

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filosofická fakulta

Ústav románských studií

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ozvěna M. Unamuna v El tragaluz A. Buera Valleja na pozadí existenciálního myšlení
Unamuno's resonances by A. Buero Vallejo's El tragaluz: the existentialist background

Klára Seifertová

Vedoucí práce: Dr. Juan Sánchez

2011

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala Dr. Juanu Sánchezovi, vedoucímu této bakalářské práce, za odborné vedení, ochotu, mnoho rad a cenných připomínek při jejím zpracování.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu.

V Praze dne 29. 7. 2011

.....

podpis

Abstrakt

Záměrem této práce je postihnout společná témata dvou významných španělských spisovatelů Miguela de Unamuna a Antonia Buera Valleja, které spojovaly otázky ohledně lidského bytí. První z nich žil v letech 1864-1936 a bývá často označován za autora preexistencialismu, druhý byl autorem výrazně mladším, narozeným v roce 1916, kterého velmi ovlivnilo období španělské občanské války, a jehož zasáhla vlna existenciálního myšlení, objevující se po první světové válce.

Pro svou práci jsem zvolila dvě konkrétní díla, Unamunův román *Mlha* a Buerovu divadelní hru *Světlik*. První část se zabývá výkladem základních pojmů důležitých pro oba autory, poté jsou vyloženy základní myšlenky světového existencialismu. Tyto existenciální problémy se pak snažím aplikovat na daná díla během rozboru jejich dějové linie.

V závěrečné části se věnuji úvahám o životě, které oba spisovatele spojují.

Klíčová slova: Unamuno, Buero Vallejo, existencialismus, El tragaluz, Niebla

Abstract

The aim of this work is to discover the common themes of two important Spanish writers Miguel de Unamuno and Antonio Buero Vallejo, whose works deal with the matters of human being. The first of them lived in the years of 1864-1936 and is often described as an author of preexistentialism, the second, an author noticeably younger, born in 1916, was influenced by the Spanish civil war and was affected by the wave of existentialism, which appeared after the First World War.

I have chosen two particular works, Unamuno's novel *Niebla* and Buero's *El Tragaluz* for my thesis. The first part is focused on the explanation of the basic terms important for both authors, afterwards the basic thoughts of the existentialist philosophy are described. These existential background is checked in the approaching to the mentioned works in the mirror of the main interpretative questions analyzed by the academy.

Buero Vallejo's and Unamuno's fundamental and parallel conclusions about the sense of human life are mentioned in the final part.

Key words: Unamuno, Buero Vallejo, existentialism, El tragaluz, Niebla

Resumen

El objetivo de este trabajo es expresar los temas comunes para dos escritores españoles importantes: Miguel de Unamuno y Antonio Buero Vallejo, que estaban unidos por una serie de preguntas sobre el sentido de la existencia humana. El primero vivió en los años 1864-1936 y se suele calificar como un autor preexistencialista, el otro es un autor más joven, nacido en 1916, que estaba afectado por la época de la Guerra Civil Española e influido por la ola del pensamiento existencialista que apareció después de la Primera Guerra Mundial.

Para mi trabajo he elegido dos obras concretas, la novela *Niebla* de Unamuno y la obra teatral *El tragaluz* de Buero Vallejo.

Este trabajo está dividido en cuatro partes. La primera se centra a los términos básicos significativos para estos autores, en la segunda se exponen pensamientos y personajes significativos del existencialismo mundial. Luego intento a aplicar estos problemas existenciales al análisis de las líneas argumentales de las obras mencionadas. En la última parte me dedico a las reflexiones que unen a Unamuno y Buero Vallejo: el sentimiento trágico de la vida, el anhelo del encuentro de la verdad, la ilusión de la realidad, la lucha por la vida y el interés por la historia de España.

Obsah

1. Úvod	1
2. El tragaluz: člověk v mlze	3
2.1 Miguel de Unamuno	3
2.2 Antonio Buero Vallejo	4
2.3 <i>Světlik</i>	5
2.4 El tragaluz: člověk v mlze	6
2.5 Čas ve <i>Světliku</i>	9
3. Existencialismus	11
3.1 Existencialismus ve <i>Světliku</i>	13
3.1.1 Otec	14
3.1.2 Bratři	16
4. Svět Augusta Péreze	19
4.1 Láska	19
4.2 Individualita versus společnost.....	22
4.3 Realita nebo fikce?.....	25
5. Unamunovo dědictví a jeho možné recepce u Buera Valleja	27
5.1 Odezva filozofických a literárních směrů	27
5.2 Co spojuje Miguela de Unamuna a Antonia Buera Valleja?	29
5.2.1 Téma Španělska	29
5.2.2 Tragédie.....	35
5.2.3 Víra	39
5.2.4 Boj o život	43
6. Závěr	45
Použitá literatura	47

1. Úvod

Existencialismus jako filosofický směr vznikl v době první světové války v Německu a postupně se rozšířil po celé Evropě až do Spojených států. Zoufalství a životní zklamání, které ve třicátých letech přináší španělská občanská válka a později, na konci třicátých let a v letech čtyřicátých, druhá světová válka, se odráží ve filosofii, literatuře a umění.

Vliv existencialismu je patrný v dramatickém díle Antonia Buera Valleja, který byl silně zasažen zážitky z občanské války.

Antonio Buero Vallejo byl od mládí vášnivým čtenářem a mezi mnoha autory, kteří ovlivnili jeho pozdější tvorbu, uvádí například Henrika Ibsena, Bernarda Shawa a také Miguela de Unamuna.

„[...] Romány pro mě měly zvláštní přitažlivost, od Abela Sáncheze až po Svatého Manuela Dobrotivého, mučedníka, protože jsem v nich vždy viděl tragickou podstatu bytí. Velký vliv na mě mělo samozřejmě jeho myšlení, ale také ohromný dramatický a tragický instinkt, ačkoli ten byl patrnější ve výpravné próze, než v dramatickém díle jako takovém.“¹

Miguel de Unamuno byl významný španělský spisovatel a filozof, který myšlenkově předešel svou dobu a bývá označován za tzv. preexistencialistu, jelikož se, stejně jako jeho následovníci, zabýval vztahem člověka k vlastnímu životu, ale také k Bohu, konfrontoval vztah jednotlivce a společnosti a věnoval se otázce individuality člověka. Jeho životní cestou bylo hledání pravdy a touha po pochopení životních principů.

V této bakalářské práci se budu věnovat možnému vztahu mezi tvorbou těchto dvou španělských spisovatelů, Miguela de Unamuna a Antonia Buera Valleja. I když tyto dva muže od sebe dělilo mnoho let, na první pohled je zřejmé, že oba spojovaly otázky o smyslu lidského života. Buera Valleja stejně jako Unamuna zajímají otázky života a smrti, vztah k druhým i k sobě a tematizuje také problém svobody a odpovědnosti.

Pro zachycení a vyložení existenciálních otázek obou autorů, jsem zvolila dvě díla: Unamunovu *Mlhu* (*Niebla*, 1914) a *Světlík* (*El tragaluz*, 1967) Buera Valleja.

¹ García Lorenzo, L.; Paco de, M.; Salvat i Ferré, R. Antonio Buero Vallejo : premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1986. Barcelona : Anthropos, 1987, s. 16. „[...] Especial atracción tenían para mí las novelas, desde Abel Sánchez a San Manuel Bueno, mártir, ya que siempre he visto en ellas una gran entidad trágica. La gran influencia en mí es, por supuesto, por su pensamiento, pero también por su formidable instinto dramático y trágico, si bien más evidente en la parte narrativa que en la propiamente teatral.“

Zatímco Unamunovo dílo je pro českého čtenáře známé a několik jeho děl bylo do češtiny přeloženo ještě za Unamunova života, divadelních her Antonia Buera Valleja bylo přeloženo jen velmi málo. Také *Niebla* se dočkala českého překladu. Česká verze s názvem *Mlha* vyšla v překladu Aleny Ondruškové v nakladatelství Odeon roku 1963. Ve své práci budu tedy citovat z jejího překladu. Buerovo drama *El tragaluz* zatím do češtiny přeloženo nebylo. Podle české překladatelské tradice, která preferuje překládání názvů děl, si dovoluji používat překlad *Světlik*, pod nímž je dílo možné najít ve Slovníku spisovatelů Španělska a Portugalska.

Cílem mé práce je najít možné odrazy Unamunova myšlení v díle *Světlik* Buera Valleja, pokusit se konfrontovat jejich pohled na svět a nalézt v nich společné prvky.

Tato práce je rozdělena do čtyř částí. První z nich je věnována podrobnější prezentaci obou spisovatelů a vymezuje pojmy „mlha“, „světlo“, „zaslepenost“ či „slepota“. Druhá je zaměřena na obecné shrnutí existenciálního myšlení a představení hlavních představitelů tohoto myšlenkového proudu; dále se pak zabývá rozborem existenciálních problémů jednotlivých postav ve *Světliku*. V následující části aplikuji stejný způsob při analýze románu *Mlha* a poslední, závěrečná kapitola pojednává o společných rysech obou děl.

2. El tragaluz: člověk v mlze

Jelikož název první kapitoly odkazuje na díla obou autorů, považuji za vhodné autory nejprve blíže představit.

