motivovaným životným jednáním. Pro Petera Szondiho je takový odstup výrazem epizace dramatu.¹⁹ Zvýrazňování monologického poselství pod dialogickou strukturou dramatu a na její úkor znamená „směřování dramatu jako „pouhého“ napodobování světa k dramatu jako umělecké úvaze-reflexi nad tímto světem“²⁰. Paradoxně tak odstup a impasibilita končí vyjádřením hodnotových soudů na dramatické makro-úrovni (například pohrdání společností) a posunuje drama od zdánlivé objektivnosti k čím dál patrnější subjektivitě výrazu:

Ibsen ve svých *Přízracích* zpřítomňuje formou analytického dramatu minulost postav. Narozdíl od Sofoklova *Oidipa* je ale minulost sama objektem dramatu a není tak pro postavy motivem k jednání, ale právě k tomu, aby už nejednaly. Minulost a její odhalování vyjevuje čtenáři situaci a její bezvýchodnost. Je jakýmsi monologickým hlasem v pozadí, vyprávěním.

Maeterlinck ve svých krátkých hrách o smrti zpřítomňuje bezvýchodnou lidskou situaci v životě. Jeho somnambulní postavy nejednají a nemohou jednat, omezují se na reflexi vlastního stavu. Lyrická reflexe používá mnohosti pohledů jednotlivých postav, aby předložila jediný hlas, člověka na prahu smrti.

Strindberg vytváří dramatickou formu „sledu výjevů“, které spojuje ústřední subjekt (*Do Damašku, Hra snů*). Epický kronikář nebo lyrický subjekt, který je sám sobě objektem. Ve *Hře snů* „Nad všemi vědomími však stojí jedno jediné, snílkovo“. „Snílek (...) pouze

¹⁷ Ač se, jak víme, projevuje nejrůznějšími způsoby – od aristokratické záliby v přepychových materiálech k hledání věčné krásy v ošklivosti a hnilobě – vždy znamená exkluzivní opozici k měšťáckému vkusu.

¹⁸ Vlastně jen zdánlivě, vzhledem k tomu, že se od společnosti odtahuje, protože mu připadá příliš povrchní a pokrytecká, příliš špatná.

¹⁹ Kapitola *Kříza drámy*. Szondi, P. Op.Cit. s.19-71.

²⁰ Janoušek, P. op.cit, s.38.

vypráví.“²¹. Podobně rozvolněnou skladbu, kde techniku dramatické kompozice nahrazuje technika dějové montáže a o významové sjednocení se stará ústřední subjekt nebo téma, nacházíme v řadě dramát od Ibsenova *Peer Gynta* přes německý expresionismus k Brechtovu *Kavkazskému křídovému kruhu*.

A je to právě Brecht, kdo svým epickým dramatem proklamovaně přiznává dluh moderního dramatu k monologickému básnictví. Otevřeně odvrhne uzavřené drama pro jeho iluzivnost a staví proti němu drama zcizovacího efektu. Dramatik se vzdaluje od postav, které už nejsou žijícími, ale kriticky pozorovanými a následně hodnocenými bytostmi. Nesouvislý děj a neustálá přímá apelace autora ke čtenáři znamená epizaci výpovědi, která se nyní vede mimo a nad jednáním, ne skrze něj.

Jestliže jsme uvedli jen několik konkrétních příkladů, učinili jsme to pro téma naší práce. Vedly nás k tomu nejmarkantnější paralely: práce s časem a dějem v dramatu *Markýz Bradomín* (El marqués de Bradomín), mrtvolně statická situace v *Úhoru duší* (El yermo de las almas) a kompozice poslední cesty Maxe Estrelly v obrazech *Světél bohémy* (Luces de bohemia).

Posilování monologické povahy dramatu ovšem nemusí nutně znamenat popření plurality pohledů. Pluralita perspektiv postav a dosah jejich subjektivity je oslaben ve prospěch celkového významu – ten sám znamená markantnější autorský pohled a tedy identifikovatelnou makro-perspektivu – ale nemizí. Moderní dramatik potřebuje vyjádřit svá životní témata a pohled, který mu zprostředkovával metaforický model uzavřeného dramatu, už mu neslouží. Na okraj svých postav potřebuje prosadit i svá hlediska a nutně tak přechází k novým formám. Pomoc nachází také v dějinách dramatu a navrácí se k tradičním žánrům-způsobům nápodoby. Pro Valle-Inclána jsou to mimo jiné fraška, shakespearovská dramatika, klasická tragédie, španělské divadlo zlatého věku, komedie dell' arte, zmíníme-li jen některé. V jeho pohledu se navíc skrze všechny žánry projevuje polarita vážnosti a ironie, mýtu tragédie a karnevalu frašky, vysokého a lidového pojmání světa, jak si všímá už Francisco Ruiz Ramón.²²

²¹ Překlad Zbyněk Černík. Strindberg, A. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2004, s.300.

²² Krátce citujeme: „vuelta a las fuentes del drama, vuelta que adoptará dos direcciones fundamentales: la del mito y la de la farsa“ - „návrat k pramenům dramatu, návrat, který půjde především dvěma základními směry: mytickým a fraškovitým.“. Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980, s.95. A taková dualita nás mimo jiné upomíná i na Nietzscheho apollinský a dionýský princip.

3. Dramatická tvorba Ramóna del Valle-Inclán

Než se dostaneme k nejcharakterističtějšímu přínosu našeho autora světovému dramatu, nastiňme si krátce některá specifika jeho ostatní dramatické tvorby.

Dramatické dílo Ramóna Marí del Valle-Inclán se ve své celistvosti obyčejně netřídí chronologicky. Nečiní to Huerta Calvo a Peral Vega ve svých dvousvazkových dějinách a nečiní to ani Francisco Ruiz Ramón.²³ Řadí vedle sebe frašky, díla esperpentická, symbolistická (modernistická) a tragická (mytická) a různě nakládají s díly, která nesnadno zařadit. K proměnám autorského výrazu totiž dochází spíše ve změnách dramatických žánrů, než postupem času. Sám autor některá pozdější díla zařadil k dřívějším a naopak, a velmi rozličná díla vznikala v těsném časovém sousedství.²⁴ Esperpenta se přesto většinou považují za vrchol dramatické cesty a dovršení tendencí obsažených latentně i v ostatní tvorbě. Konec konců, díla spjatá s rokem vzniku prvního z nich, *Světél bohémy* (Luces de bohemia), jsou přes svou žánrovou různorodost velmi silně ovlivněna novou dramatikovou estetikou a dokazují tak smysluplnost doplnění chronologickým přístupem ke klasifikaci celku autorova díla.

Nemělo by smysl snažit se postihnout charakter všech divadelních her našeho autora, pokusme se ale nastínit proměny básnické perspektivy na několika motivech a proměny dramatických žánrů na několika symptomatických hrách.

Zaobírali jsme se proměnou dramatu v moderní době a dospěli k závěru, že její pluralitní konfliktnost dává nyní prostor i k vyjádření básnického subjektu. Pro Pavla Janouška se „proces narušování transparentnosti interních subjektů autora a vnímatele a vědomá významotvorná práce s nimi“ může projevat třemi různými způsoby. První dva, lyrické drama a dramatická groteska, znamenají posílení subjektivního postoje autora při vykreslení zobrazovaného. Poslední je zavedení epického principu vypravěče, kdy se objevují promluvy od autora k divákovi (verbalizace dramatického textu) na úkor promluv jednotlivých postav.²⁵ Lyrika a groteska znamená vyjádření postojů autorského subjektu skrz zobrazované, epickým principem je jeho vypovězení. Uvidíme, jak se všechny tři objevují i u Valle-Inclána.

²³ Huerta Calvo, J. a kol. *Historia del tetro español- vol II*. Madrid: Gredos, 2003. a Ruiz Ramón, F. Op.Cit.

²⁴ *Stříbrnou tvář* (Cara de plata) se autor po letech vrací k *Barbarským komediím*, *Očarovaného* (El embrujado) zařadí později do středu *Retáblu lakoty, chtíče a smrti* (Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte), mezi lety 1911 a 1912 vznikají *Ohlasy hrdinských písní* (Voces de gesta) a *Markýza Rosalinda* (La Marquesa Rosalinda).

²⁵ Citát v odstavci a jeho rozvinutí obě z: Janoušek, P. op.cit. s.32.

„En qué piensas Xavier? – En el pasado, Concha.“²⁶

V *Markýzi Bradomínu* se setkáváme se dvěma dramatickými prostory. Ve skutečnosti je však zachovaná jednota místa. Ranní palácovou zahradu romanticky zašlé slávy²⁷ z prvního dějství vystřídá ve druhém arkýř s výhledem na zahradu, zprvu zalitý zlatě zapadajícím sluncem a ke konci za svitu měsíce, abychom se ve třetím dějství po sedmi dnech vrátili do palácové zahrady, tentokrát odpolední. Podzimní zahrada je všudypřítomným univerzem, na jehož pozadí se odehrají romantické rozpravy, jádro dramatu. Palác je jakýmsi útočištěm dávných milenců, bezčasým prostředím milostného vytržení a estetické kontemplace skrze vzpomínání a snění. Okny je však vidět zahradu – historický časoprostor „skutečnosti“, kde spadané listí zvýrazňuje podzim obou protagonistů – a ani hodiny se nezastaví, ač v melancholicky zpomaleném a vracejícím běhu („*Un reloj de cuco da las seis*. Marqués: Ese reloj, sin duda, acuerda el tiempo del fundador.“²⁸).

Minulost jako ztracený zlatý věk mládí a naplněné lásky zpřítomňuje především první rozmluva Conchi a Xaviera z počátku druhého dějství. Drama zde nabývá na lyrické povaze a rozdělení na repliky je už čistě formálním znakem. Monologická výpověď je zastřena vsuvkami jako „¿Te acuerdas?“²⁹ a markýzovo doslovné zopakování první scénické poznámky spolu s Conchinou parafrází pozdějšího markýzova výroku o melancholii vzpomínek jsou jen dalším důkazem.³⁰ Bradomín s Dámou jsou celé drama propojeni a na okamžik splynou v jeden lyrický hlas. Upuštění od striktně dialogického modelu umožnilo zde Valle-Inclánovi formálně vyjádřit jednotu milenců, kterou dále vyjadřuje zastavení v mytickém časoprostoru.³¹ Opakování vět a výjevů je vůbec pro drama příznačné a slouží k rytmicke celého skladby a ke zpomalení času (opakující se motivy dávají dramatu jakousi kvalitu návratnosti). Nejmarkantnějším příkladem může být Opatovo neustálé přivolávání psů: „¡Carabel! ¡Capitán!“³².

Postavy nejednají z nějakých hlubinně konfliktních pohnutek – antagonistických povah –, ale z důvodu autorského členění. Podobně jako u Čechova se projevují v úvahách a

²⁶ Valle-Inclán, R. del. *El yermo de las almas, El Marqués Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1996, s.230.

²⁷ „El jardín y el palacio tienen esa vejez señorial y melancólica de los lugares por donde en otro tiempo pasó la vida amable de la galantería y el amor.“ – „Zahrada a palác se vyznačují onou panskou a melancholickou starobou míst, kudy v jiných dobách prošel život zdvořilosti a lásky.“ Tamtéž, s.181.

²⁸ „*Hodiny s kukačkou odbijí šest*. Markýz: Ty hodiny nepochybně pamatují časy zakladatele.“ Tamtéž, s.242.

²⁹ „Vzpomínáš si?“ Tamtéž, s.230.

³⁰ Úvodní poznámku jsme citovali, doslovné pozdější zopakování najdeme v druhém dějství. Tamtéž, s.228. Výroky o melancholii můžeme srovnat na str. 231 a 290.

³¹ A vzhledem k Valle-Inclánově obdivu k Shakespearovi vzpomeňme sonety vložené na rozhraní replik do *Romea a Julie*.

³² Tamtéž, s.241.

promluvách, které nejsou nutně směřovány ostatním, ale juxtaponovány před čtenářem.³³ Jediný konflikt dramatu tkví mezi oběma milenci a společností, která vede Conchu k výčitkám svědomí a k odvrhnutí původní pospolitosti s Bradomínem. A romantická neuskutečnitelnost lásky zračí také nemožnost spočinutí v plynoucím čase. Tak estetický prožitek lyrické skladby vzniká z napětí času a mystického vytržení z něj, z estetické exaltace symbolistického básníka (v jednotě promluv Conchi a Markýze) a jeho příslušnosti k fyzickému světu. Totéž platí o prostoru. Palác je vyjádřením vnitřního světa milenců: i mimo něj oba dlí v jakési pasivní somnambulnosti³⁴ a scénické poznámky jen odrážejí duch jejich melancholie. Dávni milenci jsou ovšem konfrontováni se „skutečným“ světem, světem ostatních postav, které Valle využívá v jejich realistické pitoresknosti (se zvýrazněnými rysy) k ironickému odstupu a dává tak vzniknout kontrastu vnitřního a vnějšího světa. Vzpomeňme jen prospěchářského Opatu (kterému dají vybrat mezi dvěma zákusky a končí se čtyřmi³⁵ a který vřele vítá Bradomína, jen dokud si myslí, že je karlistou na tajné misi) a „hrozen červů“³⁶ skupiny žebráků v čele s Electem, slepcem z Gondaru, kteří přišli na panství pro almužnu. Dohadování se o poměrech, sexuální narážky, úskoky, aby se dostali k jídlu jako první a posměšně ironické komentáře „mrkají okem“, jako to budou dělat nejrůznější Valle-Inclánovi skřítki a d'áblíci. Hlavní postavy a lyrický subjekt který skrze ně promlouvá, mohou rozeznít prostředí scénických poznámek, naráží ale tváří v tvář lidské společnosti.

Již jsme zmínili, že dvojí svět, podvojnost postav a podvojnost autorského náhledu se projevuje v celku Valle-Inclánovy dramatické tvorby. Podobně jako v *Markýzi z Bradomínu* je řešen v *Úhoru duší*, kde láska vzniklá z cizoložství také naráží na pokřiveně rigidní společenské úsudky a podvojnost postav se odráží v protikladu milenců a Otce Rojase, Doňi Soledad a Manžela. Únik do bezčasého ideálu je od počátku znemožňován společenskou

³³ Vzpomeňme jen jeho *Višňový sad*, který se našemu dramatu podobá i tematicky (melancholie pohledu obráceného do šťastné minulosti).

³⁴ Jediný skutečný čin, Conchino odehnání Markýze, nevychází z jejích pohnutek, jak dokazuje závěrečná replika dramatu: „¡Qué hice yo, Dios mío!... ¡Y si a pesar de todo volvíese!“ – „Co jsem to udělala, Bože můj!... A kdyby se přese všechno vrátil!...“. Tamtéž, s.291.

³⁵ A to hned v jeho prvním výstupu: „Malvina: ¿Prefiere bollos de Viana o bizcochos de las monjas de Velvis? – Abad: Hay que pensarlo doña Malvina. ¡Es un caso de conciencia! – La Dama: Las dos cosas – Malvina: ¿Y cabello de ángel o dulce de guindas? – Abad: También le haré honor a los dos.“ – „Malvina: Dáte si raději koláče z Viany nebo piškotky jeptišek z Velvisu? – Opat: Musím to promyslet paní Malvino. Je to případ pro svědomí! – Dáma: Obojí. – Malvina: A andělské vlasy nebo višňový krém? – Opat: Také poctím obojí.“ Je zřejmá Valleho snaha shodit od první chvíle toho, kdo bude Conche mluvit o „morálních“ povinnostech. Tamtéž, s.204.

³⁶ Citujme část scénické poznámky, kde vidíme, jak daleko je svět žebráků od ideálu milenců: „Patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados. Racimo de gusanos que se arrastra por el polvo de los caminos“ – „Patriarchové v hadrech, vychrtlé ženy, zmrzačení mladíci. Hrozen červů, který se táhne prachem cest“ Tamtéž, s.186.

konvencí a pokryteckými zájmy bližních.³⁷ Ve veršované modernistické *Dubnové pohádce* (Cuento de abril) ztělesňuje podvojnost provensálský svět rafinované krásy a kastilská obhroublost a strohost. V závěru dojde k otevřenému konfliktu obou pohledů a Infantova drsná tragika i jeho pathos jsou zavrženy pro lehkost hravých veršů. V *Barbarských komediích* pak najdeme odcházející starý svět mytického řádu, ztělesněný především postavou starého Montenegro, a mladý pokřivený svět relativních hledisek jeho zvlčelých synů.³⁸ Ona dualita se objevuje už v souboru próz *Stinná zahrada* (Jardín umbrío), do které patří dvojice krátkých dramát. Zatímco v maeterlinckovské *Snové tragédii* (Tragedia de ensueño) je zobrazením obyčejného života tří sester a skupiny dětí kolem postavy Matky znásoben tragický účín jejího utrpení, komičnost – jistě, černá – *Snové komedie* (Comedia de esueño) vzniká neadekvátností postav ve vztahu k situacím a patetickým chováním v pragmatickém světě: zbojnický kapitán usekne ruku plnou prstenů vykloněnou ze zámecké zahrady, načež zjistí, že patřila zakleté princezně, kterou mohl zachránit. Když onu ruku odnese v zubech pes, zoufale se za ním vydá, ať už ho to bude stát cokoli. Jde o polaritu tragiky a komiky uvnitř tragédie a komedie, základních dramatických žánrů a pohledů na svět³⁹. K otevřenému konfliktu obou poloh dochází, jak uvidíme později, ve *Světlech bohémy*. Groteskní tvar ostatních esperpent už zůstává v kruté situační komice. Díváme-li se na celou Valleho dramatickou tvorbu, můžeme určit jako krajní póly oné duality tragédie-komedie dramata *Ohlasy hrdinských písní* (Voces de gesta) a frašky, především *Italskou fraškou zamilované do krále* (Farsa italiana de la enamoreda del rey). Zaznamenáme tak rozsah Valle-Inclánova moderního dramatického hlasu.

„¡Siempre a mirar y a querer cegar/ en aquel sol de los días distantes!“⁴⁰

Ohlasy hrdinských písní, „pastýřská tragédie“ ve verších, se odehrává ve třech dějstvích vzdálených od sebe vždy deset let. Variace na biblické téma Judit, tak oblíbené u generace fin-de-siècle, se rozvíjí v prostředí rurální Kastílie, kterou putuje zlomený král bez trůnu Carlino.

První dějství začíná svítáním pod buky na Monte Araal, vzpomínají se dávné včerejšky, objevuje se král a pastýři ho budou následovat do nové války. V druhém se od

³⁷ Pohled milenců je tentokrát obrácen k utopické budoucnosti, která je stále méně uvěřitelná pod tíhou Sabeliny nemoci.

³⁸ Mezi oběma světy tu stojí Miguel Střibrolící, který tak ztělesňuje hrdinu hamletovského typu.

³⁹ Nutno zmínit, že tvarem se první blíží básni a druhá povídce.

⁴⁰ „Vždycky se dívat a chtít oslepnout/ v tom slunci dalekých dní!“ Valle-Inclán, R.del. *Obras completas II*. Madrid: Espasa Calpe, 2007, s.209.

soumraku do noci očitáme v tradiční „gran cocina campesina y comunal“⁴¹, kde se schází pastýři, aby si vypověděli v jakýchsi planktech svá trápení z deset let trvající války. Poslední dějství probíhá na sklonku noci, po dalších deseti letech, na horském bojišti po prohrané bitvě i válce. Časová přetržitost ve formě jakéhosi triptychu ukazuje na jednotící –epický– subjekt, jednota děje zaručuje plynulost přechodů a psychologické překlenutí jednotlivých césur. Vnitřní čas všech dějství je veden jednáním podněcovaným z vnějšku pastýřské komunity – antagonistickými figurami krále a vojáků. Neustálé regresy do minulosti a opakování jazykových formulí a struktur vede k pocitu cykličnosti a zároveň obřadnosti, která zpřítomňuje bezčasí mýtu. Minulost tak není předmětem vyprávění jako něco vnějšího, nýbrž slouží přítomnosti dramatického jednání. Jde o návraty uvnitř dramatického prostoru skrze odkazy k předešlým scénám a dramatické prehistorii. Tak celkový návrat ke kořenům znamená také návrat ke starému řádu a způsobuje rozpoutání nové války za krále, semeno, ze kterého vzklíčí celý dramatický děj. Jestliže pak rozpětím dvaceti let může Valle ve třech zastaveních předvést jakousi ságu utrpení lidu a jeho krále, variací nedávné španělské historie karlistických válek, odkazy k biblickým a k antickým archetypům směřuje ke kolektivnímu mytickému vědomí, k věčně živé tradici unamunovské intrahistorie.⁴²

Triptych dělí na tři etapy i cestu pastýřky Ginebry, která ve své slepé rozhodnosti zastupuje celý lid fatálně spějící ke krvavé katastrofě. Oběť, kterou Ginebra v závěru dramatu přinese králi –uříznutá hlava nepřítele, který zabil jejího syna a dvakrát ji znásilnil–, zastupuje oběť jí samé (její lásky, zraku i života) jako oidipovského beránka a vyvolá v králi jen zděšení nad vši smrtí okolo. Smíření u „poslední večeře“ a odevzdanost, se kterou se král vrací na začátek dramatu (kde chtěl jen dožít ve vlčí jeskyni) nezmírňuje nezvratnost osudu – v jednom z posledních veršů dramatu ještě zasáhne šíp Olivera, pastýře, který první šel za králem a obětoval pro něj lásku. Ginebra je hlavní jednající postavou, král je jejím zdrojem motivace a zároveň pasivním protipólem. Jestliže ona zdělila Oidipovu slepotu a rozhodnost, on jeho bezútešně rezignovaný odchod ze závěru *Oidipa krále*.

Tématika oběti nesené na oltář odkazuje k náboženskému pojetí světa, které zrodilo evropskou tragédii. Jestliže tragédie, jak tvrdí Aristoteles, vznikla tvarem z dithyrambických zpěvů a látkou z eposů, *Ohlasy hrdinských písní* přenášejí tuto návaznost na lidově náboženskou kulturu do Kastílie. Látka hrdinských zpěvů je prodchnuta kvazi liturgickými

⁴¹ „veliká venkovská obecní kuchyně“, podle charakteristik místa by se spíše chtělo přeložit jako „velká světnice“. Tamtéž, s.228.

⁴² Chápat *Ohlasy hrdinských písní* prizmatem intrahistorie je nasnadě a mnoho paralel vyplyne i z naší krátké charakteristiky: pojetí času a postav jako věčnosti a kolektivity jsou nejmarkantnější. Zajímavé ale bude vidět v následujících kapitolách, jakým způsobem některé intrahistorické rysy přetrvávají u děl zcela jiné povahy.

formulemi a biblickým jazykem, k tomu se přidává lidové prostředí (ovšem s velkou literární tradicí, která příznačně využívá bezčasí zlatého věku) a odkazy na biblické mýty. Tak například Oliveros se ve svém prvním výstupu vrací „*como David*“ po zdolání vlka, který ohrožoval stáda: „¡Es el lobo! ¡Es el lobo acosado/ por los mastines del ganado!/ ¡Le salté los ojos con dos tiros de piedra, certeros!/ ¡Abuelo Tibaldo, le salté los ojos!“⁴³ a první příchod krále bez království se začíná: „¡Cubre, Señor, de gusanos mi manto!/ Cubre, Señor, mis noches de espanto!/ Cubre, Señor, mis ojos de llanto!.../ ¡Dame todo el humano dolor!/ ¡El oprobio, la lepra, el hedor!/ ¡Pero salva mi alma, Señor!“⁴⁴. Časová přetržitost mezi jednotlivými dějstvími odkazuje také k původnímu tvaru antické tragédie uváděné vždy v trilogiích a nezamezuje vzniku uzavřené kompozice a navození mytického bezčasí. K tomu slouží již zmíněná jednota děje a rituální struktura opakování formulí, a to jak uvnitř jednotlivých promluv, tak v celém dramatu.

Minulost byla v *Markýzi Bradomínu* předmětem lyrické reflexe a znemožňovala jednání „tady a teď“, naproti tomu zpřítomnění minulosti v *Ohlasech hrdinských písní* motivuje jednání jako její cyklickou rekreaci. Z milostného vytržení z časovosti, tedy z vytržení osobního, jsme se přenesli do ulpění v kolektivitu mýtu („Recogeré la voz de todo un pueblo.“⁴⁵). A je-li zasažena celá komunita, není prostor pro ironizující, nebo jen relativizující pohled z vnějšku. Tím se také liší *Ohlasy hrdinských písní* od celé ostatní Valle-Inclánovy dramatiky a je snad jediným dílem, které můžeme považovat za klasickou tragédii.⁴⁶ Směřovat k ní svým pojetím času, prostoru a postav budou i *Barbarské komedie*, *Zázračná slova* (*Divinas palabras*) a *Očarovaný* (*El embrujado*). Už jsme však viděli, že v galicijské trilogii se mísí dvojí pojetí světa, v *Očarovaném* je postava Slepce z Gondaru zdvojením a odrazem zpodobené skutečnosti a konečně *Zázračná slova* už využívají zcela esperpentického ducha grotesky a autorské ironie (kterými jsou kontaminována i ostatní zmíněná dramata). Paradoxně je to právě ona jednota celkové perspektivy, která umožňuje vznik daného žánru, autorovy dramaticky stavěné tragické básně: věčné tragické konflikty a vnitřní pluralita *Ohlasů hrdinských písní* mohou existovat jen na podkladě jednotné

⁴³ „To je ten vlk!/ To je ten pronásledovaný vlk!/ Vystřelil jsem mu oči dvěma přesnými ranami!/ Děde Tibalde, vystřelil oči!“ Tamtéž, s.213.

⁴⁴ „Pokryj, Pane, červy můj plášť!/ Pokryj, Pane, mé noci hrůzou!/ Pokryj, Pane, mé oči pláčem!/ Dej mi všechnu lidskou zlobu!/ Hanbu, lepru, puch!/ Ale spas mou duši, Pane!“ Tamtéž, s.221.

⁴⁵ „Zachytím hlas celého lidu“. Převzato z González del Valle, L.T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002, s.95.

⁴⁶ Nesouhlasíme tak se soudy Francisca Ruiz Ramóna, který považuje *Ohlasy hrdinských písní* za hru s „nejrozvolněnější dramatickou strukturou“ („la obra valleinclanesca de más floja estructura dramática“) a prostřednictvím jeho definice dramatu jako „zpěvu uvedeného na scénu“ („Canto escenificado“) nemůžeme než znovu poukázat na povahu a původ řecké tragédie. Ruiz Ramón, F. Op.Cit., s.117.

perspektivy. Když se pohled autora střetává s pohledy postav, nebo postavy pocházejí z příliš heterogenních prostředí a vznikají zmnožené úrovně percepcí, rodí se jiný druh plurality: pluralita otevřeného dramatu, paradoxního a relativního světa.

„¡Sacrilégos ojos los que al rey miraron,/ con mirar de niñas que buscan amor!“⁴⁷

Italská fraška o zamilované do krále (Farsa italiana de la enamorada del rey), pozdější součást *Loutkového jeviště k výchově princů* (Tablado de marionetas para educación de príncipes) je další z menšiny Valle-Inclánových dramát rozvržených do tří dějství. První se odehrává na dvorku „una venta clásica“⁴⁸ za jasného odpoledne, kdy hostincem proudí pocestní návštěvníci. Obyčejnost, všednost a „zdravý selský rozum“ prostředí (především v postavě Hostinské) kontrastuje s láskyplným sněním „v modrém“ Mari-Justiny, která se zamilovala do krále. Druhé dějství se odehrává za „žlutého slunce“⁴⁹ v knížecích zahradách před oponou očekávaného divadelního představení. Ze světa královského dvora vyčnívají loutkář Maese Lotario, přímý a prostý umělec, a král s jasnou hlavou a nohama na zemi. V posledním dějství se na další odpoledne vracíme do zájezdního hostince.

Cervantovská „venta“ je ideálním prostorem pro situační rozvíjení děje a její vlastnosti přejímá i zahrada druhého dějství. Postavy přicházejí a odcházejí, aby splnily svůj účel a posunuly zápletku o krok dál. Tak v úvodu dramatu přichází do hostince Maese Lotario se svou opičkou, kytarou a divadýlkem (quijotovská variace je několikrát v samotném textu přiznána), vyslechne nářky mladé Mari-Justiny a chce na ně složit píseň. Zničehonic se objeví králův rádce - král zavítal na místní knížecí dvůr a chce se večer obveselit divadlem. Lásku tím najde svého posla v komediantovi. Takových „náhodných“ příchodů a setkání je drama plné a všechna do sebe zapadají: jestliže v závěru mladá dívka ztratí svou ideální lásku tváří v tvář pravému králi, ošklivému starci, a odmítne nabízenou ruku Dona Facunda, musí se objevit dvě postavy (Seržant a Dáma s pláštěm), aby složitým rozuzlením mohlo dojít k dvojímu zasnoubení a povýšení Lotaria do královských služeb a tím ke smírnému konci.

Jsou-li postavy zasazovány do situací, které určují jejich jednání, do popředí vystupuje jejich loutkovitá povaha, kterou jen dokresluje typizace v charakteristické masky (i odtud patrně přídomek „italská“ v titulu, odkazující ke komedii dell' arte). Tak se nutně ztrácí životnost iluzivního typu dramatu a zvýrazňuje se umělecká –umělá– povaha díla. Motivace vycházejí od autora jako ústředního subjektu a čtenář v zápletkce snadněji identifikuje jeho pohled na svět. Současně karikatura charakterů, povah a situací také nutně odkazuje k figuře

⁴⁷ „Svatokrádežné ty oči, jež se podívaly na krále/ pohledem dívek, co hledají lásku.“ Valle-Inclán, R del. *Obras completas II*. Op.Cit., s.703.

⁴⁸ „klasický kastilský zájezdní hostinec“ Tamtéž, s.701.

⁴⁹ „amarillo el sol“ Tamtéž, s.717.

kreslíře a k jeho naturelu. Je patrné směřování ke grotesknímu vidění a zpodobení světa, které bude pro našeho autora příznačné.⁵⁰

Situační a charakterovou komiku ještě doplňují rozpravy mezi postavami, jakési konverzační vsuvky, jako jsou dvě ze druhého dějství. Jedna se týká literárních zásluh a královské akademie mezi Donem Bartolem a Donem Facundem (mezi dvořanem a knězem nemůže být než ironizující a satirická), druhá mezi Rytířem ze Seintgaltu a Maesem Lotariem o povaze francouzských a španělských tanců. Všechny takové rozpravy se vedou o umění, jeho povaze a dělení, a lehce ironicky tak dotváří metaliterární rovinu dramatu.

Napětí mezi ideálním světem fikce a světem skutečnosti vyjadřuje základní zápletková dívka nešťastně zamilovaná do ideálu, který je konfrontován s realitou a ztrácí se. Umělecký pohled svázaný s modernistickou estetikou⁵¹ a fantazií je postaven do světa realismu španělské quijotovské tradice. Narozdíl od *Dubnové pohádky*, v *Zamilované do krále* staví Valle-Inclán svět modernistické poezie do španělského lidového prostředí smíchové kultury. Všechna fantazijní snovost je tak s úsměvem vlídné ironie odhalena jako neskutečná. Zároveň se ale obhazuje jako vnitřně pravdivá a upřímná v opozici proti standardizované maškarádě a falši dvora.

Zatímco v *Markýzi Bradomínovi* snovost umění znamenala spočinutí mimo čas a společenský kal prostředí-skutečnosti, které je už v zárodku nemožné a byla vyjádřena lyrickou reflexí, v *Italské frašce* jsou skutečnost a imaginace postaveny vedle sebe a jejich zdánlivý konflikt je usmířen tím, že každá přijme své místo, ač se navzájem parodují. „En arte hay dos caminos: „Uno es arquitectura/ y alusión, logaritmos de la literatura:/ El otro realidades como el mundo las muestra,/ dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.“, říká Maese Lotario, když ironizuje španělský vkus a dodává: „Sólo ama realidades esta gente española [...] Al indígena ibero, cada vez más hirsuto,/ es mentarle la madre, mentarle lo Absoluto“.⁵² Vzletný loutkář je však shozen autorem, který jej zasazuje do prostředí relativizující jeho postoje, do situace vytvářející odstup (jinou perspektivu) vůči jeho umění a názorům. Jak daleko jsme tedy od *Ohlasů hrdinských písní*, kde se autor od svých postav

⁵⁰ Srovnej první výstup Krále: „*un viejo chepudo, / estevado y narigudo*“ – „*hrbatý, křivonohý a nosatý dědek*“ Tamtéž, s.727. Nemluvě o jeho místy lidovém a vulgárním jazyku.

⁵¹ Srovnej: „*Al arambol salió Mari-Justina/ para verle llegar, y le sonríe/ con la melancolía de la rosa/ al deshojarse en la quietud balsámica/ del jardín de unas monjas, por la tarde/ azul y rosa, cuando Venus arde.*“ – „*Mari-Justina vyšla k zábradlí/ aby ho viděla přicházet, a usměje se na něj/ s melancholií růže/ které padají lístky v balzámovém klidu/ klášterní zahrady, v modré a růžové / odpoledne, když plane Venuše.*“ Tamtéž, s.708.

⁵² „V umění jsou dvě cesty: jedna je Architektura/ a narážka. Logaritmy literatury./ Ta druhá skutečnosti jak je svět předvádí,/ říkají, že tak Velázquez namaloval své mistrné dílo“, „Milují jen skutečnost tihle Španělé [...] Iberskému domorodci, čím dál ježatějšímu, je urážkou [/zmínkou] matky zmínit Absoluto“ Tamtéž, s.725-726.

nedistancuje, aby jim zanechal všechen prostor k vyjádření uvnitř kvazi epické ságy! Majestátní postava zlomeného krále, za kterým směřuje Ginebra, je nahrazena sebe-ironickým dědkem, který má své vrtochy, rád si přihne vína a na to, že je do něj někdo zamilovaný odvěti: „¿O está mal del cerebro, o está mal de la vista?“⁵³. Tahle parodující a vlídná ironie s rysy satiry se v ostatních fraškách bude stupňovat směrem ke grotesce. V *Dětské frašce o drakově hlavě* (Farsa infantil de la cabeza del dragón) se satíře a grotesknímu zpodobení ještě vyhne Princ Verdemar a Infantka. Snad také proto, že jako jediní jsou v milosti Skřítka, který je jakýmsi zdvojením autora (řídí zápletku, odhaluje faleš a pokřivenou lidskou realitu). *Markýza Rosalinda* (La Marquesa Rosalinda) s podtitulem „farsa sentimental y grotesca“ navozuje podobnou tematiku jako *Italská fraška*, avšak už z prologu, kde se objeví jméno Francisca de Goyi, je zřejmé, že proces deformace nebude tak smířlivý. *Fraška a smělý příběh o urozené královně* (Farsa y licencia de la reina castiza), poslední ze souboru *Loutkového jeviště*, předvádí a karikuje vládu Isabel II. Většina postav charakterizuje a zesměšňuje společenské stavy (kněz, generál, chudý student) a tématem i pojetím už vlastně patří k estetice esperpenta.

Viděli jsme žánrový rozsah Valleho dramatické tvorby. Jednotlivé polohy tragičnosti, lyričnosti, epických přístupů, frašky a karnevalu, deformace a satiry, se v dramatech mísí. Různá pojetí různých témat dovolují autorovi obhlížet život z různých stran. V *Ohlasech hrdinských písní* se Valle-Inclán klonil k jednotě tragického projevu, který bude v ostatních dramatech zpochybňovat konfrontací se širším kontextem. Také *Barbarské komedie* odkazují k mytickému světu, původní jednota se rozpadá na nostalgii starého světa a jeho parodický odraz ve světě novém. Princip zpodobení „věčných sil“ a „temného osudu“ vedle jejich deformovaného karnevalového odrazu se plně rozvine v *Božských slovech* a v *Retáblu lakoty, chťče a smrti*, kde se k tragice nevracíme jako k očistnému rituálu, ale jako k bezútěšné hrůze z lidské mrzkosti skrze onen parodující impuls. Svět symbolistických milostných dramát ztratil prvotní jednotu a směřuje k vážné výpovědi skrze tuto ztrátu. Objevuje se osten skepse a Valle „obdařen příliš kritickým duchem, nikdy zcela nedosahuje iluze“⁵⁴ čistého modernistického dramatu. Ironie a satira začnou vzkvétat ve fraškách a vyústění dosáhnou v esperpentech. Zpětně získávají na vážnosti v komice, která přerůstá do grotesky a bere si na přetřes tragické události. Obnova dramatu zde vychází z tradičního žánru a využití situační

⁵³ „Bud' má v nepořádku mozek, nebo má v nepořádku zrak?“ Tamtéž, s.729.

⁵⁴ A dodejme, ne protože by toho nebyl schopen. „dotado de un espíritu excesivamente crítico, nunca logra del todo la ilusión.“ Risco, F. Op.Cit., s.22.

komiky je ideální pro zpodobení povahy španělské společnosti a vyjádření soudu nad ní. Ne nadarmo Javier Huerta Calvo a Emilio Peral Vega klasifikují dramatická esperpenta jako expresionistické frašky⁵⁵. Ještě než však Valle-Inclán dojde souborem *Mars na karnevalu* (Martes de carnaval) již zcela k novému pohledu na svět, vyrovná se s dualitou tragiky a komiky ve svém snad nejslavnějším díle, ve *Světlech bohémy*.

⁵⁵ Huerta Calvo, J. a kol. Op.Cit., s.2345.