2.1 Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno patří mezi nejvýznamnější spisovatele španělské literatury. Narodil se roku 1864 v Bilbau, kde vyrůstal v prostředí tradičního katolicismu a zažil poslední etapu karlistických válek. Svá vysokoškolská studia (obor literatura a filosofie) strávil v Madridu. Právě zde přichází do kontaktu s německou filosofií, Hegelem, Kantem a Krausem. Unamunův život je spojován především s městem Salamanca, kde dlouhé roky působil jako rektor tamní slavné univerzity, a kde také, brzy po začátku španělské občanské války v roce 1936, zemřel. V době diktatury Prima de Rivery byl vypovězen na Kanárské ostrovy, později se z politických důvodů přesunul do Francie a v roce 1930 se znovu vrátil do Španělska. Po zjištění, že je jeho syn postižen těžkou nevyлéčitelnou nemocí, prožil Unamuno v roce 1897 vážnou životní krizi. Vědomí o nevyhnutelné smrti tak blízkého člověka vedla Unamuna k ještě většímu prohloubení jeho úvah o smyslu života. V této době velmi přemýšlí nad úlohou víry v Boha, proti které stojí rozum. “La verdad racional no puede dar, por sí misma, un sentido a la vida, porque no puede conocer el „para qué“, la vitalidad, que es la „sustancia“ de las cosas.² Profesora řečtiny celý život trápila touha po nesmrtelnosti a neustálý boj mezi citem a rozumem. Jeho dílo prostupuje téma člověka jakožto problému, který je třeba analyzovat.

Unamuno bývá spojován s Generací 98 a je považován za duchovního otce této generace. Téma Španělska, jeho historické i kulturní kořeny, se staly jedním z hlavních námětů jeho práce. Toužil po intelektuální obnově své země a jejím pozvednutí na evropskou úroveň. Za celý svůj život napsal mnoho děl, věnoval se próze i poezii, filozofii, dramatu, a především esejistice. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří: *O Ryzím španělství (En torno a casticismo, 1895)*, *Život Dona Quijota a Sancha (Vida de Don Quijote y Sancho, 1905)*, *Tragický pocit života v lidech a národech (Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos, 1913)*, *Mír ve válce (Paz en la guerra, 1897)*, *Mlha (Niebla, 1914)*, *Svatý Manuel Dobrotivý, mučedník (San Manuel Bueno, mártir, 1933)*, *Tetička Tula (La tía Tula, 1921)* atd.

² Blanco, Manuel. *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*. Castilla: ABL Editor, 1994, s. 42-43. „Sama racionální pravda nemůže dát životu smysl, protože nemůže poznat důvod či životní sílu, která je podstatou všech věcí.“

Za svoje celoživotní dílo byl navrhován na Nobelovu cenu. V dnešní době patří Unamuno k nejvýznamnějším španělským spisovatelům.

2.2 Antonio Buero Vallejo

Antonio Buero Vallejo patří k nejvýznamnějším španělským dramatikům XX. století. Narodil se v roce 1916 ve městě Guadalajara do rodiny vojenského kapitána. Od malička velmi rád kreslil a chtěl se stát malířem, ačkoli měl také od mládí pěkný vztah k literatuře a k divadlu. Buerův otec vlastnil velkou knihovnu a také brával své děti na divadelní představení. Mladého Buera Valleja, studenta malířské akademie, velmi zasáhl průběh španělské občanské války. Sympatizoval s republikány a chtěl odejít na frontu, což mu znemožňoval jak nízký věk, tak výslovný zákaz otce. Buero Vallejo se proto snažil pomáhat jinde, organizoval semináře a setkání na své škole Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Jeho otec, kapitán a přívrženec frankistů, byl v roce 1936 republikány popraven. Ke konci španělské občanské války v roce 1936 byl Buero Vallejo zatčen a odvezen do koncentračních táborů. Za účast v protifašistickém odboji a za členství v komunistické straně Španělska byl odsouzen k trestu smrti. Otcova poprava, těžká práce v táboře, rozsudek smrti a každodenní čekání na smrt, která mohla přijít kdykoli, vedly mladého Buera Valleja k závažným úvahám nad životem. V tomto nelehkém období se setkával s mnoha lidskými osudy i charaktery.

V televizním rozhovoru s Joaquinem Solerem Serrano vzpomíná na kolegu z odboje a taktéž vězně koncentračního tábora, který se s ním za chladných nocí podělil o svoji deku, čímž upracovanému, nemocnému a promrzlému Buerovi Vallejovi zachránil život. Tato zkušenost Buera natolik ovlivnila, že víra v humánní chování lidí je patrná v celém jeho díle. Ve vězení se také setkal s básníkem Miguelem Hernándezem, jehož také portrétoval, a tato slavná podobizna se stala jedním z nejznámějších výtvarných děl Antonia Buera Valleja. Estetický cit uplatňoval při psaní divadelních her a sám si vypracovával návrhy scén. Znal velmi dobře divadelní teorii, kterou umě převáděl do praxe. Jeho cílem bylo diváka šokovat, vyvolat v něm množství otázek, které nekončily divadelním představením, ale naopak pokračovaly i po spadnutí opony. Antoniu Bueru Vallejovi byla od roku 1957 několikrát udělena Národní cena, v roce 1986 byl vyznamenán Cervantesovou cenou. Zemřel v roce 2000 ve věku osmdesáti čtyř let.

2.3 Světlík

Realistické drama *Světlík* bylo uvedeno na scéně divadla El Teatro Bellas Artes v říjnu roku 1967 a již brzy po premiéře se těšilo z pozitivních diváckých ohlasů. Hra se kriticky vyjadřuje k období španělské občanské války i k době let poválečných, a je reflexí lidského chování, ve které se objevuje nadčasový problém egoismu a oportunismu. Jedná se o velké dílo, které je schopno diváka nejen přivést k zamyšlení, ale také ho pobavit.

Buero Vallejo na sebe jako na dramatika poprvé upozornil v roce 1949, kdy obdržel cenu „Lope de Vega“ za své drama *Příběh jednoho schodiště* (*Historia de una escalera*). Ocenění levicového autora s vězeňskou minulostí bylo překvapením. Hned po uvedení této hry si však vydobyl uznání kritiky i publika a za celý svůj život napsal téměř třicet divadelních her. Ricardo Doménech dělí Buerovu tvorbu na tři velké tematické okruhy: díla s kritickým pohledem na soudobou španělskou společnost (*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *Las cartas boca abajo*, *El Tragaluz*), dále díla, která jsou napsána v duchu neosymbolismu (*La tejedora de sueños*, *Casi un cuento de hadas*, *Llegada de los dioses*,...) a poslední skupinu tvoří díla, která se věnují kritice španělské historie (*Las Meninas*, *El sueño de la razón*).³

Buero představuje velký přínos pro španělské poválečné divadlo, protože po dlouhé odluce přináší téma Španělska jako sociálního problému. Navazuje tak na předválečné divadlo Benita Péreze Galdóse, Jacinta Benaventeho či Federica Garcíi Lorky a zároveň odmítá poválečný trend španělských komedií, které píší autoři jako Miguel Mihura, Juan José Alonso Millán, Álvaro de Laiglesia, Enrique Jardinel Poncela a další. „S *Příběhem jednoho schodiště* žerty skončily, *Příběh jednoho schodiště* znamenal 'pojd' me se bavit vážně', oproti 'zalžeme' komického divadla let bezprostředně předcházejících.“⁴

I když je dílo společenskou kritikou a v době vzniku tohoto dramatu sužuje Španělsko silná státní cenzura, podle Patricie O'Connor s ní neměl Buero Vallejo velké problémy. Jednak proto, že šlo o předního dramatika, který se těšil velkému diváckému ohlasu a snažil se akceptovat pravidla psaní stanovená frankisty, ale také proto, že nezastával žádné radikální

³ Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : Una meditación española*. Madrid: Gredos, 1993.

⁴ Doménech, Ricardo. Úvod k Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Vyd. 3. Madrid: Castalia, 1971. s. 15. „Con *Historia de una escalera* se acabaron las bromas, *Historia de una escalera* era un “vamos a hablar en serio” frente al “vamos a contar mentiras” del teatro cómico de los años inmediatamente anteriores.”

názory, kterými by provokoval. *Světlík* utrpěl pouze dva zásahy cenzorů.⁵ Sám autor okomentoval okolnosti cenzury takto: „Myslím, že neexistence cenzury by žádným zásadním způsobem mou tvorbu nezměnila.“⁶

Zajímavé ovšem je, že někteří literární kritici považují Beltrána ze *Světlíku* za postavu s autobiografickými rysy.⁷ Beltrán se stává obětí cenzury nakladatelství, ve kterém pracuje Vicente, a je jedním z důvodů konfliktů mezi oběma bratry. Ačkoli je Beltránův případ tématem několika rozhovorů, na scéně se nikdy neobjeví.

Světlík vypráví drama čtyřčlenné španělské rodiny v poválečných letech. Matka, pomatený Otec a mladší syn Mario žijí společně v bytě spodního patra domu. Starší syn Vicente přichází čas od času rodiče navštívit. Postupně vyvstává na povrch důvod otcovy choromyslnosti, zapříčiněný dávnou událostí, smrtí malé dcery Elviry. Elvira zemřela hladem, když se rodina po občanské válce chystala opustit venkov a vrátit se znovu do Madridu. Vlaky však byly v té době velmi plné a celé rodině se nastoupit nepodařilo. Odjel nakonec pouze starší syn Vicente, který se zdráhal vystoupit, ačkoli k tomu byl otcem několikrát vyzván. Právě starší z chlapců měl kolem krku přivázané jídlo pro malou sestřičku. Zavinil tedy její smrt, avšak v rodině se o dané události nikdy nemluvilo. Po mnoha letech vytahuje Mario své vzpomínky z oné doby a chce prolomit mlčení v rodině. Napětí mezi bratry se stupňuje a Vicente nakonec před otcem uznává svou vinu. Dostává se mu nejvyššího trestu a umírá pod rukama svého pomateného otce.