4. Světla bohémy

Protože v roce 1920 vznikem *Světla bohémy* vzniká i esperpento, jeho název i tvar, hned z několika důvodů jsme pro toto drama vyčlenili samostatnou kapitolu. Od esperpent z *Marta na karnevalu* se totiž neliší jen tematicky, ale i přístupem dramatika ke světu a projevy oné tolikrát zmíněné duality. Navíc se patrně jedná o nejoceňovanější Valle-Inclánův přínos dramatické literatuře a zaslouží si bližší pohled.

4.1. Prostor a čas

Světla bohémy se dělí na patnáct scén a, až na dvě, ve kterých se opakuje „La taberna de Pica Lagartos“⁵⁶, každá představuje samostatné dějiště. Všechny scenérie se nacházejí v Madridu, kde sledujeme cestu slepého bohémského básníka nocí ke smrti a následné výjevy různých postav a prostředí po jeho skonu.

„Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol.“⁵⁷. V první scéně se ocitáme v chudinském bytě Maxe Estrelly, jeho ženy a dcery, abychom zjistili, že poslední přísun peněz slepého básníka – za psaní kronik do novin – byl vypovězen. Do následných úvah o hromadné sebevraždě přichází básníkův společník a průvodce Don Latino, který měl prodat Andalusany knihy a prodal, jenže utřil jen tři pesety. Max by měl jít napravit nespravedlnost a vyžádat si knihy nazpět a přes naléhání rodiny také půjde. Tak se začíná dantovská cesta o dvanácti zastaveních nočním Madridem, ve které se ocitneme na ulicích, v kavárně a hostinci, na ministerstvu vlády, ve vězení a v redakci novin. Různorodá prostředí se snaží obsáhnout celý madridský svět – „un Madrid absurdo, brillante y hambriento“⁵⁸ – za pomoci principu *pars pro toto* a slepý básník nás tak vlastně se svým společníkem provází španělskou společností. Někdy ji pozoruje, jindy s ní vchází do interakce, vždy jí ale pro čtenáře nastavuje zrcadlo. Cesta se končí za svítání druhého dne na ulici před prahem Maxova domu, kde vyčerpaný a znechucený básník umírá.

⁵⁶ „Hospoda u Zobni Ještěrky“ Valle-Inclán, R.del. *Luces de bohemia*. Ed.cítica e introducción de Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1993, s.66.

⁵⁷ „Hodina soumraku. Půdní byt s úzkým oknem zalitý sluncem.“ Tamtéž, s.53.

⁵⁸ „Absurdní Madrid, zářivý a hladový.“ Tamtéž, s.52.

Dvanáct zastavení, počet, který nás může upomínat na křížovou cestu⁵⁹, je tedy spojeno postavou ústředního subjektu, protagonisty, Maxe Estrelly a svou časoprostorovou stavbou cesty připomíná zmíněná otevřená dramata Strindbergova, Ibsenova a Brechtova (objevíme ji ale už ve středověkých moralitách, nemluvě o epickém básnictví). Narozdíl, například, od Ibsenova *Peera Gynta* však není ústřední subjekt postavou, jíž by se podřizoval okolní děj a pro vykreslení jejíhož naturelu by se vše dělo. Max Estrella je spíše funkčně jakýmsi kronikářem (básníkem!), který zaznamenává a reflektuje prostředí, jímž se pohybuje a s nímž přichází do kontaktu. Naše pozornost se upíná právě k prostředí a jednotlivé situace slouží k předvedení dalších a dalších typizovaných postav španělského života, který se zpřítomňuje. A uvidíme jak zářivý, tak hladový Madrid, citlivého básníka a přírodu, jejíž lhostejnost Valle-Inclán stupňuje až do krutosti. Prostoru se pak podřizují ostatní kategorie a postava Maxe a její vývoj slouží k uvědomění (a sebeuvědomění) tohoto primátu. Jestliže navíc do popředí vystupuje prostor, zpomaluje se čas.

Ona zastavení, a uveďme, že po Maxově smrti se drama rozvíjí stejným způsobem, jsou vlastně jakési expresivní obrazy, odtud také výjimečná plastičnost a důraz na vizuální stránku dramatu (a v součinnosti s titulem především ve hře světla a stínů), kterou si můžeme doložit citací kterékoli scénické poznámky⁶⁰. Scénické poznámky jsou rozsáhlé, plné rozvíjejících přívlastků a obsahují detaily, jejichž funkce není spojená s jednáním ani s postavami, ale často právě jen s dokreslením prostředí (jako nejmarkantnější příklad můžeme vzpomenout papouška v Zaratustrově knihkupectví, který dokola opakuje „¡Viva España!“⁶¹). Každé zastavení představuje nové prostředí (v makro-struktuře další část Madridu, potažmo Španělska, potažmo světa), které zobrazuje svoje postavy a zápletky, jež slouží k vytvoření celkového negativistického obrazu.

Časové zpomalení a převaha prostoru se také odráží v jazyce, a to ve způsobu použití slovesných gramatických časů a v jeho heterogenitě v projevech postav.

Použití slovesných časů směřuje k vytvoření jakéhosi časového vakua, ve kterém se má předvést děj. Valle-Inclán v autorských poznámkách často vynechává slovesa a když je

⁵⁹ „vnucuje se paralela Ježíše Krista a Maxe Estrelly: učitele se svými následovníky.“ – „se impone el recuerdo o paralelo de Jesucristo y Max Estrella: el Maestro y sus discípulos.“ March, M.E. *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*. Valencia: Estudios de Hispanófila, 1970, s.81.

⁶⁰ Citujme alespoň jednu, z úvodu třetí scény: „La Taberna de Pica Lagartos: Luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquetillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos.– MAX ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quince de morapio.“ – „Hospoda u Zobni Ještěrky: acetylenové světlo: zinkový výčepní pult: tmavá hala se stoly a lavičkami: karetní hráči: rozmazané dialogy.- MAX ESTRELLA a DON LATINO Z HISPALIS, stíny ve stínu rohu, si zavdávají ze sklenic vína.“ Valle-Inclán, R. del. *Luces de bohemia*. Op.Cit., s.66.

⁶¹ „Ať žije Španělsko!“ opakuje papoušek jako podbarvení diskuse o Španělsku a náboženství, nehledě na to co se řekne. Tamtéž, s.59.

používá, pak ve tvarech gerundia, participia, prézentu a imperfekta. V časech, které vyjadřují stav, trvání, sou-časnost.⁶² Jazyk dramatických postav pak jako by ve své sumě vytvářel vlastní prostor. Jestliže Lope de Vega v *Novém umění* žádal použití obvyklého slovníku úměrného povaze postav, Valle tento princip obrací naruby a využívá ho k podepření své satiricko-parodické komiky. Jazyk k postavám a k jejich předpokládané mluvě používá zcela neadekvátně a kontrastních přechodů z jednoho slovníku do druhého využívá také uvnitř jednotlivých replik. Navíc přes svou vnitřní heterogenitu je celkově jazyk značně jednotný. Totální mluva, jak esperpentický jazyk nazval Juan Ramón Jiménez⁶³, mísí madridský dialekt a slang jeho periferie s amerikanismy, galicismy, andalucismy, výrazy z kaló atp., a často používá vulgarismy a argot vedle učených a knižních frází. Skoro úplně však postrádá charakterizační povahu (a také z tohoto hlediska je příznačné, že postava Rubéna Daría si nedokáže vzpomenout než na konec své básně) a místo plurality hlasů se setkáme jen s pluralitou tónů, maňásků, které vede jedna ruka a oživuje jeden hlas. Jednotící jazykový impuls tak přitahuje pozornost k sobě samému jako k prostoru loutkového divadla.

Zpomalení času v diskontinuitním sledu přítomností ovšem směřuje i k dalšímu výkladu časoprostoru cesty a neslouží jen k portrétování škály odpudivé španělské reality. Nesmíme totiž zapomínat, že Maxova cesta je cestou poslední, že se odehrává od soumraku do úsvitu a že celé drama končí tam, kde se začalo. Skrže četné aluze na Dantovu *Božskou komedii*⁶⁴ (básníka ovšem tentokrát příznačně provází ničemný Don Latino), na kristovskou tematiku (v deváté scéně se opět u Valle-Inclána setkáme s parafrází poslední večere)⁶⁵ a na svět antických hrdinů, bychom chtěli slepce cestu nocí ke smrti chápat symbolistickým územ a opět směřovat do mytického vytržení z času skrze estetickou kontemplaci. Tak chápe toto esperpento pohledem *Kouzelné lampy* i Antonio Risco, když vychází z páté glosy Valle-Inclánových estetických esejů: „Cuando se rompen las normas del Tiempo, el instante más pequeño se rasga como un vientre preñado de eternidad. El éxtasis es el goce de sentirse engendrado en el infinito de ese instante.“⁶⁶ a časové zpomalení spolu s časovými skoky interpretuje jako hru zapomnění a paměti, která směřuje k uměleckému vytržení z pout

⁶² K použití slovesných časů viz. kapitola Jazyk ze studie Antonia Risca. Risco, A. Op.Cit., s.163-192.

⁶³ Převzato z Risco, A. Op.Cit., s.177.

⁶⁴ „Nuestra vida es un círculo dantesco.“ – „Náš život je dantovským kruhem.“ Valle-Inclán, R.del. *Luces de bohemia*. Op.Cit., 138.

⁶⁵ Ve scéně, kde Max s Latinem navštíví Café Moderno a básník vede rozhovor na téma víry a náboženství s Rubénem Daríem: „Rubén, acuérdate de esta cena. Y ahora, mezclamos el vino con las rosas de tus versos.“ – „Rubéne, nezapomeň na tuhle večeri. A teď, smíchejme víno s růžemi tvých veršů.“ Tamtéž, s.123.

⁶⁶ „Když se rozbíjí zákony Času, nejkratší okamžik se roztrhne jako břicho těhotné věčnosti. Extáze je požitek z toho, že se cítíme zrozeni věčností tohoto okamžiku.“ Valle-Inclán, R.del. *La lámpara maravillosa*. Op.Cit., s.80.

časovosti skrze život viděný jako vzpomínku.⁶⁷ Celá tato, řekněme, mytická interpretační rovina se stále nachází uvnitř všeobsáhle parodického prostoru a vzniklé napětí mezi oběma polohami nutně končí převahou posměšné škrabošky. Paradoxně však stejně jako v Jarryho *Ubu králi*, dvojí povaha karnevalového výsměchu (který je při vši komičnosti vážný, jelikož v důsledku paroduje mytické figury a vchází tak s nimi v kontakt) upomíná na cyklické (sváteční) pojetí světa. Převrácení řádu se přidržuje stejných časoprostorových struktur a prostor tak může být vnímán jako Prostor, čas jako Čas (či bezčasí). Jak jsme již uvedli, dramatický prostor *Světél bohémy* však staví na principu *pars pro toto*, příznačném pro otevřenou dramaturgii, aby mohl zpřítomňovat v libovolné míře svět vnější dramatu, o kterém hovoří a ke kterému se vztahuje. Neutvoří se tak, přes zmíněné tendence, cyklicky uzavřená a soběstačná kompozice rituálu, ale otevřená kompozice kroniky. (To ostatně kromě četnosti dobových odkazů dokazuje také přítomnost scén po Maxově smrti, které budou dále zobrazovat ztvárněný prostor i bez přítomnosti prostředníka.) Nakonec napětí mezi časovou návratností a burleskou historií odráží už základní Maxův tragikomický rozpor, který můžeme chápat jako konflikt postavy a dramatického prostoru. A pocit neadekvátnosti ve vztahu ke svému prostředí vede k uvědomění vlastní příslušnosti k němu. Jednou myšlené tragické rozměry se tak nacházejí ve světě frašky a zrcadlí i výsledek tenze mezi dvojitým pojetím času a prostoru.

4.2. Zápětka, děj, jednání

Již jsme viděli, že děj dramatu je rozvržen do patnácti scén. Přetržitá posloupnost a metoda „sledu výjevů“ ukazuje na převládající princip dějové montáže. A podíváme-li se na makro-strukturu dramatu, je vidět, jak motiv cesty odhaluje svou funkci kvazi realistické motivace děje v posledních obrazech, kde je opuštěn. Je tak pochopitelně zdůrazněno autorské členění, které chce vykreslit (umělecky vyjádřit) soudobou společnost. Přes primát dramatického prostoru s sebou ale motiv cesty nese nutně alespoň základní linku jednání vycházející z motivace hlavní postavy ve směru cesty. Zároveň dělení na obrazy teoreticky umožňuje nejružnější způsoby rozvinutí děje uvnitř jednotlivých scén. Patnáct scén a obrazů

⁶⁷ Například: „Literární dílo má tedy požívat svobody a konzistenci vzpomínky“ - „La obra literaria debe, pues, tener la libertad y la consistencia de un recuerdo, funcionar como una evocación“ Risco, A. Op.Cit., s.134. , „Valle chce předstírat cyklickou vizi, která má upevnit jednotlivé obrazy“ - „Así Valle quiere fingir una visión cíclica que fije las imágenes“ Tamtéž, s.148. , „Dvojí hra kombinovaná z paměti a zapomnění je tak zcela koherentní v účelu izolovat a upevňovat všechny dramatické chvíle nebo postavy v obrazy nebo sochy“ - „El doble juego combinado de memoria y olvido es, por tanto, perfectamente coherente en su finalidad de aislar y fijar cada momento dramático o personaje en un cuando o escultura.“ Tamtéž, s.149.

představuje stejný počet více méně uzavřených situací, ve kterých se nějakým způsobem ocitá Max (situace může pozorovat, ale také vyvolávat). Při převaze prostředí nad jednáním a autora nad postavami, nás nepřekvapí využití situačního rozvíjení zápletky podobné tomu z *Italské frašky*. Jestliže v ní jsme stáli na frekventovaném místě, aby nás nacházely další a další postavy a řetězily jednání, teď je to dvojice Max a Don Latino, která chodí z místa na místo, aby nacházela postavy a spolu s nimi rozvíjela základní zápletku nebo nacházela nové, relativně autonomní děje.

Podívejme se postupně na několik scén z hlediska způsobu dějové výstavby.

Hlavní (přestože vágní) motivační zřetězení dramatu se otevírá v úvodní scéně. První Maxova replika „Vuelve a leerme la carta del Buey Apis“⁶⁸ nás uvádí doprostřed děje – rodinné rozmluvy nad neúnosně se zhoršující ekonomickou situací–. Dopis jako zpráva z vnějšího světa vytváří konfliktní situaci. To, že se jedná o dopis a že vstupujeme in medias res, ukazuje na otevřenou formu dramatu, která chce postihnout celou skutečnost tím, že zobrazuje dramatický prostor jako součást většího prostoru, světa. Záhy do rozhovoru vstupuje návštěvník, Don Latino se zprávou o prodeji knih. Objeví se tak možnost částečného vyřešení nastalého konfliktu, když Max půjde ke knihkupci požadovat více peněz. Vidíme, že básníková cesta se začíná za pomoci autora, který přenesl jednu situaci do druhé příchodem nové postavy, situačním rozvinutím zápletky.

Následující scéna v Zaratustrově knihkupectví nepřinese kýžené zacelení rodinného rozpočtu (dává však podnět k předvedení Maxova charakteru a ukazuje povahu Dona Latina i bezskrupulního obchodníka) a cesta se pokračuje v „Taberna de Pica Lagartos“⁶⁹, která už nám byla několikrát představena jako místo častých bohémových návštěv. Taková zastávka je proto vždy odůvodněná a opět si všimněme, že se zpřítomňuje motivace z celku Maxova života (což je opět svět přesahujícího vnitřní dramatický prostor). Hostinec jako prostor setkávání je příhodným místem pro další zřetězení zápletky. Hned po příchodu naší dvojice přichází Enriqueta La Pisa-Bien, aby si od Maxe vzala peníze za loterijní los, který získal od její matky. Když jí ho Max chce vrátit, všichni vidí, že los je výherní a básník bude tedy chtít zaplatit: pošle Chlapce z hostince, aby dal zastavit jeho kabát. Ve skutečnosti však ono vyslání za scénu slouží Valle-Inclánovi k tomu, aby mohl znovu oddálit urovnání nastoleného dramatického konfliktu: v mezidobí přichází Enriquetin partner a při návratu chlapce a jeho zprávě o dění za scénou – pouličních bojích na proletářských demonstracích (celý tento vnější rámec odkazoval ve své době na barcelonský krvavý týden) – se se zápletem vyřítí na ulici,

⁶⁸ „Přečti mi znovu ten dopis od Buey Apise.“ Valle-Inclán, R. del. *Lucas de bohemia*. Op.Cit., s.53.

⁶⁹ „Hospoda u Zobni Ještěrky“ Tamtéž, s.66.

následován svou družkou a s ní i Estrellovým losem. Básník se svým společníkem tak budou muset pokračovat ve své cestě Madridem. Znovu tu vidíme, jakým způsobem se překotně řetězí zápletky za pomoci nových postav. Důležité je ovšem, abychom si všimli, jak vzniká pocit disproporce z uvedení Estrellovy zápletky, kterou si pracovně můžeme nazvat „snaha zachránit ekonomickou situaci rodiny“, na pozadí krvavých (a dramaticky velmi nosných) historických dějů v ulicích za scénou. A tato juxtapozice nás přivádí k jednomu z hlavních motivů a vlastně i témat *Světél bohémy*, která se plně rozvinou mezi devátou a jedenáctou scénou a která ústí do závěrečné básnickovy letargie (a svým způsobem i motivuje jeho smrt), jak ještě uvidíme.

Ve čtvrté scéně je znovunabytí losu opět znemožněno podobnými situačními principy jako dříve. Scéna však ústí do Maxova zatčení a odvedení do žaláře, kde budou jeho kroky vedeny podle povahy dramatického prostoru – „¡Llévenle ustedes a rastras!“⁷⁰ – z kanceláře do cely a do další kanceláře. Vržení do cely přinese další konfrontaci s vnějšími dramatickými událostmi, tentokrát už ale neslouží uvnitř Maxovy zápletky jen jako spouštěcí mechanismus. Krátké spočinutí v rozhovoru s katalánským dělníkem ze šesté scény ruší protagonistismus básníka, který se stylizuje do situace svého spoluvězně⁷¹. Dialog je spíše úvahou na téma sociální nerovnosti a revoluce rozdělenou v repliky a emocionálně-poetický, exaltovaný tón je v závěru prolomen Maxovým pláčem nad konkrétním kataláncovým odchodem na smrt. Máximo Estrella se střetává s vnějším rámcem dramatu tváří v tvář a střetává se tak i jeho osobní, básnický, příběh s konkrétním historickým dějem plným zvůle a lhostejnosti. Motiv budoucího „pokusu o útěk“, ve skutečnosti dobového způsobu poprav, se příznačně uzavře na konci jedenácté scény a umožní vyvrcholení konfliktu básníka a společnosti a přímo tak ovlivní Maxovu dějovou rovinu.

Za zmínku stojí i následující, sedmá scéna jako první, kde nevystupuje Max. Don Latino s družinou modernistů zavítají do redakce novin „El Popular“⁷², aby žádali zásah vlivného redaktora ve věci propuštění slepého básníka. Tento úkol se ve skutečnosti stává jen záminkou k předvedení (se) celé skupiny postav, které se dohadují o modernismu, literatuře, umění a společnosti. Na jedné straně se tak znovu ukazuje vedoucí role prostředí v dramatu, na druhé vystupuje do popředí, díky bezprostřednímu sousedství s předcházející scénou, kontrast uměleckého života se životem v ulicích. Montážní princip stupňuje konflikt mezi

⁷⁰ „Odvlečte ho!“ Tamtéž, s.92.

⁷¹ Protože jeho situace není s kataláncovou shodná, jak dokládá výměna replik ze začátku: „Max: ¿Eres anarquista? – El Preso: Soy lo que me han hecho las Leyes. – Max: Perteneceamos a la misma Iglesia. – El Preso: Usted lleva chalina [...] Usted no es proletario.“ – „Max: Jsi anarquista? – Vězeň: Jsem to, co ze mě udělaly Zákony. – Max: Patříme ke stejné církvi. – Vězeň: Vy nosíte šál. [...] Vy nejste proletář.“ Tamtéž, s.95.

⁷² „Lidový“ Tamtéž, s.99.

uměním (nebo určitým druhem přístupu k umění) a společností, který tak přesahuje jednotlivé situace a postavy (včetně Maxe) a zabírá celou rozlohu dramatického světa. Aby nikdo nezůstal na vážkách, kterou stranu konfliktu Valle ironizuje, skutečná odtážitost a lhostejnost krystalizuje příhodně v Donu Latinovi, který v zápalu sebe-prezentace, nedbá už ani na důvod svého příchodu.⁷³

Osmá scéna, kde je básník puštěn na svobodu a rozmlouvá s ministrem, přítelem z mládí, do jehož kanceláře se probojuje, pro nás pak představuje uzlový bod. Max za pomoci ministra zacelí svou ekonomickou situaci – bude mu vyplácena měsíční gáže z rozpočtu policie. Zde se končí jedna dějová linka a stupňuje se důležitost motivu umělce ve společnosti. Max si začíná uvědomovat svou roli uvnitř všeobecného sociálního marasmu, uvnitř frašky hostilního života: „Conste que he venido para pedir un desagravio para mi dignidad, y un castigo para unos canallas. Conste que no alcanzo ninguna de las dos cosas, y que me das dinero, y que yo lo acepto porque soy un canalla. No me estaba permitido irme del mundo sin haber tocado alguna vez el fondo de los Reptiles.“⁷⁴ A následují dvě scény oddalující klimax Maxova konfliktu, který se změnil ze snahy zabezpečit rodinu k pochybám o své morální integritě. Devátá a desátá scéna už tak opustí původní motivaci a přechází ve směru pokračující noční cesty po barech a ulicích pouze podle montážního principu. Ten ovšem nabývá nebývale dramatických kvalit: kontrastně proti sobě opět staví dva světy představované rafinovaným prostorem modernistické kavárny a světem dětské prostituce na ulici, a konflikt prostředí se odráží i přímo v básníkově figuře, která patří do obou světů. Nesmiřitelný střet, který přesahuje dramatickou postavu a odrážejí se v ní, vystupuje do popředí a vrcholí v jedenácté scéně.

Zde se Max a Don Latino zastaví na jedné z madridských ulic, kudy se prohnaly demonstrace a kterou bude muset Latino slepému básníkovi popsat. V jejím středu se nachází zoufalá žena se svým dítětem v náručí, okolo stojí skupina přihlížejících, kteří komentují dění a poslední události. Z hlediska jednání se ocitáme v několikaúrovňovém kontextu. Jádrem situace tvoří zelinářka hořekující nad smrtí syna, která se vztahuje k postavám mimo scénu –

⁷³ Na otázku, zda byl Max při zatčení opilý odpovídá: „Hoy no pasaba de lo justo. Yo le acompañaba. ¡Cuente usted! ¡Amigos desde París! ¿Usted conoce París? Yo fui a París con la reina Doña Isabel. Escribí entonces en defensa de la Señora. Traduje algunos libros para la Casa Gariner. Fui redactor financiero de La Lira Hispano-Americana: ¡Una gran revista! Y siempre mi pseudónimo Latino de Hispalis.“ – „Dnes nepřesáhl míru. Já ho doprovázel. Vyprávějte! Přátelé z Paříže! Znáte Paříž? Já jsem jel do Paříže s královnou Isabelou. Psal jsem tehdy na její obranu. Přeložil jsem nějaké knihy pro Dům Granier. Byl jsem finančním redaktorem Hispano-Americké Lyry: významný to časopis! A vždy se svým pseudonymem Latino z Hispalis.“ Tamtéž, s.105.

⁷⁴ „Nechť je známo, že jsem přišel žádat omluvu pro svou důstojnost a trest pro několik bídáků. Nechť je známo, že jsem nedosáhl ani jednoho cíle a že mi dáváš peníze a já je přijímám protože jsem bídák. Nebylo mi dovoleno odejít ze světa, aniž bych se alespoň jednou nedotkl dna Plazů.“ Tamtéž, s.116.

patrně k četnictvu jako k vrahům jejího dítěte (a paradoxně tak samo jádro otevírá situaci směrem k vnějšímu světu). Skupina kolem se skrze tragické sousoší zaobírá vinou a nevinou té či oné strany na důsledcích sociálních nepokojů. Chladná diskuse a odtažitá nezúčastněnost vstupují do přímého konfliktu se zobrazeným utrpením. A o spojení odtažitosti soukromých vlastníků (viz například po sobě jdoucí repliky Zastavárníka: „Está con algún trastorno y no mide palabras.“, „Las turbas anárquicas me han destrozado el escaparate.“⁷⁵) se světem odtažitého umělce (toho, který se staví na mramorovou věž) se opět postará Don Latino, vyslanec modernistického světa a antagonistické zrcadlo básníka, když se staví na stranu komentujících a ženu s dítětem cynicky odbude: „Hay mucho de teatro“⁷⁶.

Konkrétně tedy vzniká trojí konflikt: ten v jádru situace mezi matkou a četníky (smrtí), mezi jádrem situace a jeho okolím, a mezi celou situací a poslouchajícím Maxem. Básník navíc dále zvnitřňuje rozpory obsažené v celé situaci a nedokáže se smířit se svou rolí – „¡Canallas...! ¡Todos...! ¡Y los primeros nosotros, los poetas!“⁷⁷ – v takové společenské frašce. Na konci scény se ozve střelba a Ponocný vysvětlí, že šlo o pokus vězně o útěk. Maxova reakce na tento motiv z dřívějšího je okamžitá a prudká, střet mezi konkrétní bolestí a nečinným přihlížením dosáhl vrcholu a Maxova bezmoc ho povede k jedinému možnému konci, když konflikt nemůže být zacelen. A je to vskutku prostor a jeho vlastnosti, o kterých se tak skrze básníka Estrellu hrálo: „La Leyenda Negra en estos días menguados es la Historia de España“⁷⁸. Jeho volání-výzva k jeho průvodci, aby společně spáchali sebevraždu končí v další scéně básníkovou smrtí na vlastních schodech. Max nemůže dojít heroické smrti, přesto ho celý děj vzešlý z prostředí – „España es una deformación grotesca de la civilización europea.“⁷⁹ – dovede k vyřčení jeho nové poetiky. Proč je třeba španělskou realitu znázorňovat esperpenticky se dozvíme z jeho úst, ale chápeme to i ze samotného děje dramatu. K ústřednímu tématu se tak upínaly a v ně se spojily jak motivická cesta jednání básníka, tak cesta kontrastní montáže. A básníkově svědomí představovalo svědomí společnosti.

Dodejme už jen, že poslední tři scény dramatu přinášejí další ohledávání prostředí a jeho neměnnosti po smrti protagonisty. Maxův pohřeb je ukázkou autorovy krutosti ve vztahu k postavám, jeho vyvýšené pozice a tím i jeho ruky v zaplétání fraškovitých dějů.⁸⁰ Příhrobní

⁷⁵ „Je asi nějak narušená a neváží slova.“, „Ty anarchistické tlupy mi rozbily výlohu.“ Tamtéž, s.136-137.

⁷⁶ „Je v tom hodně divadla“ Tamtéž, s.138.

⁷⁷ „Bídáci!...Všichni!...A první, my, básníci!“ Tamtéž, s.136.

⁷⁸ „Černou legendou těchto pokleslých dní jsou Dějiny Španělska.“ Tamtéž, s.138.

⁷⁹ „Španělsko je groteskní deformací evropské civilizace.“ Tamtéž, s.140.

⁸⁰ Vzpomeňme hřebík zcela svévolně zraňující čelo mrtvého (a nezáleží na tom, že se pravděpodobně jedná o anekdotu z pohřbu Alejandra Sawy) a pokusy Basilia Soulinaka o oživení.

scéna je zajímavá pro svou smířlivou melancholii. Klid úvah a vzpomínek snad vychází také z toho, že nad smrtí se ve skutečnosti zamýšlejí dva přízraky (Markýz jako literární postava a Darío, který je v době vydání dramatu už po smrti). Konečně v závěrečné scéně se uzavírá motiv výherního losu, který Don Latino ukradl mrtvému Maxovi z peněženky, následně vybral výhru a teď v hostinci Pica Lagartos rozhazuje a zve na pití. S vybraným losem se poslední novinovou zprávou uzavírá též osud Estrellovy rodiny: jeho žena a dcera spáchaly sebevraždu a celá zápleтка se uzavírá tak, jak ji v úvodu první scény předjímal osvícený bohém. A tak také pro první esperpento platí, že zatímco v klasickém dramatu se konflikt řešil, zde se obnažuje a vyostřuje.⁸¹

4.3. Postavy, role, hrdina

“La vida – sus hechos, sus tristezas, sus amores – es siempre la misma, fatalmente. Lo que cambia son los personajes [...] Los hombres son distintos, minúsculos para sostener ese gran peso. De ahí nace el contraste, la desproporción, lo ridículo. [...] La ceguera es bella y noble en Homero. Pero, en *Luces de bohemia* esa misma ceguera es triste y lamentable porque se trata de un poeta bohemio, de Máximo Estrella.”⁸²

Viděli jsme, jakým způsobem se dramatický prostor promítá do jednání postav. Většinu jich prostor ovládá a hlavní dramatický konflikt vzniká z nevole protagonisty podílet se na všeobecném jednání-chování. A jestliže jsme uvedli, že střet španělského prostoru a Maxe vzniká z juxtapozice tragických dějů života a lhostejné odtažitosti lidí, případně umělců, tato podvojnost se ve Valle-Inclánově díle spájí s dualitou tragiky a komiky tak, jak je to vyjádřeno ve dvanácté scéně: „La tragedia nuestra no es tragedia. [...] Los héroes clásicos han ido a pasarse en el callejón del Gato.”⁸³ Prostředí, které bagatelizuje v zásadě tragické lidské utrpení, se musí přetvořit tak, aby zvýraznilo a následně odhalilo původní nerovnováhu. Stejně jako děj byl účelově skládán demiurgickým subjektem, i postavy se budou objevovat přetvořené zesměšňujícím autorským zrcadlem. Z povahy věci pak vychází též princip jejich typizace.

⁸¹ Jako u velké části moderního dramatu. Lukeš, M. Op.Cit., s.101.

⁸² „Život – jeho události, jeho smutky, jeho lásky – je vždy neodvratně stejný. Co se mění, jsou postavy [...] Lidé jsou jiní, maličtí k udržení tak velké váhy. A tady vzniká kontrast, nepoměr, směšnost [...] Slepota je krásná a vznešená u Homéra. Avšak ve Světlech bohémy je ona slepota smutná a politováníhodná, protože jde o bohémského básníka, Máxima Estrellu.“ Převzato z Lima, R. *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1995, s.284-285.

⁸³ „Naše tragédie není tragédií [...] Klasičtí hrdinové šli na procházku do uličky del Gato“. Připomeňme notoricky známá vydutá a vypouklá zrcadla rozvěšená tehdy v oné ulici. Tamtéž, s.140.

Postavy se v dramatu projevují skrze akci a popis ve scénických poznámkách a skrze své vlastní promluvy. V prvním případě se u *Světél bohémy* setkáváme s výrazně významotvornou prací. Valle-Inclán postavy předvádí v charakteristickém gestu, které vystihuje jejich (sociální) roli a zároveň zůstává prakticky neměnné (což je jeden z prvků oné plastičnosti, obrazovosti, o které jsme mluvili). K jednotlivým typizujícím rolím nás jako první přivádí jména postav, která často využívají principu *nomen omen*, a to ať už afirmativně, jako *Enriqueta la Pisa-Bien*, nebo parodicky, jako v případě *Zaratustry*, případně paradoxně-symbolicky jako je tomu u *Maxe*⁸⁴. V poznámkách samotných přímý popis střídavě ukazuje na rysy vnější, vnitřní i abstraktní povahy, často za použití metaforického jazyka. Snaží se tak vystihnout charakter postavy několika tlustými tahy štětce, které nejednou exteriorizují vlastnosti jednotlivých postav: „*Asoma la chica de una portera. – Trenza en perico, caídas calcetas, cara de hambre.*“⁸⁵, „*Dorio de Gadex, jovial como un trasgo, irónico como un ateniense, ceceoso como un cañí*“⁸⁶, „*Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas.*“⁸⁷, „*Surge La Lunares, una mozuela pingona, medias blancas, delantal, toquinas y alpargatas.*“⁸⁸, „*Aparece en la puerta un hombre alto, abotonado, escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz del bisonte obstinado*“⁸⁹ atp. Základní a charakterizující gesto, které nás upomíná na Brechtův *gestus*, může být též vyjádřeno skrze akci, jako je tomu například při prvním výstupu *Rubéna Daría*, který na příchod *Maxe* reaguje takto: „*Ante aquella aparición, el poeta siente la amargura de la vida, y con gesto egoísta de niño enfadado, cierra los ojos y bebe un sorbo de su copa de ajenjo. Finalmente, su máscara de ídolo se anima con una sonrisa cargada de humedad.*“⁹⁰. Zobrazení postav v typickém a v našem případě i zveličeném gestu (zvýraznění rysů, používání augmentativů...) napomáhá snazšímu vystihnutí podstaty společenských rolí a postojů a jejich následnou snazší identifikaci ze strany diváka. Ten se setkává s obecnými typy postav, od jejichž jedinečnosti je oddělil rozpoznatelný autorův hodnotový soud, který vybírá negativní rysy k negativistickému ztvárnění. *Gestus* bude tedy ve skutečnosti více či méně zkřiveným

⁸⁴ Přeložit bychom mohli jako „*Henrieta Kráčí-Dobře*“ či „*Šlape-Dobře*“. *Máximo Estrella* pak jako „*Nejvyšší hvězda*“.

⁸⁵ „*Objeví se dcera vrátné – Cop v drdolu, spadlé punčochy, vyhladovělý obličej.*“ Tamtéž, s.64.

⁸⁶ „*Dorio de Gadex, žoviální jako rarach, ironický jako Athéňan, šišlavý jako cikán.*“ Tamtéž, s.82.

⁸⁷ „*Na konci kouří a píše plešatý muž, věčný redaktor smutného profilu, plášť s třepením, hákovité prsty a nehty potřísněné inkoustem.*“ Tamtéž, s.99.

⁸⁸ „*Objeví se Pihovata, dívka v hadrech, bílé punčochy, zástěra, šátek, střevíce.*“ Tamtéž, s.128.

⁸⁹ „*Ve dveřích se zjeví vysoký muž, zapnutý na knoflíky, strohý, velký rudý plnovous židovského anarchisty a závistivé oči pod čelem zatvrzelého bizona.*“ Tamtéž, s.150.

⁹⁰ „*Před takovým zjevením cítí básník hořkost života a s gestem rozzlobeného sobeckého dítěte zavře oči a lokne si ze sklenice absintu. Nakonec se jeho maska idolu ožíví vlhkým úsměvem.*“ Tamtéž, s.120.

úšklebkem komicky přetvářejícím tragické skutečnosti. A aby vynikl, bude pro představení postav charakteristická ironie, parodie a degradace.

Již z uvedených citací vysvítají dva časté způsoby ponižování a odlidštění postav. Je to neustále se vracející animalizace, ať už přímým vnějším popisem (jako je citované čelo bizona, či například soustavné přirovnávání Dona Latina k psovi) nebo výrazem pro jednání (chlapec z hostince poběží „como la corza herida“⁹¹), a přirovnávání k věcem (viz. výše prsty jako háky).

Spolu s plochými, prázdnými a trhavými pohyby (chtělo by se říci mechanickými, viz např. příchod Enriquetty ve čtvrté scéně, kde „se zhmotní“⁹², ale i všechna uvedená „objevení se“ namísto obvyklých „příchodů“ a „odchodů“) podle taktovky svého tvůrce a potřeb zobrazení, ústí všechny uvedené postupy v paralelu postav s loutkami, přesněji, maňásky, kašpary, šašky, tedy „fantoche“. A jestliže vyslovené degradaci se mohou některé postavy – jako je katalánský vězeň ze šesté scény, žena s mrtvým dítětem z jedenácté, Darío s Markýzem z předposlední, nebo samotný Máximo – vyhnout, dehumanizace skrze teatrálnost a loutkovitost je platná pro všechny, jelikož vychází už ze způsobu zpodobení, z žánru frašky.

K umělosti a neživosti ostatně přispívá též způsob vyjadřování postav, ona totální mluva, o které jsme se již zmiňovali. Uvnitř jednotlivých replik klade vedle sebe výrazy z různých, často protikladných, jazykových registrů a zároveň, jak jsme již uvedli, jazyk nepoužívá podle principu adekvátnosti k postavám. Obojím jazyk zbavuje sociálně-psychologické motivovanosti. A co sám jazyk získává na barvitosti, expresivitě a životnosti, ubírá postavám tím, že k sobě a své jednotě přitahuje pozornost, že se skládá v celky přesahující vymezení postav a že tak odkazuje k jednotčímu subjektu. Konečně loutkovitá povaha postav se v dramatu tematizuje a to tím, že postavy bývají explicitně (a chtělo by se říci i metaliterárně) představeny jako loutky: „Zaratustra, abichado y giboso – la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente – [...] con su caracterización de **fantoche**“⁹³. Loutka tak vniká do tematického plánu a přináší vlastní motivy – neživost, manipulaci, determinismus atp. – a zároveň se podílí na metaliterární rovině *Světél bohémy*, ve kterých se stejně autor jako postava Maxe povyšují nad ostatní postavy a přetváří je v dřevěné panáky, aby nakonec zjistili, že sami jsou ze stejného materiálu.