2.4 El tragaluz: člověk v mlze

Podrobnějšímu popisu postav i dějové linie se budu věnovat v další kapitole. První část mé práce, nazvaná „El tragaluz: člověk v mlze“, odkazuje na existenciální problém hledání pravdy a touhy po jejím nalezení jak v díle *Mlha* Miguela de Unamuna, tak ve *Světlíku* Antonia Buera Valleja. Nejprve bych ráda vysvětlila, co pojem „mlha“ pro Unamuna znamená.

Toto slovo, které dává název celému Unamunově románu, je pro autora symbolem zaslepenosti. *Mlha* je oblakem, který nedovoluje vidět svět reálně, neboť nejsme schopni

⁵ O'Connor, Patricia W. Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. *Hispania*, 1969, roč. 52, č. 2, s. 282-288.

⁶ Ibid. s. 287. „Pienso que la no existencia de la censura no habría alterado de una manera grande mi producción.“

⁷ Doménech, Ricardo. Poznámky k Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. Cit., s. 216

pochopit celou hloubku skutečnosti. Pokud není mlha moc hustá, je možné uvidět alespoň blízké předměty či jejich siluety. Nikdy však nelze poznat realitu jako takovou, pravdivou. Mlha nás uzavírá do našeho vlastního světa, ve kterém si můžeme pouze domýšlet, jak ostatní lidé, věci, či příroda opravdu vypadají a okolní svět se nám jeví rozostřeně. Mlha je podle dona Miguela všední a nudná, protože každý z nás žije obklopen svou vlastní mlhou, a je těžké se s někým reálně setkat. Člověk by měl vyvinout snahu opustit svůj mlhavý svět.

Hlavní postava románu, Augusto Pérez, je v mlze ztracen a jeho život představuje neustálé bloudění bez vytyčeného cíle. Je popisován jako „paseante en la vida“, tedy jako člověk, který se životem pouze prochází a nevyvíjí mnoho úsilí, nebojuje o důležité okamžiky života. Změna přichází v okamžiku, kdy Augusto potkává Eugenií, a promění se v „caminante en la vida“, neboli v osobnost, která má již nějaký životní cíl a je schopen vydat se na dlouhou pouť.⁸

Jak už bylo výše zmíněno, Unamuno vybízí čtenáře, aby se také on pokusil pochopit hloubku skutečnosti. *Mlha* je tedy především symbolickým zobrazením cesty k pravdě, k poznání. Toto poznání není jen kolem nás, je také nezbytné hledat uvnitř sebe a pokusit se najít vlastní já. Pro samotného Unamuna je ono hledání pravdy celoživotním cílem, pojem „pravda“ a „život“ se u něj neustále prolínají, ačkoli si Unamuno velmi dobře uvědomoval, že vysněné pravdy nikdy nedosáhne.

Jestliže je pro Unamuna symbolem nepravdy mlha, pak Buero Vallejo volí symbol slepoty a zaslepenosti. „Slepota je omezením člověka, něco, co je opakem jeho vlastního rozvoje. Proto velmi jasně zobrazuje hloubku jakéhokoli dramatického či tragického problému, který je vždy problémem boje člověka s omezením za svou svobodu.“⁹

Člověk není dostatečně svobodný na to, aby plně porozuměl svému pobytu na zemi, ale měl by se snažit otevřít oči a alespoň usilovat o částečné pochopení. Antonio Buero Vallejo volí protagonisty svých děl, kteří jsou nějakým způsobem vyloučeni ze společnosti. Mnohdy se jedná o slepé, hluché, či pomatené osoby, které přes své postižení mají dar vidět a vnímat realitu jiným způsobem, protože jsou odtrženi od většinové společnosti. Téma slepoty představuje mnohokrát se opakující motiv Buerovy tvorby, jako příklad uveďme díla

⁸ Morrón-Arroyo, Ciriaco. Niebla en la evolución temática de Unamuno. *MLN*, 1966, roč. 81, č. 2, s. 143-158.

⁹ Halsey, Martha T. Buero. „Light“ and „Darkness“ as Dramatic Symbols in Two Tragedies of Buero Vallejo. *Hispania*, 1967, roč. 50, č. 1, s. 5. „La ceguera, es una limitación del hombre, algo que se opone a su libre desarrollo. Representa por ello, de modo muy claro, el fondo de cualquier problema dramático o trágico que es siempre ... el problema de la lucha del hombre, con sus limitaciones, por su libertad.“

Prádlena snů (La tejedora de sueños), *Snílek pro lid (Un soñador para un pueblo)* či *Dvorní dámy (Las Meninas)*. Připomeňme také postavu Ignacia z divadelní hry *Ve žhavé tmě (En la ardiente oscuridad)*. Ignacio přichází mezi ostatní slepé studenty, kteří se snaží zapomenout na svůj handicap a chtějí se stát součástí normální společnosti. Ignacio však nesouhlasí s jejich falešným optimismem a sám si svoje postižení připouští. Nehodlá žít ve světě iluze, ačkoli velmi touží po navrácení zraku, je pro něj důležitější přijetí kruté pravdy, že nikdy neuvidí okolní svět.

Buero pracuje nejen s pojetím slepoty fyzické, ale také duševní, která je metaforickým vyjádřením nepravdy. Hra *Ve žhavé tmě* byla napsána v roce 1946 a podle některých interpretací je jejím poselstvím, aby Španělé otevřeli oči, postavili se čelem k problému války, která zasáhla všechny, a uvědomili si tragičnost své situace.¹⁰ Buerovo pojetí slepoty mívá spojitost jak se sociálním tématem, tak s metafyzikou. „Ignacio: Quizá... quizá. Puede que la muerte sea la única forma de conseguir la visión.“¹¹

Literární vědci¹² často poukazují na Buerův odkaz k Platónově mýtu o jeskyni. Je pro nás těžké přijmout pravdu o naší nesvobodě, protože žijeme ve společnosti, která vytváří iluzi, že jsme svobodnými bytostmi. Měli bychom ale doufat, že jednoho dne budeme schopni prozívat a uvidět světlo světa. „Sokrates pouze věděl, že nic neví; po Buerovi Vallejovi můžeme říci, že pouze vidíme, že jsme slepí.“¹³

Opakem slepoty je u Buera Valleja světlo. Světlem bývá v jeho dramatech zobrazována pravda. „Světlo je vyobrazením nejvyššího a nejhlubšího očištění.“¹⁴ Potřebujeme světlo, abychom objevili pravou podstatu života a světa. Světlo také znamená poznat lidskou bytost, své okolí i sám sebe.

Symbyly světla a tmy, lze najít už v názvech jeho dramát: *Ve žhavé tmě (En la ardiente oscuridad, 1950)*, *Soudci v noci (Jueces en la noche, 1979)* či *Světlik (El tragaluz, 1967)*. Právě název hry *Světlik* je obrazným vyjádřením polopravdy, ve které rodina po mnoho let

¹⁰ Jurado Domínguez, Purificación. Análisis de En la ardiente oscuridad de Antonio Buero Vallejo. *Revista Digital de Investigación y Educación* [online]. 2004, č. 9 [cit. 2011-05-05]. Dostupné z WWW: <http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n9/ANTONI.PDF>

¹¹ Ibid. s. 22.

¹² Ricardo Doménech, Martha T. Halsey, Enrique Pajón Mecloy

¹³ Pajón Mecloy, Enrique. Buero Vallejo o la filosofía que vendrá. In *Antonio Buero Vallejo: dramaturgo universal*. Cajamurcia : 2001, s. 169. „Sócrates sólo sabía que no sabía nada; después de Buero Vallejo podemos decir que sólo vemos que somos ciegos.“

¹⁴ Paco, Mariano de. „Buero será su obra ...“. In Ibid. s. 160. „La luz significa la suprema imagen y la más honda purificación.“

žije. Ono okénko, které dříve sloužilo dětským hrám Vicenta a Maria, se nyní mění v předmět Otcova zájmu. Stejně jako paprsky slunce nesměle procházející světlíkem, začínají se pomalu vynořovat otázky týkající se dávno (ne)zapomenutých skutečností. Otcí v pokročilém stadiu „senility“ začne světlík připomínat okénko vlaku, čímž je rodina nucena znovu se vracet k tragické události, která poznamenala všechny členy rodiny.