⁹¹ „jako zraněná srnka“ Tamtéž, s.69.

⁹² „La niña Pisa-Bien, despintada, pingona, marchita, se materializa bajo un farol con su pregón de golfa madrileña.“ – „Dívka Šlape-Dobře, odlíčená, potrháná, zvadlá, se zhmotní pod lampou s povykáním madridské coury.“ Tamtéž, s.79.

⁹³ Zvýraznil P.G., „Zaratustra, přikrčený jako havěť a hrbatý – tvář jako uleželý špek a šála zelená jako had – [...] s charakteristickými rysy **maňáska**.“ Tamtéž, s.59.

A od předešlých frašek a následných esperpent *Světla bohémy* odlišuje právě především postava Maxe a jeho tragikomický rozpor.

Máximo Estrella je a není tragickým hrdinou. Valle-Inclán ho od počátku dramatu vykresluje v hrdinných rysech: „de un gran carácter clásico-arcáico, recuerda a los Hermes“⁹⁴. Jeho výjimečnost je dána již ústřední pozicí, promítá se ale také do jeho chování. Jeho základním gestem by mohl být bohémský básník, který opovrhne blátem společnosti, patřičně ho kritizuje a provokuje. Konflikt vychází z jeho existenciální závislosti na okolním světě. A cesta je cestou uvědomění si této závislosti, která i v něm odhaluje příslušnost k davu. Zároveň je ale jediný, kdo je schopen skutečně vnímat veškeré dění v jeho pravé povaze, tím ho odkrývá a pocítenou tragiku vyjádří svým soucitem nad tragickými figurami. A kdyby dav nepředstavoval všeobíhající prostor komicky zpodoběných figurek loutkového ansámblu, samotná cesta soucitného a soucit vzbuzujícího básníka by byla tragickou (nezapomínejme, že se jedná o zneuznaného geniálního básníka, jehož rodina umírá hladu). V prostředí loutkohry je však tragika patetická a směšná a velikost Maxe spočívá ve zmíněném poznání svého vlastního postavení. Vrátime-li se pak k citátu z úvodu, vzpomeňme, že přestože básník svou slepotou odkazuje k oidipovskému typu hrdiny (Ginebře, například), původ jeho slepoty je jiný a vzpomene jej právě v momentě, kdy přijímá ministerský důchod, jak nás upozorňuje María Eugenia March⁹⁵. Vyústění dramatu, v němž Max neopustí svou masku výsměchu ani tváří v tvář smrti a umírá na způsob Merkuccia, přesto můžeme interpretovat tragickým klíčem. Není to však již tragika v původním smyslu – směřující k očistné katarzi–, ale bezútešná tragika grotesky, která možnosti očisty uvnitř dramatu zamezuje. A quijotovský rozměr básníka je ještě posmrtně shozen (parodován), když jeho společenskou roli bez skrupulí a hladce přejímá Don Latino de Hispalis, také již „¡Cráneo privilegiado!“⁹⁶

Vskutku tak *Světla bohémy* neznamenaají jen předěl ve smyslu vyrovnání s dvojakostí tragiky a komiky, ale zároveň si skrze ně Valle-Inclán vyrovnává účty s figurou klasického hrdiny. Tomu dal život v *Ohlasech hrdinských písní*, jeho monumentální hlas zazníval ústy starého Montenegra v *Barbarských komediích*, ale po revizi v prvním esperpentu se v ostatních nemůže objevit. Po Maxovi štafetu první role, která pro společnost znamená šaška,

⁹⁴ „velkého klasicky-archaického charakteru, připomíná Hermy.“ Valle-Inclán, R.del. *Luces de bohemia*. Op.Cit., s.55.

⁹⁵ „Tyto příklady fyzického rozkladu [syfilis] předjímají rozklad duševní, který se potvrzuje, když Max musí přijmout peníze, jež mu nezaslouženě nabízí Ministr“ – „Estos ejemplos de la corrupción física anticipan la corrupción espiritual, la cual se evidencia al tener que aceptar Max el dinero que inmerecidamente le ofrece el Ministro“ March, M.E. Op.Cit., s.94.

⁹⁶ „Privilegovaná lebka!“ Tamtéž, s.169.

přebírá Don Latino a bude následovat celá série podobných antihrdinů, jak uvidíme v následující kapitole.

4.4. Perspektiva

Ze všeho, co jsme o *Světlech bohémy* napsali, vyplývají důsledky i pro problematiku básnické perspektivy. Jestliže se způsobem vedení zápletky a vykreslení postav, a vlastně i celkovým zaměřením a smyslem jedná o satirickou frašku, nutně se opět setkáváme s výrazným autorským odstupem. Nadhledem, který třídí vnější svět hodnotovým soudem tak, že zvýrazňuje a deformuje jeho imanentní rysy ošklivosti a vkládá je do otevřené dramatické kompozice sledu obrazů. Dialogičnost střetů jednotlivých postav klasicistní tragédie je v takovém světě nemožná, zároveň ale typizace a hyperbolizace postav umožňuje vyostřit střety mezi jejich povahami. U tragického vidění světa se představovaly silné individuality, ze kterých se ex post usuzovalo na vyšší (je přesahující) konfliktní síly a principy, a tyto jsou ve frašce zpodobeny přímo. Co se mění je tedy právě autorská perspektiva: v prvním případě konstruuje drama tak, aby čtenář v interpretaci vyvolal jednotný hlas antagonistických obecnin světa, které do postav „schovává“, v druhém naopak převede svět na obecniny sám, následně je zvýrazní a ukáže na ně prstem, čímž odkryje i sebe. Modernou „znovu objevená“ upřímnost (nazývaná někdy cynismus) vede k „otevřené hře v karty“, konfliktnost se ale neztrácí a je obohacena paradoxním viděním světa a navozením dialogu se čtenářem, dialogu i ve smyslu jednání, které nyní může vyvolávat změnu (situace) právě ve čtenáři.⁹⁷ Otevřeností pohledu, ze které vyplývá jistý apelativní důraz se Valle-Inclán opět přibližuje brechtovskému pojetí divadla (ostatně jedenáctá „pouliční scéna“ tuto blízkost jen dokládá).

Jedinečnost *Světel bohémy* uvnitř Valle-Inclánova dramatického díla spočívá v tom, že se skrze postavu Maxe Estrelly ohledává možnost tragického vidění (jednohlasného, pathetického) v dnešním světě. Máximo je pak autorovým alter-egem a ztělesněným otazníkem nad klasickým žánrem. Jestliže slepý básník je „svědomím svého lidu“, často vidí víc než ostatní a nízké dění kolem sebe nemilosrdně kritizuje, sám se ocitne (jak už bylo zmíněno) v situacích, které mu vracejí jeho pohled a zjevují, že právě on „je ten klasický hrdina odražený ve vydutém zrcadle“⁹⁸ uličky del Gato. Zaslepenost měla jako u vidoucího

⁹⁷ „K divákovi především má být vztahována kategorie změny, tedy změny v poznání, citění a rozpoložení, která je z hlediska dramatického autora záměrným smyslem a výsledkem dramatického jednání.“ Lukeš, M. Op.Cit., s.89.

⁹⁸ „Max es el héroe clásico reflejado en el espejo cóncavo“ Cardona, R. a Zahareas, A. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1970, s.72.

Oidipa povahu sebestřednou a ukazuje jednak na Valle-Inclánovu krutost ke své postavě (autor celou dobu ví, co Max musí bolestně zjistit), také ale na autorovo stejně kruté sebezpoznaní. V Maxovi totiž vskutku zdvojením svého pohledu ohledává sebe sama a svou roli ve společnosti, svůj podíl na všeobecném marasmu. Oba se tak vlastně dostávají do dialogu, a přestože je správná námitka Cardony a Zaharease, když říkají, že v jedenácté scéně se k lítosti a soucitu dostává postava, ne autor, je také zřejmé, že tragika situace a Maxův soucit dostávají sdostatek prostoru na to, aby samo esperpentické zpodobení zpochybnilo, a to vlastně na formální úrovni.⁹⁹ I tímto způsobem se osten skepse obrací sám proti sobě a vzniká paradoxní prostor dialogu zpodobení a jeho antiteze: *Světlá bohémy* přinášejí novou perspektivu a zároveň ji tematizují. Tím se vytváří prostor pro nový, zpochybňující pohled a již jsme uvedli, v paradoxním světě není místo pro tragédii. I hrdina po poznání své existenční situace musí odejít a v posledních scénách nechat prostor esperpentickému světu. Paradox pak, jako sám sebe zpochybňující svět, je z podstaty dialogický. A viděli jsme, že se svým způsobem promítá do celé dramatické konstrukce, stavěné na principu vedle sebe kladených protikladů, křiklavých kontrastů v promluvách, mezi postavami a na pomezí scén. I na loutkovém divadle tak vlastními prostředky docházíme k dialogu, otevřenějšímu a snad i upřímnějšímu, než na klasicistickém jevišti.

⁹⁹ Rodolfo Cardona a Anthony Zahareas se s výtoku obrací ke všem autorům, kteří této scéně (a nejen této scéně) přisuzují autorovo vybočení z koncepce esperpenta. Mají pravdu, tvrdí-li, že Max zůstává, přes všechny svůj soucit, maňáskem, kašpárkem. Cardona, R. a Zahareas, A. *El esperpento valleinclanesco: la función histórica del espectáculo*. In Gabrielle, J.P.(ed). *Suma valleinclaniana*. Santiago de Compostela: Anthropos a Consorcio de Santiago, 1992, s.164-165.

5. Esperpento

Esperpentická tvorba Ramóna del Valle-Inclán zahrnuje *Světla bohémy* a tři dramata publikovaná mezi lety 1925 a 1927 později zahrnutá v trilogii *Mars na karnevalu*. Někteří autoři k těmto dramatům řadí ještě *Zázračná slova* a pozdější *Retábl lakoty, chtíče a smrti*, některé frašky, romány ze série *Iberské arény* (El ruedo ibérico) či *Tyrana Banderase* (Tirano Banderas) a jako první autorovo esperpentické dílo nejednou označují básnickou sbírku *Dýmka kif* (La pipa de kif). Rozšiřují tak autorské vymezení za pomoci jeho definic a výroků o románu i dramatu. A vskutku, když se Valle-Inclán vztahuje ve svých různých poetikách –té ze *Světla bohémy*, z *Parohů dona Friolery* (Los cuernos de Don Friolera), z článků a rozhovorů – k esperpentu, zmiňuje se o nové estetice častěji než o novém žánru. Bylo by zbytečné snažit se vyvracet podobnosti těchto děl vzniklých v posledním období Valle-Inclánovy tvorby, které na příkladu *Iberské arény* vyčerpávajícím způsobem dokládá v několikaleté citované studii Antonio Risco¹⁰⁰. Přesto se chceme přidržet původního autorského vymezení a to proto, že se tak vyhneme nadměrnému rozšíření tohoto označení ve Valleho dramatické tvorbě a s ním spojených komplikací a neshod u přiřazení, například, té či oné frašky. Nehledě na problematičnost přiřazení *Retáblu*, který se přes stylistickou příbuznost neliší pouze v prostředí, ale i dosahem svého pohledu na svět. V neposlední řadě tak budeme dále respektovat žánrově-tematické rozřídění vycházející z autorského impulsu, které jsme nastínili v úvodu třetí kapitoly. To vše nám nakonec dovolí uchopit esperpento jako dramatický žánr.

5.1. Název

Poprvé se slovo esperpento ve Valleho tvorbě objeví jako podtitul *Světla bohémy*. Uvnitř tohoto dramatu pak ve dvanácté scéně, když Max osvětluje novou básnickou perspektivu použije tento výraz poprvé v reakci na Latinův podnět, aby byli zvěčněni v tragédii: „Max: La tragedia nuestra no es una tragedia. Don Latino: ¡Pues algo será! Max: El Esperpento.“¹⁰¹. Nový žánr se tak vymezuje negací vůči žánru klasickému. V moderní době by tragédie byla falešná a vyprázdňená a k tragice je třeba se dostat oklikou. Jak jsme již viděli, Valle-Inclán se k ní vrací skrze komičnost, jelikož dnes „Vzdálení tomu, popřít tragiku

¹⁰⁰ Risco.A. Op.Cit.

¹⁰¹ „Max: Naše tragédie není tragédie. Don Latino: Něco to být musí! Max: Esperpento.“ Valle-Inclán, R.del. *Luces de bohemia*. Op.Cit., s.140.

či hlásat její nepřítomnost, je to jediný ospravedlnitelný způsob, jak podat svědectví o tragice, aniž bychom ji zradili.“¹⁰². A tato komičnost je satirická, parodická, groteskní.

Odtud také samotný název. Valle sahá pro slovo z lidové slovní zásoby, které můžeme přeložit jako šereda, ohyzda, hnusák, také ohavnost, hloupost, absurdita. Vlastně „směsice ošklivého a směšného, lidová verze literárního termínu groteskní“¹⁰³. Autor, který nedokáže uvěřit ve společenskou skutečnost, která se mu jeví ohavná a absurdní, sahá v uměleckém přetvoření do světa ošklivosti a další deformací odhaluje neforemný moderní život. „El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.“¹⁰⁴. A pro nové zpodobení vyjde z tradičního lidového žánru, který, jak jsme viděli, sám už několikrát využil. Ironicko-parodický tón frašky je ideální pro satirické vyhocení komiky pod tíhou tragických událostí doby.

5.2. Mars na karneval!

Ve zbytku práce se budeme zabývat zachycením charakteristických rysů esperpenta v dramatech z *Marta na karnevalu*. Soubor představuje tři hry, jejichž tematika se nějakým způsobem dotýká vojenského prostředí. Římský bůh války, stejně jako heroické rytířské či pastýřské figury z dřívější autorovy tvorby, ovšem s postavami Valle-Inclánových frašek budou mít, jak lze předpokládat, pramálo společného a důstojníci a bařtipánští hodnostáři budou vehnáni do pokřivujícího světa karnevalu.

Šaty zesnulého (*Las galas del difunto*) představují svérázné přetvoření donchuanovského mýtu: Juanito Ventolera, voják navracený do vlasti z kubánské války, vykope mrtvolu, aby získal její elegantní šaty, s nimiž se chce dvořit prostitutce.

Parohy dona Friolery přetváří othellovský předobraz a na paškál si bere calderonovská dramata cti. Podváděný poručík je vojenským korpusem donucen bránit svou čest a výstřelem po manželce zabije svou dceru.

Konečně *Kapitánova dcera* předvádí příčiny vojenského převratu: dcera nucená otcem být společníci důstojníkům v jeho karetním doupěti, odchází z domu se svým milencem, který zabil jednoho z kapitánů; společně chtějí vybrat peníze ze šeků v peněžence mrtvého a tak

¹⁰² „Jejos de negar lo trágico o de predicar su ausencia, es el único modo lícito de dar testimonio de lo trágico, sin traicionarlo.“ Ruiz Ramón, F. Op.Cit., s.128.

¹⁰³ „Una mezcla de algo feo y risible, la versión popular del término literario grotesco.“ Cardona, R. a Zahareas, A. *Visión del esperpento*. Op.Cit., s.33.

¹⁰⁴ „Tragický smysl španělského života je možné zobrazit pouze systematicky deformovanou estetikou.“ Valle-Inclán, R.del. *Luces de bohemia*. Op.Cit., s.140.

rozpoutají novinovou kampaň, na kterou vrchní velitel nemůže reagovat jinak, než právě převratem.

Všechna dramata se obrací výslovně ke španělskému prostoru, jeho tradici a jeho současnosti (přestože je pochopitelně přesahují). Ve středu kritiky stojí vojsko, oficiální moc, církve, konceptuálně pak calderonovské pojetí cti ve smyslu španělského „honra“. A jestliže v prvním dramatu se vztahuje ke své době tak, že vychází z esperpentizace španělského literárního mýtu, ve druhém případě se dostaneme dovnitř vojenského prostředí, kde se rozvine, opět esperpentizovaná, variace na drama žárlivosti¹⁰⁵, a v posledním ze série dramát se už nacházíme zcela v současném Madridu ulice, kasáren a melodramat. Z hlediska vojenské cti je pak triptych stavěn kolem *Parohů dona Friolery*, jejímž je ústředním tématem. Ostatní dvě dramata se přimykají k ústřednímu panelu tak, že rodinná čest způsobila zapuzení dcery v prehistorii *Šatů zesnulého* (tak vlastně nepřímo zapříčinila celý děj) a že čest vojenského korpusu bude v *Kapitánově dceři* ubráněna pučem. A uvědomme si, že hlavní témata a způsoby zobrazení se vskutku přese všechnu uměleckou stylizaci a tendenci ke zobecnění obracejí ke své době často velmi adresně. Vedle literárně a divadelně kritických glos (parodických citátů nemilovaného Echegaraye, vyvěšených plakátů Maríí Guerrero) a útoků na instituce (mimo ty státní, je to například parodický obraz madridského Kruhu krásných umění, s jehož vedením měl Valle-Inclán potyčky kvůli svému divadelnímu spolku El Cántaro Rojo) stojí političtější příklady: odkazy na kubánskou válku v prvním z dramát a vyústění posledního připomínající nástup k moci stále vládnoucího Prima de Rivery (první vydání dramatu je z roku 1927 a je také z nařízení vlády staženo).

V následujících kapitolách se pokusíme analyzovat dramatický tvar trojice esperpent a zjistit jaké podoby v něm nabývají některá témata.

5.3. Prostor, čas, jednání

Trilogie je svým členěním analogická *Barbarským komediím*: i zde jsou hry postaveny do triptychu, jehož prostřední část je nejobsáhlejší jakožto centrální obraz. Obě krajní dramata tak zde mají po sedmi scénách, *Parohy dona Friolery*, čtrnáct. Výtvarně stylizující kompozice už nás nepřekvapí a nebude to jediná shoda tvůrčích přístupů se *Světlý bohémy*, kterou uvidíme.

¹⁰⁵ Použijme tento termín, ač víme, že žárlivost opravdu není středobodem Othella. Ostatně to si zjevně uvědomuje i Valle-Inclán.

Šaty zesnulého nás uvádí do blíže nespecifikovaného městského prostředí. Začíná i končí se v nevěstinci u přístavu, za dvou nocí, uvnitř a přede dveřmi v první scéně a obráceně v poslední. Že se jedná o přístavní prostředí není náhodou. „Luces de marina“¹⁰⁶ otevírají dramatický prostor směrem za oceán. Tak se v úvodu z kubánské války vrací Juanito Ventolera se svou „kalvárií“¹⁰⁷ z válečných křížů na prsou, za pomoci níž zpřítomní zbytečnost válečného dobrodružství a jeho pravou povahu jako „negocio de los galones“¹⁰⁸, kde se střídá, protože „se busca el gasto de municiones.“¹⁰⁹.