2.5 Čas ve Světlíku

Světlík nese podtitul „*Experimento en dos partes*“ (Experiment ve dvou částech). Začátek hry zahajují dva experimentátoři, jejichž jména zůstanou neznámá, a kteří vystupují pod prostým označením On a Ona. Tito dva vědci jsou postavami z budoucnosti, kdy je možné díky dokonalé technice promítat události z jiných historických epoch. On a Ona plní funkci vypravěčů a komunikují s diváky. Jsou přítomni po celou dobu trvání dramatu, průběžně se objevují na scéně, pozastavují děj hry a posunují diváky v čase. Na scéně se objeví celkem osmkrát. Na počátku představení upozorňují obecenstvo na přibližný čas i místo, ve kterém se děj odehrává. Jde o druhou polovinu 20. století, dějištěm příběhu se stává Madrid. Autor využívá systému analepse a prolepse, dochází tedy k neustálým časovým posunům z minulosti do budoucnosti. Tato budoucnost je však prezentována jako současnost. Diváci ze současnosti jsou oslovováni jako bytosti budoucnosti, a pokus, jehož jsou součástí, se odvíjí v čase minulém. „Je proto předpokládána dvojitá časová identita, jejíž vědomě prožívaný čas je dnes; ale když je oslovena experimentátory jako současníky, zažívá iluzi zítřka.“¹⁵

Častým vstupem vypravěčů do hry, a navíc možnost zároveň vidět dvě různá místa, na kterých se děj odehrává, umožňují divákovi zvýhodněný postoj k daným událostem. Tento odstup směřuje k pokusu o celistvý pohled na situaci, o tzv. „*realidad total*“. K čemuž přispívá i detektor, „používaný“ v experimentu, schopný promítat nejen události, ale také myšlenky a představy hlavních hrdinů příběhu. Autor se snaží divákovi předložit jednotlivé fragmenty příběhu a chce docílit toho, aby je divák složil do jednoho celku a uvědomil si výsadní postavení, kterého se mu tímto dostává. „*El punto de vista de Dios.*“ – „*Que nunca tendremos pero que anhelamos.*“¹⁶

¹⁵ Kronik, John W. Buero Vallejo's *El tragaluz* and Man's Existence in History. *Hispanic Review*, 1973, roč. 41, č. 2, s. 374. „It consequently assumes a dual temporal identity: its consciously lived time is today; but when directly addressed by the researchers as their contemporaries, it experiences the illusion of tomorrow.“

¹⁶ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Madrid : Castalia, 2003, s. 260. [„Pohled Boha.“ – „Který nikdy mít nebudeme, ale po kterém toužíme.“]

Někdy je ale těžké rozeznat reálné události od pouhých představ. Proto přichází otázka: „Dónde está la barrera entre las cosas y la mente?“¹⁷ Divák se ocitá na vážkách a je pro něj těžké uhodnout, co z prezentovaných situací je pravdivé, a kdy jde o pouhou projekci. “[...] Ya se proyecta la otra imagen. No parece realmente viva?“¹⁸ S touto iluzí reality můžeme poprvé pozorovat jistou podobnost s Unamunovou *Mlhou*, protože stejnou otázku si pokládá Unamuno, když vytváří postavu Augusta Péreze. V závěrečné části knihy vstupuje do děje sám autor, který své románové postavě sděluje, že reálně neexistuje. Augusto tedy celou dobu žil v iluzi, že je živým tvorem, který rozhoduje sám za sebe a nyní zjišťuje, že všechno byl pouhý klam, a všechny jeho kroky byly vedeny někým, kdo stojí nad ním. Augusto se však snaží vzepřít a přesvědčit dona Miguela, že i autor sám je stejně tak výtvořem fikce, součástí snu, jako Augusto Pérez.

„[...] jediný a velký problém, kterým se zabýval už Cervantes: hranice mezi realitou a fikcí, a nezávislostí světa smyšleného od světa reálného.“¹⁹ Cervantesovo dílo bylo vždy velkým vzorem pro Unamuna i Buera Valleja a oba spisovatelé se k němu při každé možné příležitosti hlásili. Oba také jistým způsobem navazují na Cervantesovu linii.

Stejně jako Don Quijote bojující za vlastní ideály a představy, které se jiným zdály neskutečné, smyšlené a často i směšné, bojuje také Augusto Pérez za svoji existenci, ačkoli ostatním by se mohl zdát tento boj románového hrdiny za absurdní. „Byl to Don Quijote, který vedl Cervantesovo pero. A byl to můj človíček Augusto Pérez – tak jsem ho pokřtil a pokřesťanštil – kdo zatřásl základy mé mysli a prosil, aby mohl existovat ve fikci.“²⁰

Cervantese a Buera Valleja může spojovat postava Dona Quijota, který pro své bláznovství žije ve vlastním světě, pro ostatní je tento svět vzdálený a nepochopitelný. V Buerových divadelních hrách se objevují velmi podobné samotářské typy, které vidí svět jinak než ostatní. Podle Ricarda Doménecha je quijotovský boj za neuskutečnitelné jedním z hlavních charakteristik kontemplativních postav u Buera Valleja.²¹ Ve *Světliku* je tímto pozorovatelem Mario, který bojuje za odhalení pravdy, která je pro všechny členy rodiny

¹⁷ Ibid., s. 238 [„Kde se nachází hranice mezi věcmi a myslí?“]

¹⁸ Ibid., s. 238 [Už se promítá další obraz, nezdá se vám skutečně živý?]

¹⁹ Criado Miguel, Isabel. *Las novelas de Miguel de Unamuno : Estudio formal y crítico*. Salamanca : Univ. de Salamanca, 1986, s. 30.

²⁰ Unamuno, Miguel de. Una entrevista con Augusto Pérez. *La Nación*, 15.7.1923 Buenos Aires. Otištěno v Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009, s. 74. „Fue Don Quijote el que movió la pluma a Cervantes. Y fue mi pobre homúnculo, mi Augusto Pérez-así lo cristiané o bauticé-el que rebulló en las entrañas de mi mente pidiéndome existencia de ficción.“

²¹ Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : una meditación española*. Madrid: Gredos, 1993. s. 382

bolestivá. Zároveň ale nechce nikomu ublížit, jeho cílem je pouze vyjasnit okolnosti onoho rodinného neštěstí.

Myslím si, že Unamuno i Buero Vallejo mohli být také fascinováni vůlí Dona Quijota pokračovat dál, i přes všechny utrpené prohry a nezdary. Don Quijote předkládá témata, která se objevují u obou autorů – poznání vlastní osobnosti, hledání skryté pravdy či téma svobody, se kterou souvisí vztah jedince a společnosti. Společnost totiž nedovoluje Donu Quijotovi být potulným rytířem, kterým se sám touží stát.²² Don Quijote je podle literárních vědců románem, který vyjadřuje tragičnost života. Také v tomto ohledu lze Unamuna i Buera Valleja považovat za jeho následovníky. O tragickém pocitu života u těchto dvou spisovatelů se budu více věnovat v poslední kapitole.

3. Existencialismus

Existencialismus vzniká v období velkých politických i společenských změn, v době první světové války. Vliv techniky, nahrazující lidskou pracovní sílu, touha velkých mocností po koloniích a novém rozdělení světa, a především hrůzné zážitky z velké války vedou člověka ke hledání smyslu života. Přibližně ve stejné době se v Německu a ve Francii nezávisle na sobě začínají objevovat myšlenky týkající se bytí. Přicházejí úvahy o vztahu života a smrti, vině a nevině, i otázky týkající se vlastní osobnosti a jejího vztahu k ostatním.

Po druhé světové válce přichází nová vlna existencialismu, který se šíří z Francie a Německa do Itálie, Španělska až do Spojených států, a promítá se nejen ve filosofii a literatuře, ale také v hudbě či malířství. „Není vyhraněným filosofickým směrem či školou, ale spíše filosofickým proudem, který specifickým způsobem tlumočil situaci své doby.“²³

Existencialismus navazuje na myšlení dánského filosofa Søren Kierkegaarda, který neusiloval o nalezení obecné, objektivní pravdy, ale přikládal důležitost zejména konkrétním rozhodnutím jednotlivců v daných situacích. Válečné období představovalo mnoho těžkých chvil, rozhodnutí jednotlivce ovlivňovalo životy velkého množství lidí. Dobré rozhodnutí se tedy mohlo lišit případ od případu, záleželo především na lidech a konkrétních podmínkách. Pro Kierkegaarda představovala naděje zejména víra v Boha. Kierkegaard se také zabýval otázkou úzkosti („Vigilius Haufniensis“) a snažil se najít její podstatu v různých

²² Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : una meditación española*. Madrid: Gredos, 1993. s. 355-357

²³ Novozámská, Jana. *Existoval existencialismus?*. Praha : Filosofia, 1998, s. 10.

náboženství, protože „úzkostníci člověk začíná o sobě přemýšlet jako o duchu, který je svědectvím něčeho nekonečného v člověku. V konečném bytí člověka zaznívá hlas nekonečnosti, věčnosti.“²⁴ Právě ono věčné v člověku, pojem úzkosti a touha nalézt své vlastní já, přibližuje ke Kierkegaardovi Unamuna.

Existencialismus se často rozlišuje na německý a francouzský, a dále pak na ateistický a křesťanský. Prvním představitelem francouzského křesťanského existencialismu je Gabriel Marcel, který se po hrůzných zážitcích z první světové války, velmi přibližoval Kierkegaardově myšlení a smysl své existence spatřoval ve víře. Později se však od existencialismu odklonil. Představiteli ateistického směru jsou například Jean Paul Sartre či Maurice Merleau-Ponty, kteří víru v Boha odmítají. Člověk tedy za své jednání zodpovídá jen sám sobě, svému vlastnímu svědomí. Dalším velkým jménem je Albert Camus, který, ačkoli byl existencialismem silně ovlivněn a často bývá k tomuto směru řazen, dospěl k vlastní filosofii, „Filosofii absurdity“.²⁵ Člověk by měl přijmout myšlenku, že svět kolem něj je absurdní a není žádného Boha, který by mu dal smysl. Východiskem z absurdity je pouze sebevražda, nebo snaha o nalezení zajímavých činností, které člověka naplní příjemnými pocity a radostí. Camus se snaží v tomto nesmyslném světě nacházet krásu a radost. Pokud tedy svět pozbývá svého smyslu, pak je člověk naprosto svobodný a může se svým životem naložit podle svých představ, protože otázka viny či nevin neexistuje.