Prostředí zarámovaná návratným děje-prostorem jsou různá. Po sobě následují: ještě za první noci, apatyka patřící otci Nevěstky, Sokratu Galindovi; hřbitov, kam bylo uloženo jeho tělo (opět v noci, zřejmě den po druhé scéně); ulice, kde se k večeři a sázce sejdou čtyři vojáci; ještě jednou apatyka, tentokrát po majitelově smrti; a konečně vdovská ložnice za planoucího měsíce. Přestože jednotlivé obrazy představují odlišná místa, všechna se nachází v relativně malém prostoru jednoho města. Stejně i jednota času je vlastně zachována, a ač s jistotou nevíme, kolik dní ve skutečnosti uplynulo od první noci ke druhé, děj překlene časový rozkmit natolik, že jakoby se vše odehrálo za jedné jediné.

A vskutku, pevnost dramatické stavby zaručuje jednota děje, jednání. Několik zpodoběných prostředí, které opět zastupují výseky většího španělského prostoru – zde tedy hlavně jako opozice pokrytecky necitelné živnosti a pikareskního prostoru chudých vojáků a prostitutek – se zde podřizuje zápletce a jejím potřebám. Narozdíl od *Světél bohémy* se celá stavba rozvíjí na základě silného motivačního zřetězení a k přechodu situace do situace si nemálo vypomáhá kompozičními principy frašky:

Ventolera přicestuje a zakouká se do Nevěstky. Aby ji získal, musí se dostat k penězům a když jde jako vysloužilý voják na nocleh k apatykáři, ten před ním zničehonic zemře, „božím“ zásahem. Jako vojnou vychovaný (pro Valleho zde tedy zcela amorální), pikaro se neštítí vloupat do Sokratovy hrobky, aby se dostal k jeho elegantním šatům.¹¹⁰ Následná dějová odbočka, představovaná setkáním se třemi bývalými společníky, ho dovede k chvástavému navštívení domu zesnulého v jeho vlastních šatech a tak později ke vdoviným penězům. (Odbočka více než podstatná, pomyslíme-li na donchuanovský předobraz a vezmeme-li v potaz, že tak v páté scéně půjde s oblekem, jako zástupcem mrtvého, na večeři

¹⁰⁶ „Námořnická světla“ Valle-Inclán, R.del. *Martes de carnaval*. Ed.cítica de Ricardo Senabre. Madrid: Espasa Calpe, 1990, s.43.

¹⁰⁷ „calvario“ Tamtéž, s.54.

¹⁰⁸ „Obchod generálů“ Tamtéž, s.49.

¹⁰⁹ „se usiluje o spotřebu munice.“ Tamtéž, s.48.

¹¹⁰ Naskýtá se zde paralela, již by bylo zajímavé, avšak vymykající se rámci této práce, rozvinout. Máme na mysli Franciho z Langerovy *Periferie* z roku 1925, který po návratu z vězení nejdřív ze všeho shání šaty, aby se mohl společensky pozvednout, a také je nalézá u mrtvého.

a následně s ním navštíví apatykářův dům.) Konečně v poslední scéně dojde k rozuzlení, když Juanito navštíví Nevěstku a bude se jí dvořit jako „nový člověk“. A zde se zároveň uzavře druhá dějová linie - dopisu, který Nevěstka v první scéně poslala po Čarodějnici svému otci a který byl adresátem uložen do obleku. Ten se v závěru tedy vrací do nevěstince a Juanito ho „náhodou“ objeví a v zápětí přečte.

Zčásti se ústřední zápletky vymyká jen pátá scéna – jako jediná, kde se neobjeví Juanito –, ve které vdova v apatyce draze vyplácí holiče a kostelníka za služby při pohřbu. I ta je ovšem motivovaná z hlavního děje, napomáhá střetu dvou typů prostředí.

Vidíme, že motivační zřetězení předložených dvou a půl zápletek (číslo upomínající na díla alžbětinské dramatiky) na každém kroku provází dramatikova situační montáž zjevující jeho moc nad osudy postav: náhodná setkání, příchody, manipulace s dopisem, náhlé úmrtí, to vše připomíná dějovou stavbu, kterou jsme viděli u *Zamilované do krále*. A fraška slouží záměru obracet se k dobovému prostředí. Tak, přestože zpodobené prostory jsou podřízeny zápletky, celkový prostor ji do značné míry ovládá a vystupuje do popředí. Jeho vlastnosti chce autor v pozastaveném okamžiku –mezí situaci – vykreslit.

Uvedli jsme, že dramatický prostor proti sobě staví dva světy, nazvěme si je pracovně chudinský a měšťácký. Ty jsou fyzicky ztvárněné v opozici nevěstince a apatyky (tedy prostorů tělesného hříchu-nemoci a tělesné ctnosti-zdraví)¹¹¹. Vnitřní antagonismus je dějově ztvárněn v dopise, který v úvodu překročí hranice, aby se v závěru musel vrátit zpět.

Přesto se jedná o stejné prostředí, které podmiňuje jednání postav. Rozdíl bude v míře pokrytectví. Ostatně to dokládá i paralela k donchuanovské zápletky, která nás přivádí ke srovnání klasicky pojatého mýtu s jeho esperpentickým přetvořením. A z něj jasně vyplývá, že zatímco například „sevillský svůdce“ Juan se satansky bouřil a vyvyšoval nad v základu morálně platný svět (a tím ho i potvrzoval), taková heroičnost je nemožná u Ventolery, který se, sám amorální voják, zapojuje do světa všeobecně platné amorálnosti a jen (zdánlivě)

¹¹¹ K tomuto ironickému použití prostoru si neodpustíme citát z Valleho vyprávění. Zde popisuje, co řekl Miguelu de Unamuno, když tento ve své kritice strhal dílo R.Daría, který ve stejnou dobu ve své kritice vyzvedal to Unamunovo. Vzhledem k tomu, že citát nemá přímou souvislost s naším tématem, nebudeme ho překládat: „El suceso, amigo don Miguel, no tiene nada de notable y mucho menos de desconcertante. Es sencillamente, el resultado del enfrentamiento de dos sujetos diferentes y opuestos. Es una realidad natural. Ustedes no han nacido para entenderse porque Rubén y usted son antípodas. Verá usted: Rubén tiene todos los defectos de la carne: es glotón, es bebedor, es mujeriego, es holgazán, etc., etc. Pero posee, en cambio, todas las virtudes del espíritu: es bueno, es generoso, es altruista, es humilde, etc., etc. En cambio usted almacena todas las virtudes de la carne: es usted frugal, es usted abstemio, es usted casto, es usted infatigable. Y tiene usted todos los vicios del espíritu: es usted soberbio, es usted ególatra, es usted avaro, es usted rencoroso, etc., etc. Por eso, cuando Rubén se muera y se le pudra la carne, que es lo que tiene malo, le quedará el espíritu, que es lo que tiene bueno, ¡y se salvará! Pero usted, cuando se muera y se le pudra la carne, que es lo que tiene bueno, le quedará el espíritu, que es lo que tiene malo, ¡y se condenará!...Desde entonces, Unamuno anda muy preocupado.“ Převzato z Lima, R. Op.Cit., s.211.

naráží na morálku pokryteckou. Všeobecný společenský rozklad přetváří jakékoli satanství na další čertovinu hodnou pikareskní literatury¹¹².

Konflikty jsou tedy více než kdy jindy vystaveny na malém divadýlku ne proto, aby se střetaly protikladné síly všehomíra, ale proto, aby se ve svém celku střetly se světem diváka a jeho morálními hledisky.

V *Parozích dona Friolery* se setkáme s explicitním vyjádřením světa zpodobeného na divadle a světa, ke kterému se vztahuje: tuto kvalitu zaručuje rámeček první a poslední scény, nejen „pouze“ metaliterární, jak by se mohlo na první pohled zdát.

Obě scény kompozicí inverzně kopírují jedna druhou. V první spolu vedou rozhovor dvě postavy stojící mimo samotné jádro dramatu a jeho děj. Don Estrafalarío a Don Manolito rozmlouvají o povaze umění a shlédnou maňáskové divadlo o donu Friolerovi. V poslední scéně vyslechneme romanci na stejné téma a následný rozhovor obou intelektuálů. A jestliže se v úvodu prochází na pouti v Santiagu, na závěr vedou svůj rozhovor přes mříže vězení na samém jihu Andalusií. Autorova snaha obsáhnout rozpětím celý španělský prostor je doplněna závěrečným sarkastickým uvězněním obou volnomyšlenkářů. Příznačně pak dvojice v úvodu velebí svobodné umění loutkáře, který představuje demiurgický pohled a satirickou notu (a jehož umění je určitě galského či italského původu), a shazují slepce, kastilský typ zpěváka, který ve své romanci reprodukuje společenský vkus odrážející se v „obrání dobrých mravů“ mstném poručíkovi. Metaliterární rovina se tak zároveň vztahuje k životu vně dramatu tím, že spolu s žánry kritizuje i ideologický obsah vyplývající z jejich perspektiv. Už v rámci je nastoleno zaměření na španělský prostor a jeho tragické rozpory.

Uvnitř rámce se rozprostírá ve dvanácti scénách samotné drama Dona Friolery. Celé se odehraje ve dvou dnech v jednom městě, opět přístavním. Patrně na jihu Španělska, jak evokují nabílené domy, anglický zpěv v pozadí, hlavní postavy, o kterých se mluví jako o kytaristech nebo které dokonce hrají a zpívají na scéně, a zmínka o Algeciras. Ulice, ve které stojí poručíkův dům a hřbitov ze třetí scény, pak nesou v názvu galicijské hlavní město.

¹¹² Zjevné paralely k pikaresknímu románu nejsou náhodnou shodou, ale vědomým navázáním na španělskou uměleckou tradici: „Goya pintó a sus personajes como seres inferiores a él. Como Quevedo. Esto nace de la literatura picaresca. Los autores de estas novelas tenían mucho empeño en que no se les confundiese con sus personajes, a los que consideraban muy inferiores a ellos, y este espíritu persiste aún a través de la literatura española, naturalmente. Yo considero también a mis personajes inferiores a mí. Mi obra es un intento de lo que quise hacer.“ – „Goya namaloval své postavy jako jemu podřadné bytosti. Stejně tak Quevedo. Což vychází z pikareskní literatury. Autoři těchto románů vynaložili veliké úsilí na to, aby si je čtenáři nepletli s jejich postavami, které považovaly za velmi podřadné. A tento duch přirozeně dále přetrvává ve španělské literatuře. Já také považuji postavy za sobě podřadné. Moje dílo je pokusem o to, co jsem chtěl udělat.“ Převzato z Lima, R. Op.Cit., s.276.

První scéna představuje jakýsi prolog: odehrává na okraji San Fernando del Cabo a jeho různorodých zákoutí, a představuje původní, idylický prostor. Potkáváme Dona Friolera na strážní na pobřeží jak tváří k moři za slunečného dne kouří dýmku. K narušení rovnováhy dojde za pomoci plíživého stínu, který hodí do okna strážnice anonymní vzkaz obviňující poručíkovu ženu z nevěry. Následně Friolera v monolozích vyjeví konflikt, který bude rozvíjen v celém dramatu: mezi očekáváním prostředí ve vztahu k němu samému a jeho přirozeností. Jako voják-pohraničník musí svou pohanu smýt krví, sám by tak nikdy nejednal: „Si es verdad, quisiera no haberlo sabido. Me reconozco un calzonazos.“¹¹³. Dále dokonce: „De buena gana quisiera atrapar una enfermedad y morirme en tres días [...] ¡A mis años andar a tiros!“¹¹⁴. Podnět ke konfliktu vyjde při zachované jednotě místa zvnějšku postavy a způsob řešení taktéž: „¡Y no basta una honrosa separación! [...] La galería no se conforma con eso. El principio del honor ordena matar.“¹¹⁵

Ve druhé scéně se přeneseme před poručíkův dům, abychom byli svědky situace, která nastalé nerovnováze dala vzniknout: holič Pachequín si namlouvá poručíkovu ženu Doñu Loretu a oba pozoruje Doña Tadea Calderón, městská klepna, jejíž příjmení výmluvně vyjevuje, jaký druh morálky prosazuje a zastupuje. Třetí a čtvrtá scéna konečně přinese první fyzický střet všech účastníků zápletky. Friolera potkává na hřbitově Pacheca a znechucen ho od sebe odhání, potkává Tadeu a spílá jí za to, že mu poslala anonym. A konečně, za svitu měsíce se střetnou manželé. Friolera na ženu vytáhne pistoli a když před ním Loreta utíká na ulici, z okna naproti „repentinamente“¹¹⁶ vykoukne Pachequín a vyběhne ven, aby svou oblíbenkyni bránil. Od dvojí vraždy Friolera zachrání dcera, která se také znenadání objeví na scéně. Poručík ji k sobě přitiskne a zavře se v domě. Autor opět vybírá jednotlivé scenerie a podle potřeb vedení děje je skládá, inscenuje setkání, která ústí ve střety. Všimněme si ale jaké důsledky má pro zápletku dramatu cti taková kompozice.

Ještě v poslední scéně první poloviny dramatu Doña Loreta za pomoci alkoholu přesvědčí manžela, aby se směla vrátit domů a následně ho nechá spát pod schody. Jestli jsme ještě mohli být na vážkách, nyní už je zjevné, že protagonista nespĺňuje svou roli v dané situaci (nespĺňuje očekávání „kodifikované“ zápletky). A je-li tomu tak, obrací se naše pozornost ke společnosti, která ho obklopuje, k jejím hodnotám, které podmiňují drama cti. Od druhé půle tak už otevřeně získává protagonismus dramatický prostor. Přispěje k tomu také Friolerova nerozhodnost, která z něho činí objekt manipulace, ať už pro vojáky či pro

¹¹³ „Je-li to pravda, byl bych se to raději nedozvěděl. Přiznávám, že jsem bačkora.“ Tamtéž, s.128.

¹¹⁴ „Hned bych rád dostal nějakou nemoc a zemřel do tří dnů [...] V mém věku chodit střílet!“ Tamtéž, s.128.

¹¹⁵ „A nestačí čestný rozchod! [...] S tím se veřejnost nespokojí. Princip cti nařizuje zabít.“ Tamtéž, s.129.

¹¹⁶ „Znenadání“ Tamtéž, s.151.

svou manželku. Opět tak vidíme, že řazení scén i jejich vývoj zjevně není motivován zevnitř dramatické zápletky, ale dějovou montáží autora vybírajícího momenty, které potřebuje k její stavbě a k zobrazení prostoru s jeho imanentní konfliktností.

Zaměřením na prostor (a to i odrazem jeho požadavků v monolozích Dona Friolery) Valle přetváří parodovaný žánrový předobraz. Tam konflikt vzniká na základě platných společenských mravních hodnot, které se nezpochybňují (v uzavřené dramate spíše vystupují na pozadí jako všeplatné), a hlavní hnací silou dramatického děje zůstává protagonista, v němž se sváří láska k partnerce a žárlivost. Je-li pak nevěra prokázána, je třeba rázným činem očistit čest muže. V *Parozích dona Friolery* je vše obráceno na ruby: k nevěře patrně ani nedošlo a kdyby ano, i tak by poručík Astete nejráději nechal vše při starém. Dostal-li však anonym a roznesla se zpráva o jeho nevěře, jako voják bude nakonec muset dbát pověsti důstojnické rodiny, jak je mu stále připomínáno. A je to tedy prostor, který na poručíka tlačí a který jím manipuluje, jenž je hlavním aktérem (vyústění) dramatického konfliktu a zaručuje jednotu děje.

A vskutku Friolera jakoby se celé drama jen schovával před něčím, co je nezvratné: odtud jeho zopakovaný dotaz, co by v jeho situaci činili ostatní pohraničníci. Očekávaná odpověď, která přijde v desáté scéně od poručíka Rovirosoy by sama k tragickému vyústění nevedla. V situaci až slabomyslného Friolerova lavírování pod tlakem prostředí tak musí k rozhodnému činu vypomoci ještě autor. Doña Loreta, která v páté scéně nechtěla nic jiného než odejít z Pachecova domu a vrátit se k manželovi, se nechá v jedenácté scéně holičem vylákat do noci pomerančovníkové zahrady, aby měl poručík Astete, zvaný Don Friolera, spouštěcí motiv ke střelbě. A vnitřní část dramatu se příznačně střelbou neuzavře. Je potřeba ještě zdůraznit absurdní povahu jednání v dramatech cti tím, že se Friolera na návštěvě u Plukovníka dozví, koho ve skutečnosti zabil – vlastní dceru.

Vrátíme-li se ještě k osmé a deváté scéně, v baru a v důstojnickém klubu, uvidíme, jaký to prostor Valle přenesením protagonistismu zpodobuje. Vojenské prostředí vyžadovalo bezpodmínečnou obranu cti, je tedy třeba demaskovat mravní hodnoty a tím je zpochybnit. V barové scéně pašerák Curro přemlouvá Doňu Calixtu, aby podplatila jednoho z poručíků a dohadovat se budou jen o ceně. Když pak láteří na novou dobu, rozuměj drahou, dále odhalují cenu různých článků celé pohraniční stráže. V následující scéně se pak přesuneme do prvního patra, kde je veden soud proti Friolerovi. Odsudek jeho nečinnosti a nutnost jednat nebo být vyloučen z „vojenské rodiny“ se ihned odbude, aby daly prostor pro sebe-prezentaci vojenského hrdinství nacionálně-teoretického charakteru a následnému vyprávění zkušeností z vlastních vojenských tažení, které se od předchozí exaltace pochopitelně liší: „La isla de

Joló ha sido para mí un paraíso. Cinco años sin un mal dolor de cabeza y sin reservarme de comer, beber y lo que cuelga.“¹¹⁷. Valle-Inclán nechá plně vyznít obraz zkorumpované bandy vojenských chvastounů tak, že jejich malost odhalí v kontrastu k jejich neustálé starosti o čest, o pověst. A tematiku jejich pokrytectví uzavře rozuzlení dramatu, když Plukovník před zprávou o zabití Manolity namísto Lorety praví: „si su declaración es verdad, ha procedido usted como un caballero“¹¹⁸, po ní už od Asteta dává ruce pryč, protože „la vida de un hijo es algo serio“¹¹⁹. Narozdíl od *Světél bohémy* se pak obrací směr morálních požadavků-očekávání. Konflikt Maxe s dramatickým prostorem vycházel z nenaplněných morálních východisek básníka. Konflikt Friolery naopak vychází z morálního apelu společnosti, kterému není s to vyhovět. Bohém se tak vydělí z prostoru (ač ne zcela, jak jsme pozorovali), který bude dále kompozičně organizovat jeho cesta (on bude vybírat, jakou část společnosti zpodobit), zatímco poručík Astete se ocitne ve středu dramatického prostoru, který jím smýká.

Uvedme na závěr, že jestliže v prologu dramatu jsme se nacházeli v Santiagu a zhlédli loutkové divadlo a v závěru vyslechli na jihu Španělska opovrhovanou romanci, uprostřed se obě místa setkají v ulici „Santiago el Verde“¹²⁰. Loutkový prostor frašky a jeho specifika jakoby se přenesla na jih, aby svým pohledem změřila tamní prostor. Ostatně scéna Komedianta z prologu a jeho explicitní nabádání maňáska Friolery k činu objasňuje i chování jeho kvazi životné verze.

Poslední z trojice esperpent, *Kapitánova dcera*, se odehrává na ulicích, v kavárnách a domech „Moderního Madridu“¹²¹, pravděpodobně během jednoho odpoledne a noci a za následujícího dne. Nejasnost časových údajů spolu s kompaktní zápletkou opět napomáhají časově nepřetržitému vjemu. A jednota děje opět vyplývá ze sledování mezní situace.

Prostor zobrazuje i zastupuje současný Madrid, otevírá se pak také směrem za oceán, na Kubu, odkud se vrátil Kapitán se svou dcerou, Sinibaldou, následování jejím opuštěným milencem pojmenovaným zde obecně jako „Gofante“, tedy zevloun, pobuda, obejda.

Již jsme uvedli, že prostor Kapitánovy dcery se více než kdy jindy ve Valle-Inclánově tvorbě vztahuje k politicko-společenské současnosti. Objeví se zde tedy nejedno identifikovatelné madridské místo jako dějiště zápletky mající původ v inspiraci skutečnou událostí a jejím novinovým obrazem.

¹¹⁷ „Ostrov Joló byl pro mne rájem. Pět let beze zlé bolesti hlavy a to aniž bych se omezoval v jídle, pití a všem, co s tím souvisí.“ Tamtéž, s.187.

¹¹⁸ „jestli je vaše přiznání pravdivé, postupoval jste jako pravý muž“ Tamtéž, s.220.

¹¹⁹ „Život dítěte je vážná věc“ Tamtéž, s.221.

¹²⁰ „Santiago Zelené“ Tamtéž, s.132.

¹²¹ „Madrid Moderno“ Tamtéž, s.233.

První a poslední scéna se odehrávají v exteriéru a znamenají příchod, Pobudův z počátku, a odchod, dvojice milenců v závěru. Motivace spočinutí na jednom místě, zastavení se na cestě, která přesahuje hranice dramatu, je tak zajištěna. Doba předvedení zápletky je pak dobou vymezenou zpodobení dramatického prostoru, který už zůstane převážně v různých interiérech (vyjma vraždu a následné ohledání místa činu ze třetí scény, ke kterým dochází na schodech kapitánova domu). Povaha vnitřního prostoru se bude měnit, vždy však zůstane madridským prostorem, který je třeba zachytit.

Hned po expozici prehistorie dramatu a lásky Obejdy k Sini je nám skupinou vagabundů (jedinou esperpentickou variací Valleho oblíbené tlupy žebráků) vykreslen vnitřní prostor kapitánova domu – rodinný krb, u něhož důstojníci hrají v karty, a kde Sini musí „doprovázet“ Generála, aby nevyšly najevo kapitánovy potyčky se zákonem –, abychom se tam vzápětí octli za karetní noci. Harmonické místo pro vojenský život odkrývá síť vztahů mezi Generálem, Kuřetem z Kartága, Kapitánem a jeho dcerou, a s ní i jeho skutečnou nízkost. Obraz vojenské dekadence pak naruší střelba po odchodu Kuřete. Jeho překotná smrt na schodech je následována stejně překotným rozhodnutím Sinibaldy sebrat mrtvému peněženku se směnkami, odejít s vrahem, Obejdou od flašinetu, a utéct z otcovského domu. Ani Obejda přitom nebyl v úvodu představen rozhodně, žárlivě, či násilnický, ani Sini na jeho zamilovanost moc nedala.

Následující scény střídavě rozvinou důsledky krvavého činu. Dvojice se ocitne v kavárně „Universal“¹²², aby sehnala pomoc při vybírání peněz ze směnek. Generál je pak ve své pracovně nucen reagovat na nastalou novinovou kampaň. Obě scény se rozvíjí za přispění nových postav, které mají pomoci řešit konflikt a které hlavní postavy povolávají na scénu. Domácky oficiální prostor generálovy kanceláře těžší z možnosti předvést vojsko v historické chvíli. Ve chvíli, kdy ho donutí jednat „všeobecná společenská degenerace“ (ztělesněná sněmovnou a tiskem), která by mohla vrhnout stín na pověst vojska. Delegaci důstojníků k vyjádření podpory generálova jednání příznačně povede malý a šilhavý plukovník¹²³. Konečně poslední scéna předvede rozuzlení zápletky, když odjíždějící Sinibaldu s milencem na nádraží překvapí uvítací výbor pro krále po vyhlášeném vojenském převratu.

Nezapomeňme se však zastavit u páté scény, která je dějově (směrem k hlavní zápletce) opodstatněna pouze informací o vydání novinové zprávy týkající se zobrazené vraždy. Mlhavost zprávy dá podnět k hádání totožnosti protagonistů, které se odehraje

¹²² „Světový“ Tamtéž, s.263.

¹²³ „El Coronel Camarasa, que venía al frente, era pequeño, bizco, con un gesto avisado y chato de faldero con lentes: Se le caían a cada momento.“ – „Plukovník Camarasa, který šel v čele, byl malý, šilhavý, s vychytralým a přízemním výrazem sukničkáře s brýlemi: padaly mu každou chvíli.“ Tamtéž, s.292.

v kavárně Kruhu krásných umění. Ve zprávě byla zmíněna blondatá milenka vysoce postaveného muže a štamgasti tak znejistí odhadující jeden druhého: jejich mravy si, jak vidíme, s těmi vojenskými nezdají. A jestliže význam prostoru a jeho satirického zpodobení je takovouto oddělenou scénou vyjádřen i ve všech ostatních esperpentech (máme tedy na mysli scénu, ve které nevystupují protagonisté, jako je ta v kulečnickovém baru Doñi Calixty v *Parozích dona Friolery*, či ta ve vdovském domě v *Šatech zesnulého*), tentokrát splňuje i metaliterární úlohu. Fikčním předobrazem *Kapitánovy dcery* jsou totiž právě černé kroniky z novin, se vším melodramatickým pathosem, který se na hony vzdaluje realitě původních událostí a který vede k soucitu, ne zamyšlení. Prvotní tragickou podstatu bude třeba restaurovat parodickým zpodoběním sentimentálního žánru, zpochybněním jeho východisek, „zcizením“ jeho zápletky.

Překotné řetězení jednotlivých scén v rychlém sledu záběrů, skoky z místa na místo podle potřeb zápletky a časová kondenzace nám nakonec ukáží, jakou fraškou byly melodramatické události spějící k vyhlášení vojenské diktatury. Se Sini vzkážeme mrtvému důstojníkovi: „¡Don Joselito de mi vida, le rezaré por el alma! ¡Carajeta, si usted no la diña, la hubiera diñado la Madre Patria! ¡De risa me escacho!“¹²⁴.

Světa bohémy tematicky zobrazovala konflikt dvojího světa, světa mimo drama a uvnitř něj, které konfrontovala otevřenou formou kompozice. Oba světy vystupovaly v dualitě dramatického prostoru na scéně a za scénou, prostoru v dramatu a za ním. Ostatně takové explicitní vyjádření vycházelo z tematizace umělce a uměleckého díla ve společnosti. Jak jsme však viděli, esperpenta z *Marta na karnevalu* tuto dualitu přenáší vně uměleckého díla a dramatický prostor tak již přímo vchází do konfliktu s prostorem čtenářským-společenským. Zatímco v prvním esperpentu se Valle vyrovnal s novým žánrem z autorského hlediska, vytvořil jeho poetiku a zpodoběním světa před vydutým zrcadlem i za ním ho předvedl ve stavu zrodu, v následujících esperpentech už zobrazí jen svět deformovaný autorským pohledem. Proto také tato dramata představují uzavřenější formu, silně sepnatou dramatickým jednáním, jednotným prostorem i časem. Chtělo by se říct, že se tak kompozičně přibližují jednotlivým scénám *Světél bohémy* a jsou tak vlastně dalšími zastaveními Maxe Estrelly - Ramóna del Valle-Inclán na cestě španělskou společností.

¹²⁴ „Miloučký done Joselito, budu se modlit za vaši duši! Sakryš, kdybyste nenatáhl brka, natáhne je matička vlast! Já se smíchy potrhám!“ Tamtéž, s.301.

5.4. Maska, panák, loutka

„¡Sólo pueden regenerarnos los muñecos del Compadre Fidel!”¹²⁵

Uvnitř společnosti a spolu s ní se ocitají Martovi zástupci v karnevalovém průvodu, kde maska neznamena pokrytectví společenské přetvářky, ale její odmaskování. Škraboška s dlouhým nosem se posmívá charakterovým vadám, které představuje. Postava tak dává na odiv svou typickou povahu zevnějškem a v masopustním průvodu se předvádí Harlekýnové vedle Harpagonů, Chlubných vojáků a Honzbuřtů. Skrže ironický pohled tak vystupuje do popředí divadelní umělost zpodoběných postav, které opět statickým gestem zachytí, zobecní a deformací zesměšní společenské typy. Principy shodné s přístupem ze *Světél bohémy* se ještě vyostřují a esperpentizaci jednotného prostoru tentokrát neunikne nikdo. Protagonisté parodicky obrátí své předobrazy a ukáží, jak různě může vypadat moderní antihrdina: od Friolery, který odmítá jednat, k Juanitovi, který jedná bez rozmyslu a morálních „skrupulí“. K významotvornému zobrazení postav, jež implikuje hodnotový soud, se přidává autorova silná ruka ve vedení zápletky. Mizí sentimentalismus klasického dramatu založeného na identifikaci čtenáře s postavou a nastalé odlidštění a odcizení vedou k větší schopnosti kritického úsudku (a odsudku). Valle-Inclán se zde vlastní cestou přibližuje Brechtovu „efektu z“, jeho postavy však ze zcizení těží i esteticky, když jejich neživá povaha dá vzniknout metafoře loutky. Citujme zde jen jednu z mnoha podobně stavěných scénických poznámek. V *Šatech zesnulého* se v ní představuje Sokrates Galindo. Kromě trhavých pohybů a výrazných rysů maňáska, uvidíme deformační postupy sledované již ve *Světlech*:

„El boticario, con **rosma de gato maníaco**, se esconde la carta en en bolsillo: Musita rehúso a leerla [...] La cortineja suspensa de un clavo deja de ver la **figura soturna y huraña** que tiene una **abstracción gesticulante**. Cantan **dos grillos en el fondo de sus botas** nuevas. [...] Reaparece bajo la cortinilla con los ojos parados de través, y toda la **cara sobre el mismo lado, torcida con una mueca**. [...] El **estafermo**, gorro y pantuflas, con una espantada, se despega de la cortinilla. El desconcierto de la gambeta y el visaje que le sacude la cara, revierten la vida a una **sensación de espejo convexo**. [...] El boticario se dobla **como un fantoche**.”¹²⁶

¹²⁵ „Nás mohou obrodit jen maňásci Kmotra Fidela!“ Tamtéž, s.227.

¹²⁶ „Apatykář, **syčící jako šílená kočka**, schová dopis do kapsy: šušká odmítavě šušká, že by ho četl [...] Záclona visící na jednom hřebíku nechává zahlédnout **plachou a samotářskou postavu** mající **gestikulační abstraktnost**. **Dva cvrčci** cvrlikají **v podrážkách jeho nových bot** [...] Znovu se objeví pod záclonkou s očima upřenými do strany a celou **tváří zkřivenou na stranu, v úšklebku**. [...] **Ťulpas**, čepice a pantofle, se vyděšeně

Spolu s loutkovitostí pozorujeme zesměšnění postavy (t'ulpas), její deformaci směrem k ošklivosti (tvář zkřivená v grimasu), její zobecnění (samotářská postava, pohybová abstraktnost), odlidštění skrze animalizaci (sykot kočky) a zároveň oživení neživého (skřípající podrážka jako cvrkot cvrčků) a konečně přiznaná povaha umělosti (vypouklé zrcadlo, loutka). A jestliže jsme uvedli, že esperpentizaci se nevyhne žádná z postav, jejich zpředmětnění (odživotnění) je doplněno oživováním prostředí a personalizací zvířat (vzpomeňme jen „škodolibého“ Friolera psíka). Postavy a prostředí se slévají v jednotlivo pokřivenou skutečnost: „Valle tíhne ke srovnání všech prvků reality tak, že skoro úplně vynechává jejich rozdíly“, „jednotlivá komplexnost [se] ale nesyntetizuje; vše se deformuje a mísí, aby se navzájem zničilo.“¹²⁷.

Beznaděj zohyděných loutek nakonec opět ukazuje k ústřednímu subjektu, který se kriticky-apelativně obrací k prostoru skutečnosti. Odstup, jež zaujímá autor ke svým postavám umožňuje odstup diváka, jehož citlivost je napadána neustálými kontrasty. Proto také ona záchrana vycházející z pouťových loutek ohlašovaná Donem Estrafalariem v epilogu *Parohů dona Friolery*. Sensibilita loutkovodiče-demiurga vyhovuje naléhavé společenské potřebě angažujícího se umění, takového, které nezavírá oči před životem.

5.5. Perspektiva

„Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver el mundo con la perspectiva de la otra ribera.“¹²⁸

Zcizení nás přímo uvádí do problematiky básnického pohledu na svět a jeho charakteristických vlastností. Většina závěrů, ke kterým jsme dospěli při analýze autorské perspektivy *Světél bohémy*, je pochopitelně platná i pro dramata z *Marta na karnevalu* a nemělo by smysl je zde opakovat. Narozdíl od prvního esperpenta však autor opouští polaritu tragického a ironického vidění světa a dospívá už ke zcela jednotné výpovědi expresionistické

odlepí od záclonky. Překvapené ucuknutí a grimasa, která mu prochvívá tváří, převrací život v **dojem z vypouklého zrcadla**. [...] Apatykář sebou sekne **jako loutka**.“ Zvýraznil P.G. Tamtéž, s.61-63.

¹²⁷ „Valle tiende a nivelar todos los elementos de la realidad, haciendo casi omiso de sus diferencias.“ „toda la complejidad del mundo se nivela, pero no se sintetiza; todo se deforma y baraja y se destruye mutuamente“ Oba citáty, Risco, A. Op.Cit., s.219.

¹²⁸ „Moje estetika překonává bolest a smích. Takové musejí být rozhovory mrtvých, když si vyprávějí příběhy živých. [...] Chtěl bych vidět svět z perspektivy druhého břehu.“ Valle-Inclán, R.del. *Martes de carnaval*. Op.Cit., s.114-115.

frašky. Důsledky takového zobrazení pro zpodobenou skutečnost – exteriorizace povah a vlastností, zvýrazněné kontury, situačně stavěná zápletky a dějová montáž, výrazná autorská výpověď – tak zasahují celá díla. Pohled „z druhého břehu“ umožňuje odstup, kterým se autor vymezuje vůči společnosti, o jejíchž nespravedlnostech a absurditě chce psát. Stejně jako u Wedekinda „Naše nedostupná povznešenost je skutečně jediným stanoviskem, z něhož se s celou tou pitomostí lze vypořádat...“¹²⁹ Všudypřítomná ironie a autorská impasibilita tak zároveň odsuzuje postavy z kvazi objektivních pozic a upírá jim jejich rozporuplnost. Ve skutečnosti se jedná o výrazně subjektivní – monologickou – výpověď, která přetváří svět vlastníma očima. Subjektivita je to však přiznaná a tedy umožňuje konfrontaci s pohledy z vnějšku, se kterými vchází v dialog. A velmi doslovně pak v *Parozích dona Friolery*, kde se esperpento ocitá vedle dvou tradičních lidových žánrů. Zatímco v loutkovém vystoupení z úvodu Komediante vede svoje maňásky slovem i pohybem, všechny mají jeho hlas a komičnost poukazuje na společenské nešvary, v romanci z epilogu jsou postavy představeny v heroickém světle a konflikty jako neodvratné děje. Samotné esperpento, které romanci předchází, usvědčí následující, pathetické zpodobení z křivdy na původní skutečnosti života tím, že odhalí, jak absurdní je vojenské vyznamenání za dvojí dekapitaci. A pak objektivita upozaděného tvůrce tím, že neumožňuje pohled z vnějšku a předkládá pravdy, na objektivitě ztrácí. Esperpento vyjde z prvního způsobu, lidové frašky, a dovede ho do krajních poloh grotesky, když opustí smířlivost a zaměří se na všechnu špínu světa.

Nakonec tedy jako u Goyi, jehož jméno uvnitř Valle-Inclánovy dramatické tvorby zaznělo už v *Markýze Rosalindě*, přihlížíme výpovědi, jež se vyjadřuje ke skutečnosti tak, že sahá k osobnímu, přetvářejícímu, avšak upřímnému a vnitřně pravdivému výrazu. Pravděpodobnost ustupuje do pozadí před životní pravdou, protože, jak vyjadřuje jedna z Pirandellových postav: „vážený pane, víte přece sám, že život je jedna velká bláznivá absurdita za druhou – a některé jsou tak nehorázné, že nějakou pravděpodobnost už ani nepředstírají: jsou totiž pravdivé.“¹³⁰

¹²⁹ Uvedeme-li delší část citované repliky postavy mrtvého Mořice z *Procitnutí jara*, uvidíme, jak se přibližuje výrokům dona Estrafalaria a smyslu Valle-Inclánova esperpenta vůbec. „Žijícími nevyšlovně pohrdáme; sotva je politujeme. Svým chováním nás obveselují, poněvadž jakožto žijící nejsou ve skutečnosti vůbec hodni politování. Smějeme se při jejich tragédiích [...] Naše nedostupná povznešenost je skutečně jediným stanoviskem, z něhož se s celou tou pitomostí lze vypořádat...“ Překlad Petr Kopta. Wedekind, F. *Procitnutí jara*. Praha: Dilia, 1967, s.129-130.

¹³⁰ Překlad Vladimír Mikeš. Pirandello, L. *Šest postav hledá autora*. Praha: Artur, 2008, s.14.