Existencialisté bývají také často spojováni s Dostojevským, jelikož hrdinové jeho děl také řeší otázky týkající se smyslu lidského bytí. Fjodor Michailovič Dostojevskij, jeden z nejvýznamnějších světových spisovatelů, žil v letech 1821-1881, a bývá považován za předchůdce existenciálního proudu. Připomeňme například Ivanova a Mít'ova rozjímání v *Bratřech Karamazových* či postavu Kirilova z *Běsů*. Právě Kirilov se připravuje na sebevraždu proto, aby dokázal sobě i svému okolí, že Bůh neexistuje. Kirilov je tudíž osobností svobodnou a smrt je jeho vlastním rozhodnutím, nebude za ni nikým potrestán. Pro ateistické existencialisty „je Bůh mrtev.“

Jak již bylo zmíněno, existencialismus vzniká v době velkých politických a společenských změn, v roce 1917 dochází v Rusku k Velké říjnové socialistické revoluci. Vlivu komunismu se později rozšiřuje směrem na západ, kde s ním sympatizuje mnoho intelektuálů.

²⁴ Olšovský, Jiří. *Kierkegaard - niternost a existence : úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005, s. 79.

²⁵ Šrámek, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, 1997, s. 342.

V poválečných letech se k levicové politice hlásí Sartre, Beauvoirová, Merleau-Ponty i Camus. Existencialisté řeší také vztah k marxismu. Sartre se k marxismu přikláněl a dokonce „se pokoušel o jakýsi nový druh existenciálního marxismu“,²⁶ ačkoli vzniklo mnoho dohadů, zda byl Sartre opravdovým marxistou, nebo zda jeho slabost pro komunismus nebyla spíše podmíněna antiamerikanismem a romantickými iluzemi. Merleau-Ponty se k marxismu zpočátku také přikláněl, ale po zjištění tíživých podmínek pracujících vězňů v SSSR se od něj distancoval, Camus marxismus odmítal úplně. Také Antonio Buero Vallejo, vrstevník uvedených francouzských existencialistů, od mládí sympatizoval s levicí. „Moje politické přesvědčení pramení z revoluční potřeby socialismu plného spravedlnosti a také svobody, která by pokryla celou planetu.“²⁷ José Luis Abellán tvrdí, že ve vztahu mezi jedincem a společností je v Buerových dílech patrný vliv marxistické ideologie, protože se v nich často objevuje téma třídního boje.²⁸

Nyní bych ráda přešla k podrobnějšímu nahlédnutí odrazu existenciálního myšlení v díle *Světlík*.

3.1 Existencialismus ve *Světlíku*

V prvním vstupu experimentátorů nalezneme narážku na výrok Ortegy y Gasset, že „pro stromy není vidět les“. Buero Vallejo je ale jako představitel existenciálního proudu zastáncem problémů konkrétních lidí v daných situacích, a proto v tomto případě s výrokem nesouhlasí. Naopak vyzdvihuje význam jednotlivých stromů, „aby se náš pohled na les [...] neodlidštil.“²⁹

V následující části budou proto představeny jednotlivé charaktery postav *Světlíku*.

²⁶ Novozámská, Jana. Op. cit., s. 39.

²⁷ Buero Vallejo, Antonio. *Obra completa*, sv. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1994, s. 1277. „Mi convicción política es de la necesidad, revolucionaria si es preciso, de un socialismo lleno de justicia y también de la libertad que abarque todo el planeta.”

²⁸ Abellán, José Luis. Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Madrid : Editoria Complutense, 1998, s. 172.

²⁹ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit., s. 213. „para que nuestra visión del bosque [...] no se deshumanice.“

3.1.1 Otec

Postava Otce (El Padre) je asi nejvíce propracovaným charakterem celého díla. Otcovi je sedmdesát šest let a čtyři roky je psychicky nemocný tak, že nepoznává ani své vlastní příbuzné, se kterými bydlí v jedné domácnosti. Podle Vicentovy verze jde jednoduše o senilitu či stařeckou demenci, v Mariově podání Otec raději přišel o rozum, než aby znovu vytahoval smutné okolnosti oné tragické události, při níž přišla o život nejmladší dcera Elvirita. Otec se tím celý život velmi trápil, ale o svém soužení s nikým nemluvil a uzavřel se do sebe. Záleží na divákovi, ke které z těchto dvou verzí se přikloní, protože divadelní hra zůstává v tomto bodě otevřená. Jisté ale je, že Otec na dávné události nezapomněl, a ve své pomatenosti se znovu vrací do minulosti ať už tím, že světlík v pokoji mu připomíná osudný vlak, nebo tím, že ztotožňuje Encarnu s Elvirou.

Bývalý zaměstnanec ministerstva nyní tráví veškerý svůj volný čas vystřihováním postaviček ze starých časopisů a pohledů, a když drží vystřihnutou postavu v ruce, ptá ostatních: „Kdo je tenhle?“ „A tamten?“ Nikdy se ovšem nespokojí s jednoduchou odpovědí. Tato záhadná otázka vlastně představuje klíč k celému příběhu, protože znázorňuje existenciální problém omezené možnosti poznat své bližní, a zároveň vede k otázce: kdo jsem já sám? A lze vůbec dokonale poznat lidskou osobnost? Zde znovu nacházíme jistou paralelu s Unamunem, protože také v *Mlze* se mnohokrát objevuje tato těžko zodpověditelná otázka, a nejednou je zmíněn obraz světa jako divadla, ve kterém každý z nás hraje určitou roli. Pravou autenticitu své existence lze podle Jasperse poznat jedině tehdy, pokud se nacházíme v „mezí situací“. Touto situací se rozumí tísnivé okolnosti, které člověka bytostně ohrožují, jako jsou tragické chvíle, v nichž je člověk blízko smrti a cítí nemírnou bolest. V těchto situacích je mnohdy důležité naše vlastní rozhodnutí, čímž se otvíráme nejen světu, ale zejména sami sobě.³⁰ S určitostí můžeme tvrdit, že postavy naší divadelní hry se v takové situaci před mnoha lety ocitly, a důsledky jejich rozhodnutí jsou patrné i po tolika letech.

Jelikož je Otec bytostí osamocenou a izolovanou od ostatních, podle Josého Luise Abellána funguje ona otázka „Kdo je tenhle?“ jako jakýsi pokus o navázání kontaktu s druhými.³¹

³⁰ Novozámská, Jana. Op. cit., s. 11.

³¹ Abellán, José Luis. Buero Vallejo : el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Op. cit., s. 169.

Ačkoli je postava Otce velmi tragická, má zpočátku také za úkol diváka pobavit. Kvůli Otcově neschopnosti poznat své blízké a uvědomit si svůj příbuzenský vztah k těmto osobám, vznikají mnohdy velmi komické situace.

Vicente. Que tal le va, padre?

El Padre. ¿Por qué me llama padre? No soy cura.³²

Tyto groteskní situace se objevují v první části představení, avšak s gradací příběhu se postupně vytrácejí. Jsou také důkazem toho, že je Buero velmi dobrým a schopným dramatikem, protože jeho hry obsahují nejen velká filosofická témata, ale také část humornou.

Slavná Nietzscheho věta „Bůh je mrtev“, která se zdá být pro autory spojené existencialismem charakteristická, není ve *Světliku* naprosto jednoznačná. Postava Otce po celou dobu trvání hry evokuje Boha, což je dokonce i několikrát zmíněno oběma bratry. Podle Richarda Doménecha však není úplně jisté, zda tomu tak opravdu je. Doménech nicméně nachází určitá vodítka, která nasvědčují právě teorii o zobrazení Otce jako Boha. Otec nevystupuje pod vlastním jménem stejně jako ostatní postavy hry, ale je označen jako „El Padre“ s velkým písmenem. [Jeho synové ho zásadně oslovují „otče“ a vykají mu. Dokonce i matka se někdy uchýlí k oslovení „señor“, i když tato oslovení se často mění a někdy manželovi tyká, jindy vyká.]

Otec se často ptá ostatních členů rodiny, kdo je ta či ona právě vystřižená postavička, ale nikdy se nespokojí s odpovědí „nevím“, protože on sám vždy ví, koho tato postava představuje, stejně jako Bůh. Ona podivná otázka je pouze jakousi zkouškou ostatních. Celý proces vystřihování postaviček z pohlednic je ještě složitější tím, že Otec vystřihuje pouze jednotlivce z davu. Nelíbí se mu, že se v něm postavičky překrývají. „Pero yo tengo que velar por todos, y, al que puedo, lo salvo.“³³

Posledním a asi nejdůležitějším vodítkem je závěrečná scéna celého dramatu, ve které se Vicente Otcí vyznává ze svého pochybení z onoho osudného dne, kdy nastoupil do vlaku a odjel sám i s lahvičkou jídla pro svou malou sestřičku. Přiznává se také, že smrti své sestry nelitoval, byla pro něj jen jednou z mnoha obětí války. Jeho přiznání je jakousi poslední zpovědí, a dokonce i sám Vicente má pocit, že se ocitnul ve zvláštní situaci. Mluví naprosto otevřeně ke svému otci, senilnímu člověku: „Le hablo como quien habla a Dios sin creer en

³² Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit., s. 228. [Vicente. Jak se vám daří, otče? Otec. Proč mi říkáte otče? Nejsem farář.]

³³ Ibid., s. 224. [Otec: Ale já musím dohlížet na všechny, a koho mohu, zachráním.]

Dios, porque quisiera que él estuviese ahí... Pero no está, y nadie es castigado, y la vida sigue.³⁴ Trest ovšem Vicenta nemine. Otec jako by na chvíli vystoupil ze svého světa, připomněl si dávné události i členy své rodiny, a svého syna ubodá nůžkami. Poslední výkřiky této děsivé scény jsou Vicentovo: „Padre!“ a Otcovo: „Elvirita!“. Otec tedy splatil život životem a přišel o dvě vlastní děti. Poslední tragická scéna představuje ono existencialistické individuální rozhodnutí, na kterém závisí lidský život. Aktéry však nelze soudit a přiklánět se na tu, či onu stranu. Divákovi zůstává utajeno, zda otec doopravdy procitnul ze své choroby a uvědomoval si, co činí, nebo jednal ze vzteku a záchvatu nevypočitatelných nemocných lidí. Buero Vallejo nechává možné interpretace na divákovi.

Ve *Světliku* dochází ke spojení náboženského symbolismu a existencialismu, které se promítá do vztahu mezi otcem a synem. Slovy J.L. Abellána: „V celém díle je přítomen zvláštní, složitý vztah mezi dvěma mýty, které se vzájemně proplétají: Bůh a Dětství; Bůh jako věčný otec, a syn, který mu náleží.“³⁵

3.1.2 Bratři

Vztah mezi bratry je od počátku hry komplikovaný, se znatelným rozdílem jejich charakterů. Protikladná povaha bratrů evokuje biblické postavy Kaina a Ábela. Toto téma, jak uvádí Doménech, bylo mnohokrát zpracováno. „[...]Ve španělské současné literatuře došlo k opravdovému *pošpanělštění* kainovského mýtu, konkrétně některými spisovateli generace 98, obzvláště Unamunem.“³⁶ Je tedy na místě připomenout Unamunova *Ábela Sáncheze* (*Ábel Sánchez : Una historia de pasión*) či divadelní hru *Ten druhý* (*El Otro*).

Zatímco Mario je spíše pasivní pozorovatel, Vicente je naopak člověk aktivní, který rád manipuluje ostatními. Nelze ovšem říci, že se jedná o zlého člověka, stejně jako nelze říci, že Mario je dobrý. Buero Vallejo si nevybírá schematizované, černobílé postavy, ale snaží se ukázat člověka takového, jaký je - jednou slabého a křehkého, jindy silného, sebejistého, rozvážného i soucitného.

³⁴ Ibid., s. 306. [Vicente: Mluvím s vámi, jako ten, kdo mluví k Bohu, ale nevěří v něj, protože si přeje, aby tady byl... Ale není, a nikdo není potrestán, a život jde dál.“]

³⁵ Abellán, José Luis. Buero Vallejo : el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Op. cit., s. 179. „A través de toda la obra hay una extraña y compleja relación entre dos mitos que se implican mutuamente: Divinidad y Niñez, Dios como padre eterno y el hijo que le corresponde.“

³⁶ Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : Una meditación española*. Op. cit., s. 359. „[...] en la literatura española contemporánea, se ha operado una auténtica españolización del mito cainita, concretamente por algunos escritores del 98 y en particular por Unamuno.“

Vicente po celý život nese následky svého rozhodnutí, kdy na rozdíl od své rodiny nastoupil do vlaku a odjel s lahvičkou mléka pro svou sestru Elviritu. Jeho rozhodnutí ovlivnilo osudy mnoha dalších lidí. Jako by ona „mezní situace“, v níž se před mnoha lety nacházel, dala vyniknout jeho charakteru. Vicente měl poté možnost volby - mohl se kát za své neohleduplné, sobecké chování a poučit se z něj, ale jeho povaha se už nezměnila. Stal se z něj egocentrický prospěcháč, pro něhož je důležitý postup na kariéřním žebříčku a finanční zabezpečení. „Jestliže Mario si vybral světlík, Vicente zvolil pro svůj život a na účet čehokoli...vlak. Světlík a vlak, jako protikladná vyobrazení ukazují, čím v jádru Vicente je: oportunist, kariérista.“³⁷ Jedná se o člověka, který je schopen přijmout podmínky nového režimu a podřídit se jim. Vicente si zpočátku nechce připustit důvod tíživé atmosféry v rodině a vysvětlit podstatu střetu s Mariem. Proto předstírá, že vše je v nejlepším pořádku, a že otec pouze onemocněl stařeckou senilitou. Zapomenout však nelze. Snaží se uniknout nejen od tehdejšího pochybení, ale i od svého vlastního já, a prchá sám před sebou. Aby rodině vše vykompenzoval a sám měl lepší pocit, finančně vypomáhá a kupuje jim drahé dary (televizi). Cítí jistou osamělost, protože jeho vztahy k rodině jsou komplikované a formální. V bytě se světlíkem se proto moc nezdržuje, a přichází pouze na krátké návštěvy. Tyto návštěvy se postupně stávají čím dál častějšími, a jak roste napětí mezi bratry, Vicente začíná o svém chování více přemýšlet. V určitém okamžiku je nevyhnutelné, aby konečně převzal odpovědnost za své činy.

Mario, mladší z bratrů, je na první pohled Vicentův opak. Bydlí s rodiči, vypomáhá jim s domácností a tráví s Otcem více času. Proto je právě on přítomen v okamžicích, kdy si Otec vzpomíná na jednotlivé útržky svého života (vlak, jména dětí). Mario dění kolem sebe pozoruje, a i když nesouhlasí s bratrovým jednáním, kritizuje ho pouze nepřímou. Je iniciátorem otevření tématu dávných událostí, avšak způsobem spíše vyhýbavým a zaobaleným. Často pokládá otázky jednotlivým členům rodiny a problém jen zlehka nastiňuje. Mariovy otázky a naznačování dávají věci do pohybu mnohem víc, než si sám dokáže připustit. Svým jednáním nese určitou vinu za smrt staršího bratra, kterou si sám později uvědomuje.

³⁷ Ibid., s. 124. „Si Mario ha elegido el tragaluz, Vicente, a lo largo de su vida, ha elegido ... el tren, a costa de lo que fuera. El tragaluz y el tren, como imágenes contradictorias, dejan ver en Vicente lo que es en el fondo: un oportunista, un arribista.“

Mario: Él quería engañarse... y ver claro; yo quería salvarlo... y matarlo. ¿Qué queríamos en realidad? ¿Qué quería yo? ¿Cómo soy? ¿Quién soy? ¿Quién ha sido víctima de quién? Ya nunca lo sabré... nunca.³⁸

Vyvstává tedy otázka, kdo je vlastně bez viny? Je horší jednat i za cenu vlastních omylů, nebo nečinně přihlížet a zdálky kritizovat počínání ostatních? „V souladu s Goethem, Schillerem i Hegelem je Jaspers rozhodným stoupencem názoru, že nejednat, je horší než přistoupit k jednání [...]“³⁹ Jaspersovými slovy: „pasivním jednáním člověk vlastně reálně neexistuje.“ S tímto pohledem by se ztotožnila i postava Vicente, který vykládá své názory, když Mario odmítá jeho nabídku práce v nakladatelství.

Vicente. Mario, toda acción es impura. Pero [no todas son tan egoístas como crees.] ¡No harás nada útil si no actúas! Y no conocerás a los hombres sin tratarlos, ni a ti mismo, si no te mezclas con ellos.⁴⁰

Dalším důvodem, který bratry staví proti sobě je Encarna, Vicenteova sekretářka a milenka, a zároveň Mariova přítelkyně. Obyčejná, málo sebevědomá dívka z venkova, se podřizuje autoritářskému chování staršího z bratrů, protože ji k němu váže určitý způsob vděčnosti za pracovní pozici v nakladatelství. Podle Ricarda Doménecha není náhoda, že Otec tuto dívku oslovuje jménem své zemřelé dcery, protože v ní vidí Vicenteovu další nevinnou oběť.⁴¹ I když Encarna čeká dítě s Vicentem, po jeho smrti jí Mario nabízí sňatek, protože tak doufá ve vykoupení svých chyb a očištění vlastní viny.

Všechny postavy díla jsou zároveň viníky i oběťmi. Oběťmi těžkého období občanské války, jejíž následky ovlivňují celou společnost. *Světlík* zachycuje dva protichůdné pohledy na válku a události bezprostředně následující. Prvním z nich je postoj Matky, kterou velmi drásají tíživé vzpomínky, a proto by ráda celou věc považovala za uzavřenou a víc se k ní už nevracela. Podle Mariova názoru je naopak třeba o vzpomínkách mluvit a snažit se tehdejší události objasnit. Mario a Vicente reprezentují poválečnou generaci lidí, kterým občanská válka znemožnila studia, a proto se vzdělávají sami. José Luis Abellán uvádí, že se premiéra

³⁸ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit., s. 310. [Mario. On si chtěl lhát... a vidět jasně; já jsem ho chtěl zachránit... a zabít. Co jsme vlastně chtěli doopravdy? Co jsem chtěl já? Jaký jsem? Kdo jsem? Kdo byl obětí koho? Už se to nikdy nedozvím... nikdy.]