6. Závěr

Viděli jsme, jakým způsobem se projevuje básnická perspektiva u vybraných děl Valle-Inclánovy tvorby a jak pojetí žánru odráží přístup ke skutečnosti. Snaha pojmout život v jeho nejrůznějších podobách dává vzniknout obdivuhodné rozmanitosti tvorby a odráží nejen jeden umělecký směr doby. Příslušnost k dramatickému období první divadelní reformy je tak nesporná. Valleho dramatická cesta od symbolismu a impresionismu k osobitě pojatému expresionismu však, jak jsme viděli, ve všech svých zastaveních zachovává určité shodné rysy. Na prvním místě je to snaha obracet se k soudobému životu a vyjadřovat ho skrze vlastní oči a slovo, která staví básnickou citlivost nad realistickou referencialitu. Objevovat skryté souvislosti života a to jak na metafyzické úrovni, tak na úrovni společenské. Básník má poodhalit Májin závoj, nahlédnout podstatu a podat o ní zprávu skrze metaforu, skrze síť symbolů, které vkládá do umělecké tváře světa. Důraz na vizuální a zvukovou stránku děl, stíny vrhané měsíčním světlem a vracející se štěkot psa (jako dva z mnoha příkladů), vyjadřuje povahu situace. Spolu s dialogem odkazuje k těžko pojmenovatelnému smyslu, který se projevuje v náznacích. Baudelairovské *correspondences* se zračily v *Markýzi Bradomínu* pochmurností přírody, objevily se však také v groteskně deformovaném světě esperpent. Autor jen převrátil hlediska, když evokovanou melancholii trvajících lásky vystřídá trvalý hnus španělské společnosti, kde telefon zvoní močením cvrčka. Stejně tak pojetí dějin, se kterým jsme se setkali v *Ohlasech hrdinských písní*, kde pod skořápkou času tluče srdce stále věčné a stále živé tradice trpícího a soucit budícího lidu, se přerodí do zastavené časovosti věčné a všeobjímající nízkoosti mrzkých panáků. Postavy jsou v obou případech jen loutkami na pozadí toku Dějin, kterému vládne ona unamunovská intrahistorie a tak platí, že ani zde „nejdou v pravém slova smyslu ústřední hrdinové, v centru stojí celé společenství.“¹³¹. A vskutku, mnohokrát jsme viděli, jak převaha dramatického prostoru zdůrazňuje autorskou snahu vztahovat se ke společnosti, pochopit její povahu a zachytit její podstatné rysy uměleckou hyperbolou. V esperpentech se pak zpodobení společenství a jeho směřování k věčnosti spájí se zpodobením historických maňásků a tím i k adresné kritice jejich předobrazů. Básník ještě těží z pozice romantického umělce a vidí více než ostatní, dá nám nahlédnout stín skutečnosti a zároveň ukáže na nehoráznost vojenského puče Prima de Rivery. Tak se ve Valle-Inclánovi sjednocují časovost a nadčasovost, obecnost a konkrétnost,

¹³¹ Fousek, M. *Unamunův Mír ve válce – Tolstého Vojna a mír*. Svět literatury, 2009, č.39, s.142.

zdánlivě protichůdná směřování moderního divadla, která zastupují Bertolt Brecht na jedné straně a Antonin Artaud na straně druhé.

7. Bibliografie

- Aristoteles. *Poetika*. Praha: Oikuméné, 2008.
- Bělič, O. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha: SPN, 1980.
- Bělič, O., Forbelský, J. *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984.
- Brockett, O. *Dějiny divadla*. Praha: NLN a DÚ, 1999.
- Cardona, R. a Zahareas, A. *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia, 1970.
- Forbelský, J. *Španělská literatura 20.století*. Praha: Karolinum, 1999.
- Fousek, M. *Unamunův Mír ve válce – Tolstého Vojna a mír*. Svět literatury, 2009, č.39, s. 136-145.
- Gabrielle, J.P.(ed). *Suma valleinclaniana*. Santiago de Compostela: Anthropos a Consorcio de Santiago, 1992.
- González del Valle, L.T. *La canonización del diablo. Baudelaire y la estética moderna en España*. Madrid: Verbum, 2002.
- Hořínek, Z. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Ypsilon, 1995.
- Hořínek, Z. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991.
- Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- Huerta Calvo, J. a kol. *Historia del teatro español- vol II*. Madrid: Gredos, 2003.
- Janoušek, P. *Studie o dramatu*. Praha: Ústav pro českou a sv. literaturu AV,1992.
- Lima, R. *Valle-Inclán. El teatro de su vida*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 1995.
- Lukeš, M. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
- Lyon, J. *The theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge university press, 1983.
- March, M.E. *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*. Valencia: Estudios de Hispanófila, 1970.
- Oliva, C. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Sintesis, 2004.
- Osolsobě, I. *OstENZE, hra, jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.
- Pavis, P. *Divadelní slovník*. Praha: DÚ, 2003.
- Pavlovský, P.(ed). *Teatrologický slovník*. Praha: ND a Libri, 2004.
- Risco, A. *La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en Ruedo ibérico*. Madrid: Gredos, 1966.
- Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.
- Szondi, P. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.

- Šklovskij, V. *Teorie prózy*. Praha: Akropolis, 2003.
- Veltruský, J. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.
- Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.
- Brecht, B. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- Pirandello, L. *Šest postav hledá autora*. Praha: Artur, 2008.
- Strindberg, A. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2004.
- Valle-Inclán, R. del. *El yermo de las almas, El Marqués Bradomín*. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- Valle-Inclán, R. del. *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Valle-Inclán, R. del: *Lights of bohemia*. Kritická ed., předmluva a překlad, John Lyon. Warminster: Aris&Phillips Ltd., 1993.
- Valle-Inclán, R. del. *Luces de bohemia*. Kritická ed. a předmluva, Alonso Zamora Vicente. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Valle-Inclán, R. del. *Martes de carnaval*. Kritická ed., Ricardo Senabre. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Valle-Inclán, R. del. *Obras completas II*. Madrid: Espasa Calpe, 2007.
- Wedekind, F. *Procitnutí jara*. Praha: Dilia, 1967.

8. Resumen (de *La obra dramática de Ramón María del Valle-Inclán*)

El presente trabajo analiza la obra dramática de don Ramón del Valle-Inclán. La delimitación genérica de la obra de Valle se podría entender como un estrechamiento inadecuado de todo lo que abarca la obra del tan polifacético y tan poco dogmático autor. Sin embargo, nos permite una visión más específica de su arte dramático como tal, en un autor que muchas veces ha sido atacado por épico encubierto. Además de esta limitación, este trabajo entiende la obra dramática estrictamente como parte de la literatura y deja completamente de lado una posible existencia de estos textos en el teatro.

Siendo nuestra limitación tan estricta y la obra dramática de Valle tan variopinta, hemos pensado conveniente expresar nuestro concepto de “drama”. Entrando en desacuerdo con la concepción de Jiří Veltruský¹³², hemos llegado a la conclusión de que el drama como obra literaria no tiene por qué tener las cualidades de una obra de teatro clasicista (las tres unidades, el desencadenamiento de la acción a través de una cadena de situaciones interpersonales conflictivas), ya que como obras dramáticas siempre se han identificado espontáneamente obras de muy diferente índole, desde Aristófanes hasta Brecht. A continuación hemos expresado la idea de que Valle-Inclán escoge como forma de creación las obras dramáticas para captar el mundo humano en su pluralidad de perspectivas. Opinión esta, que se puede extrapolar a la totalidad de su obra teniendo en cuenta la variedad de géneros que utiliza y en cierta manera crea. Una breve excursión al mundo de la literatura dramática de finales del siglo diecinueve y principios del veinte, nos ha hecho ver en el segundo capítulo cuáles son los distintos caminos que puede emprender un autor moderno y que emprende Valle-Inclán en su mencionado auge. Para nosotros el denominador común de la nueva literatura dramática es en cierta forma la distancia que crea el artista con respecto a la sociedad y a su obra. El elitismo que nace del mundo parnasiano-simbolista actúa como generador de una relación sujeto-objetiva del dramaturgo hacia su drama y así rompe con la estética clasicista del “héroe-agente”. Esta relación se manifiesta de diferentes modos en autores como Ibsen, Strindberg, Čechov, Maetrlinck, etc. Pavel Janoušek indica el uso de procedimientos líricos, épicos y grotescos que dan pie a una más marcada expresión personal sobre el mundo.¹³³ Así esta pluralidad se aprovecha de una perspectiva demás, la del autor. Y

¹³² Veltruský, J. Op.Cit.

¹³³ Janoušek, P. Op.Cit.

así en Valle vemos que diferentes obras curiosamente cumplen la clasificación del estudioso praguense.

En el tercer capítulo nos hemos dedicado a esbozar el panorama de la obra dramática de nuestro autor. En tres ejemplos representativos como son *El Marqués de Bradomín*, *Voces de gesta* y *La farsa italiana de la enamorada del rey* intentamos ver cómo cada género supone una diferente visión del mundo. El drama modernista de los “coloquios románticos” se sirve de procedimientos líricos (alguna vez la división de los diálogos en réplicas parece del todo aleatoria desde el punto de vista de la motivación) y supone una confrontación de dos mundos, el estético-místico que quiere descansar en la eternidad, y el chabacano de la sociedad cotidiana y tiempo lineal. Esta confrontación expresa una dualidad de vista sobre el mundo con el prisma mítico e irónico. Esto supone una polaridad básica entre lo cómico y lo trágico que curiosamente vemos en la obra entera de Valle-Inclán comenzando ya en la inclusión de la *Comedia de ensueño* y la *Tragedia de ensueño* en *El jardín umbrío* y culminando en un conflicto abierto en *Luces de bohemia*.

Para definir uno de los dos lados de la susodicha polaridad nos servimos de quizás la única tragedia “pura”, *Voces de gesta*. En esta obra hemos visto cómo su forma de construcción cerrada y cíclica produce un aire mítico-colectivo que indicando a la reciente historia española alcanza cualidades de la intrahistoria unamuniana. La fatalidad de unos personajes portadores de conflictos que los superan en su naturaleza eterna requiere una unidad de perspectiva, un autor escondido detrás de sus personajes en tanto que portadores de la acción de base conflictiva. Ahora bien, de aquí en adelante siempre aparecerá más de un punto de vista (incluso en *El embrujado* donde lo representa el ciego) y así se imposibilitará la creación de otra tragedia de índole clásica.

Para ejemplificar el otro lado de la polaridad nos hemos servido de la *Farsa italiana* como pieza única que representa lo cómico sin llegar a la sátira. Hemos visto como la farsa utiliza el espacio de una venta para ir encajando una acción visiblemente llevada por su creador a costa de sus personajes, que por sí mismos adquieren el carácter de fantoches. El tema de un ideal artístico aparece envuelto en una atmósfera cervantina para irónicamente ubicarlo en su sitio justo, el de una fantasía. Se trata, sin embargo de una ironía conciliadora que en las demás farsas del *Tablado de marionetas para educación de príncipes* se irá agudizando hasta llegar a la sátira grotesca del esperpento.

Vistas las tres formas de un drama moderno en Valle-Inclán y su dualidad tragi-cómica pasamos a su joya dramática, a *Luces de bohemia*. En esta obra hemos observado primero el espacio y tiempo dramáticos para ver cómo se fusionan dos técnicas de creación de

la acción. En su macro-estructura, *Luces* se aprovecha del cronótopo del camino, lo cual supone que el personaje principal representa una especie de cronista de la sociedad que va atravesando. Por otra parte, en la micro-estructura de sus quince escenas nos encontramos a menudo con un tratamiento farsesco de la acción. Los dos procedimientos indican una fuerte presencia del autor y su afán de expresarse de cara a la sociedad vil y ruin de sus días.

Al mismo tiempo, surge una tensión de dos tipos de tiempo, el lineal del camino y el paralizado de un cuadro a lo costumbrista. La posibilidad de una interpretación mítica del camino de Max queda atrás en la inevitable superioridad del espacio dramático, que pasa a ser el segundo protagonista de la pieza y la motivación del conflicto central. Algo similar acontece a la figura del héroe, que cede su posición a una serie de peleles deformes. El lenguaje por su parte ayuda a tal interpretación, ya que su rica diversidad no respeta la distinción en personajes, cuya voz es así una pluralidad de tonos en boca del titiritero.

Por último, hemos visto que el espacio dramático se divide en dos planos. El primero contiene toda la acción que aparece en la escena, el retorcido camino de Max Estrella en busca de una mejora de la situación económica de su familia. El segundo, que se hace ver sobre todo desde la tercera escena, son las acciones históricas y sumamente dramáticas que entrevemos detrás del espacio capturado. Los dos espacios se enfrentan ante los ojos del poeta ciego en la escena once, en cuyo final Max se da cuenta de que su condición es de otra marioneta que tuvo que pasearse por el callejón del Gato, y que nada puede hacer contra la absurda indiferencia del mundo. La dualidad del espacio logra, pues, enfrentar (apoyándose en la sumamente dramática técnica de montaje de contrastes) dos perspectivas, dos mundos, el del creador y el de la creación deformada, que resultan ser del mismo barro humano. El resto de los personajes, por su naturaleza aparece en una especie de gesto paralizado, una caracterización típica y deforme que sirve al autor para claramente expresar su juicio moral sobre las personas que escoge del mundo para depictrar.

La perspectiva elevada del autor hacia su creación supone una marcada ironía. En *Luces de bohemia*, no obstante, ésta todavía deja resonar voces trágicas, aunque sea casi sólo a través de las reflexiones compasivas de Max. En los demás esperpentos esta dualidad del mundo detrás y delante del espejo deformador se transforma en una única perspectiva esperpéntica que se dirige directamente al mundo del lector.

En el último capítulo hemos intentado demostrar este cambio en *Martes de carnaval*. Asimismo hemos definido el término de esperpento y sus rasgos característicos, la deformación a través de la frecuente animalización y cosificación. El desliz hacia lo feo y ridículo que se hace notar sobre todo en las didascalias referentes a los personajes.

A continuación hemos visto cómo las tres farsas expresionistas representan una mayor unidad espacio-temporal y de acción que el primer esperpento. Así ejemplifican acciones y espacios comunes dirigiéndose al mundo de los militares. *Las galas del difunto* condenan la guerra en Cuba y representan una recreación inversa del mito donjuanesco: Juanito Ventolera no puede llegar a actuar de una forma satánica en una sociedad amoral. *Los cuernos de Don Friolera* fichan de absurdo el concepto de honor calderoniano en el cuerpo de militares corruptos. Por fin, *La hija del capitán* supone el ataque más directo a la sociedad de los días de Valle-Inclán. Una acción de melodrama lleva al General a defender la honra del cuerpo militar a través de un golpe de estado similar al de Primo de Rivera. El constante distanciamiento del autor con respecto a los mitos y figuras sociales junto con el siempre presente contraste, que ataca la sensibilidad del lector, hacen que éste también se distancie de lo que lee (de lo que ve) y así mantenga una posición crítica similar a la del espectador brechtiano.

De modo que hemos visto como este acercamiento sumamente subjetivo al mismo tiempo que presenta su visión la representa y de esta manera deja ver sus posiciones (ideológicas) y entra en diálogo abierto con el receptor.

9. Résumé

Studie *Dramatická tvorba Ramóna Marí del Valle-Inclán* se zabývá dramaty autora tvořícího především v první čtvrtině dvacátého století, tedy v období první divadelní reformy. V prvních kapitolách rozebírá všeobecně pojetí dramatu jako literárního díla, jeho charakteristické rysy a jeho proměny právě v moderní tvorbě. Docházíme k závěru, že moderní dramatik sice opouští model klasicistického dramatu, ve kterém musela jeho hlediska a názory ustoupit do pozadí a přenechat dramatický prostor životným hrdinům, přesto zachovává a snad i zdůrazňuje pluralitu hledisek, kterou dialogizovaný žánr nabízí. Tak i u Valle-Inclána, kde se pluralita uvnitř dramatu spájí s pluralitou různých dramatických žánrů v celku autorova díla. Přetvoření tradičních žánrů od frašky po tragedii slouží k vyjádření uměleckých postojů k současné španělské situaci.

Ve třetí kapitole na třech symptomatických dramatech vidíme, jakým způsobem se proměňuje pohled dramatika na svět (dramatický i ten mimo něj) u různých žánrů. Dualita tragiky a komiky se projevuje v mysticko-estetickém vytržení z časovosti, které obklopuje

obyčejný, závistivý a zistný svět lineárního času v *Markýzi Bradomínu*. Onoho vytržení je dosaženo v kolektivně „čisté“ tragédie, kterou představuje pastýřská sága z karlistických válek *Ohlasy hrdinských písní*. Naopak zcela je znemožněno smírnou ironií světa cervantovského venkova v *Italské frašky o zamilované do krále*, kde ideál zastupuje snění protagonistky.

Dvojí pohled na život, mytický a ironický, se střetávají v prvním ze série esperpent, ve *Světlech bohémy* tím, že se proti sobě staví dva světy, tragický prostor Dějin za scénou a směšné pohyby mrzkých postav-loutek na ní. Tematizace role umělce ve společnosti vede k předvedení deformované španělské skutečnosti spolu s uměleckým subjektem, z jehož morálních odsudků ona deformace vychází.

Podvojná perspektiva je opuštěna v ostatních esperpentech, která již předvádí pouze svět odražený v autorském zrcadle. *Mars na karnevalu* také představuje uzavřenější formu metaforického modelu frašky, narozdíl od *Světel bohémy*, kde konflikt prostoru způsobil též konflikt otevřené formy kroniky a uzavřených „kostumbristických obrazů“ jednotlivých scén.

10. Summary

This work, *The theatre of Ramón del Valle-Inclán*, studies the dramatic literature of an author who creates mostly in the first quarter of the twentieth century, i.e. in the period of the first reform of the theatre.

During the first chapters we analyse our concept of drama as a literary piece, see its characteristics and its evolution in the modern creation. We end up saying that a modern dramatist leaves behind the classicist model of his art, where the author's opinions and points of view step aside before those of his lively characters. Nevertheless he conserves and maybe even emphasizes the plurality of perspectives that the dramatic genre offers to him. And so even in Valle-Inclán where the plurality inside his dramas unites to the plurality of different dramatic genres in the totality of his dramatic art. The recreation of the traditional genres from farce to tragedy serves well to express the artistic points of view about the contemporary Spanish situation.

On the example of three symptomatic theatre plays we have observed in the third chapter how the dramatist's view over the world changes in the different genres. The duality of the tragic and the comic is demonstrated as a mystic-aesthetic exaltation surrounded by an

ordinary, jealous and selfish world of lineal time in *El Marqués de Bradomín*. This exaltation is reached in the collectivity of a “pure” tragedy of the pastoral saga from the carlist wars, *Voces de gesta*. On the other hand, it is made completely impossible by the kind irony of the world of Cervantes-like countryside in the *Farsa italiana de la enamorada del rey*, where the ideal is embodied in the dreams of the young protagonist.

The double view over the life, mythic and ironic, are confronted in the first esperpento, in *Luces de bohemia*, in a way that two worlds face each other, one, the tragic actions of the History behind the stage, the other, the ridiculous movements of the vile characters-puppets on it. The role of an artist in the society as a main topic leads to a presentation of the deformed Spanish reality together with the artistic subject in whose moral judgements this deformation is originated.

The double perspective is left behind in the remaining esperpentos which show only the world reflected in the author's mirror. And while in *Luces de bohemia* the conflict of two spaces becomes a conflict between an open form of a chronic and the closed “costumbrist pictures” of the separated scenes, in *Martes de carnaval* the author keeps the more closed dramatic form of a farce.