³⁹ Sobotka, Milan. Jaspers v roce 1931. Předmluva k: Jaspers, Karl. *Duchovní situace doby*. Praha: Academia, 2008, s. 12.

⁴⁰ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit. 258. [Vicente. Mario, každé jednání je nečisté. Ale (ne všechny jsou tak sobecké, jak si myslíš). Neudělal nic prospěšného, jestliže nebudeš jednat. Nepoznáš lidi ani sebe, aniž bys jednal, aniž by ses s nimi zapletl.]

⁴¹ Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : Una meditación española*. Op. cit., s. 126.

Světlíku stala druhem „národní katarze“, v níž je podstatný nejen proces individuální psychoanalýzy postav divadelní hry, ale také kolektivní psychoanalýzy španělského národa.⁴²

Tragický je onen vnitřní boj vyrovnat se s velkým utrpením ze ztráty dcery, a hlavně snaha odpustit vinu staršímu synovi, který ve svém nitru svádí Otec i Matka. Oba rodiče se s touto situací vyrovnávají vlastním způsobem. Otec (oběť) se po vraždě syna promění ve viníka.

Existenciální tíha spočívá v osamělosti jednotlivých postav. I když se tito lidé neustále setkávají a mluví spolu, každý nese břemeno vlastního osudu. Bolestivé zážitky rodinu rozdělily: Otec po tragických událostech zešilel a uzavřel se do vlastního světa; Matka, která zažila smrt své malé dcery, a nyní se stará o manžela, si nemá s kým upřímně povídat, a nakonec přijde i o druhé dítě; Vicente pro svou egocentričnost stojí jako by mimo veškeré sociální vztahy; a ani Mario se nedokáže přiblížit ke členům rodiny. Vztah s Encarnou a společné dítě však představují jistou naději na lepší život.

4. Svět Augusta Péreze

V roce 1897 prožívá don Miguel životní krizi, v níž si plně uvědomuje pomíjivost vlastního života a své bytí vedoucí ke smrti. Sužující, bolestný pocit a také obrovské zděšení či strach ho vedou k neutěšitelnému pláči. Velkou oporou v těžkých chvílích je mu jeho žena Concha, která se k němu chová velmi mateřsky a konejší ho ve svém objetí. Mateřské chování vede Unamuna ke vzpomínkám na dětství, které prožíval v silně katolickém prostředí. Uchyluje se proto do dominikánského kláštera v Salamance, po několik dní se usilovně modlí a snaží se najít ztracenou víru v Boha. Mučivé, intenzivní okamžiky této nelehké doby, vlastní prožitky a zkušenosti se promítají do Unamunovy pozdější tvorby, tedy i do románu *Mlha*.

4.1 Láska

Hlavní hrdina Unamunovy *Mlhy* vystupuje pod jménem Augusto Pérez. Jde o hodného a velmi přemýšlivého mladíka, který žije po smrti matky sám, pouze se svými služebnými, manželským párem, Liduvinou a Domingem. Augusto se cítí velmi osaměle, neboť měl k matce blízký vztah. Z jeho vzpomínek na ni můžeme tušit, že šlo o smutnou ženu zklamanou životem, která se po ztrátě manžela vžila do role vdovy a upnula veškerou svou

⁴² Abellán, José Luis. Buero Vallejo : el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Op. cit., s. 174-175.

pozornost k jedinému dítěti. Ostatně již její křestní jméno – Soledad implikuje samotu. Syn jí dával novou naději k životu. „Tengo que vivir para ti, para ti solo – le decía por las noches, antes de acostarse – Augusto.“⁴³ Augusto za matčiny podpory vystudoval střední školu i práva a svůj volný čas věnoval jenom jí. Po celou dobu neměl Augusto žádnou známou, stýkal se pouze s několika přáteli. Nad jeho životem se stále vznášela památka otce, na něhož matka velmi často vzpomínala, ale Augusto si jej pamatoval jen matně, byl pro něj jakýmsi krvácejícím příznakem, kterého viděl umírat. Po matčině smrti se Augusto najednou cítí ztracený a osamělý, místo po ní zůstalo prázdné.

Z mlhy všednosti a každodenní nudy vytrhne Augusta krása mladé ženy Eugenie Domingy del Arco. Tato mladá klavíristka bydlí po smrti rodičů u svého strýce a tety, dává hodiny klavíru, aby splatila hypotéku domu, který jí po rodičích zůstal. Ačkoli Eugeniina teta se velmi zasazuje o sezdání neteře s Augustem, jehož pokládá za muže dobrých mravů a z dobré rodiny, sama klavíristka nápadníka odmítá, protože se jí nelíbí. Navíc je zamilovaná do jiného muže, líného a donjuanovského Mauricia. Eugenia představuje pro Augusta naprosto dokonalou, krásnou a bezchybnou ženu, ideál, který si sám vysnil. Augusto po ní nepřestane toužit, protože je pro něj nedosažitelná. Tato mladá dáma v něm probudí lásku k životu, díky níž si Augusto všímá i krásy jiných žen. Přemýšlí také o milostném citu. Touží po lásce a sňatku, protože je přesvědčen, že tím bude schopen vystoupit ze své mlhy - jakéhosi snu, a začít doopravdy žít.

Druhá žena, která vstupuje do Augustova života, mladá žehlířka Rosario, se vztahu s mladíkem nebrání, dovoluje mu i fyzický kontakt, snaží se ho rozptylovat, a i když ví o Augustově vztahu k Eugenie, ráda by ho získala pro sebe, neboť si velmi dobře uvědomuje, že si s ním klavíristka pouze zahrává.

V životě Augusta Péreze hrají tedy klíčovou roli tři ženy: matka, Eugenie a Rosario. Jelikož Augusto nikdy neměl vážný vztah, žen se bojí. Na svou obranu si vymyslí, že z nich udělá předmět svého psychologického bádání, jehož cílem je poznat ženské vzorce chování. V konkrétních situacích se ale spíše sám cítí jako pokusný objekt.

Vztah k Eugenie můžeme charakterizovat jako vztah lásky nenaplněné, neopětované, kterou známe z jiných velkých literárních děl. Augustovo roztrpčení ještě více umocňuje krutý vtíp Eugenie, která sice nakonec svolí k sňatku, ale těsně před svatebním dnem uteče se

⁴³ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009, s. 131-132. „Musím žít pro tebe, Augusto,“ říkávala mu večer, než odcházela spát.“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 81)

svým milencem Mauriciem. Tato událost hlavní postavu nivyly velmi zasáhne, ačkoli ji ze začátku přijme s velkým klidem.

Pro Unamuna je láska neoddělitelnou součástí života. Nepodává ovšem milostný cit jako něco romantického, naopak přemýšlí o všech podobách lásky.

El amor, lectores y hermanos míos, lo más trágico que en el mundo y en la vida hay; es el amor hijo del engaño y padre del desengaño; es el amor consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es de ella hermana.⁴⁴

Jak bylo uvedeno výše, matčina láska k synovi ji drží při životě. Rosario přiznává, že její chování v podstatě ovlivňuje lítost nad Augustem, zklamáním je pro Augusta Eugeniina neupřímnost. Různé podoby vztahů se také objevují ve vložených příbězích. Don Avito Carrascal se sblíží se svou manželkou po smrti jejich jediného syna, příteli Víctorovi a jeho ženě naopak úplně změní život narození dítěte po mnoha letech bezdětného manželství, osamělý don Eloíno Rodríguez de Alburquerque y Alvarez de Castro je nemocný a lékaři mu předpovídají brzký konec, nechce však zemřít v nemocnici, proto se ožení s majitelkou penzionu, aby se o něj starala v době jeho smrti, a on jí na oplátku slíbí peněžní odměnu.

Žena vystupuje především jako matka. Augusto i jeho přátelé považují své manželky v první řadě za matky, a to nejen svých dětí, ale také za jakési nahrazení mateřského citu pro ně samotné. Můžeme tedy tvrdit, že sňatek pro Augusta představuje naději návratu k matce. Není nejmenších pochyb o tom, že zde jde o prvek autobiografický. Také sám Unamuno se přiznává k potřebě ženského, mateřského objetí. V těžkých okamžicích jeho života mu byla velkou oporou jeho žena Concha, která byla matkou jeho sedmi dětí a s níž také prožíval jejich narození i nemoc, a bohužel také smrt dvou z nich.

V románu se klade důraz na sňatek s laskavým a šlechetným člověkem. V dialogu mezi Eugenií a její tetou zazní rada, aby se Eugenia vdala za hodného muže, i když se jí nelíbí, protože právě z něj bude dobrý manžel. Stejně tak Víctor přemlouvá svého přítele, aby se co nejrychleji oženil. Podstatné prý je, aby ho žena měla ráda. Unamuno přemýšlí o lásce jako o sobeckém citu, ze kterého plyne především vlastní uspokojení. Tato idea egoistického chování vychází z Nietzscheho myšlenky, že každý náš čin směřuje ke sledování nějakého vlastního

⁴⁴ Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, s. 148. „Láska, čtenáři a bratři moji, je to nejtragičtější na světě a v životě; láska je dítětem klamu a matkou zklamání; láska je útěchou v bezútěšnosti, jediným lékem proti smrti, jsouc její sestrou.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 102).

cíle, a popírat tento fakt by bylo pokrytecké.⁴⁵ Unamuno nepovažuje za jedno lásku fyzickou a lásku duchovní. Zatímco první je založena pouze na fyzické přitažlivosti a rozkoši, druhé lze dosáhnout především společným neštěstím a trápením, které lidi duchovně spojuje, a poté jsou schopni většího porozumění. Pro Unamuna je láska založena především na soucitu. Fyzické spojení s druhým jsou, podle něj, pouze jakýmsi nástrojem k ukojení vlastní rozkoše a touhou zrodit potomka, kousek nás samotných, a tím si zajistit pokračování sebe sama, svoji nesmrtelnost.⁴⁶ Ačkoli není možné říci, že by Unamuno fyzickou rozkoš úplně odmítal. V *Mlze* má Eugeniin strýček, anarchista, jiný pohled na manželský svazek než ostatní.

„El único conocimiento eficaz es el conocimiento *post nuptias*. [...] No hay más conocimiento sustancial y esencial que ése, el conocimiento penetrante...”⁴⁷

Láskyplný vztah se zrodí mezi Augustem a nalezeným štěnětem, kterého Augusto pojmenuje Orfeo. Není jistě náhodou, že Unamuno, profesor řečtiny, zvolil právě toto mytologické jméno. Orfeus byl známý svou láskou k Eurydice, hrou na lyru a především překrásným zpěvem, jímž ohromoval celou přírodu, zvířata i bohy. Motiv velké lásky Orfea a Eurydiky se po staletí objevuje v literatuře, hudbě, malbě i sochařství, a milostný vztah těchto dvou mytologických postav je také odrazem Unamunova pojetí lásky. Orfeovo utrpení ze ztráty manželky je důkazem lásky duchovní, kterou autor *Mlhy* tolik vyzdvihuje nad lásku fyzickou. Pes Orfeo je neustále Augustovi na blízku, je jeho věrným posluchačem a přítelem, zdá se, že v jeho přítomnosti nalézá Augusto klid. Orfeo také tráví s Augustem poslední chvíle jeho života a je přítomen v okamžiku pánovy smrti.

Závěrem můžeme říci, že láska je podle Unamunovy koncepce základem veškerého bytí, jeho rytmem. Jedině láskou lze rozehnat mlhu všedního dne, protože skrze lásku se lze dostat do vyšších sfér, transcendovat.

4.2 Individualita versus společnost

Unamuno jakožto autor promlouvá ústy svých protagonistů, a proto si tyto postavy pokládají otázky, které trápí samotného Unamuna. Hrdinové jeho děl jsou autorovou součástí a nesou jeho autobiografické prvky. Řeší ovšem filozofické problémy, o kterých se autor

⁴⁵ Kouba, Pavel. *Nietzsche : Filosofická interpretace*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 81.

⁴⁶ Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. s. 103.

⁴⁷ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 143. „Jediným účinným poznáním je poznání *post nuptias*. [...] Není poznání substanciálnějšího a esenciálnějšího, poznání pronikavějšího.“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 95)

domnívá, že netrápí jen jeho samého. „[...] Moji čtenáři vědí, že když vytrvale obhajují a oslavují svou osobnost, zároveň bráním a vychvaluji osobnosti ostatních, všech těch, kteří mě čtou, tedy mých čtenářů, i těch, kteří mě nečtou.“⁴⁸

Unamuno se po celou dobu své tvorby věnuje existenciálnímu problému: Kdo jsem? A kam směřuje můj život? Jsem takový, jak mě vidí ostatní? Jsem tím, jakým jsem uvnitř? Či tím, kým chci být?

Individualita každé bytosti je pro Unamuna velmi zajímavá. Svým „já“ se odlišujeme od ostatních. Právě proto, zvolil autor *Mlhy* dialog jako formu svého díla. Slova a činy nejvíce charakterizují naši osobnost. Čtenář se tedy může soustředit na situace, ve kterých se Augusto setkává s ostatními, jak s nimi mluví a jedná (například splatí Eugeniinu hypotéku, najde svému soku Mauriciovi práci, ujme se opuštěného štěněte atd., což nás vede k přesvědčení, že jde o člověka dobrosrdečného a nesobeckého), zároveň je ale možné proniknout do Augustových myšlenek, protože ty se objevují ve formě monologu, když Augusto rozpráví se svým psem Orfeem, či také ve formě dialogu s přítelem Víctorem a později i samotným autorem Miguelem de Unamuno.

Jelikož člověk nežije osamocen a je součástí většího celku, tj. společnosti, jsou pro něj důležité vztahy s jinými lidmi, stejně jako prostředí, v němž žije. Naše osobnost se neustále vytváří - především působením druhých. Setkání s jiným člověkem mění naše myšlení i pohled na svět. Pro Unamuna je každý konkrétní člověk ve společnosti nenahraditelný, protože se vymezuje vlastním já. „[...] Každý člověk je nenahraditelný a jedinečný, každá lidská duše je důležitá pro celý vesmír.“⁴⁹ Ve společenském prostředí je ale kladen důraz na určitá pravidla, která se musí dodržovat. Tím vzniká na každého jednotlivce tlak, protože se očekává, že se bude chovat určitým způsobem a vžije se do své role. Člověk tedy svádí neustálý vnitřní boj mezi tím, jak ho vidí ostatní a mezi svým opravdovým já. „Uno mismo es quien menos sabe de su existencia... No se existe sino para los demás...“⁵⁰ Druzí vytvářejí iluzi naší osobnosti a zároveň jsou sami iluzí, a stejně jako my představují herce s maskou.

⁴⁸ Unamuno, Miguel de. Una entrevista con Augusto Pérez. *La Nación*, 15.7. 1923 Buenos Aires. Otištěno v Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009, s. 73. “[...] mis lectores saben que al defender el yo y exaltar tan porfiadamente mi personalidad es que definiendo y exalto toda personalidad, la de cada uno de los que me leen, de mis lectores, y la de los que no me leen.”

⁴⁹ Mendoza Portales, Lisette: *Miguel de Unamuno El filósofo*. La Habana : Edit. de Ciencias Sociales, 1988, s. 127. “[...] cada hombre es insustituible y único, y cada alma humana vale por todo el universo.”

⁵⁰ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 292. „Každý toho o vlastní existenci víme méně než druzí o nás... Existujeme jedině pro druhé.“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 265)

Druzí nás tedy nemohou nikdy reálně poznat. Vystává proto otázka, zda je vůbec možné poznat sebe sama. Augusto Pérez chce vidět sebe sama v očích druhého, proto se touží spatřit v očích Rosario. „Déjame que me vea en ellos, tan chiquito... Sólo así llegaré a conocerme..., viéndome en ojos de mujer...”⁵¹

Augusto Pérez nese, stejně jako Unamuno, tíhu samoty a opuštěnosti. „Caminamos, Orfeo mío por una selva enmarañada y bravía sin senderos.”⁵² Je tedy “vržen” do světa.

Augusto se ocitá uprostřed společnosti a je obklopen množstvím lidí, ale přesto je sám; opuštěný, bez matky i bez manželky. Jediný, kdo s ním zůstává v těžkých chvílích a projevuje mu lásku, je pes Orfeo. Také Unamuno v době své životní krize prošel obdobím pocitu naprosté samoty a odloučenosti od společnosti. „Jsou chvíle, kdy mi připadá, že jsem sám, a že ostatní nejsou víc, než pouhé stíny, přízraky, které se hýbou a mluví.”⁵³ Augusto však, na rozdíl od autora nivoly, nemá podporu ve svých blízkých, proto je jeho samota tragickým existenciálním problémem. Unamuno si uvědomuje důležitost vlastní rodiny v době jeho osobní krize, kterou popisuje v jednom ze svých dopisů adresovaných Clarínovi.⁵⁴

Unamuno vidí ve všech lidech něco společného a univerzálního. Podstatou, která všechny spojuje, je trýznivé pomyšlení na vlastní smrt. Děsivá představa bytí ke smrti vede autora *Mlhy* k absolutním pochybnostem o životě. Ačkoli rozumem může člověk pochopit, že smrtí život končí, sám není schopen se s tímto pojetím smířit. Rozumem nelze dosáhnout smyslu života ani ho racionálně odůvodnit. „Cítil jsem, že se ocitám na pokraji nekončícího Nic, a pak jsem pocítil, že existují i jiné způsoby, jak se spojit s realitou, než jen rozumem, že existuje milost a víra; víra, která se nakonec přijde, když chce člověk opravdu věřit.”⁵⁵ Pokud si uvědomíme, že smrt každého jednotlivce je nevyhnutelná, a každý tedy prožívá stejnou bolest a utrpení před neodvratností vlastního osudu, pocítíme k ostatním soucit. A soucit je pro Unamuna láskou. Tím poznáme, že se ostatním podobáme.

⁵¹ Ibid., s. 246. „Dovol mi, abych se do nich díval jako do zrcadla a viděl, jaký jsem malinký... Jedině takhle dojdou k sebepoznání... když se uvidím v očích ženy...” (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 213)

⁵² Ibid., s. 140. „Kráčíme, milý Orfeo, houštinatým divokým lesem, v němž není ani stopy po stezkách.” (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 91)

⁵³ Sánchez Barbudo, Antonio. La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: La crisis de 1897. *Hispanic Review*, 1950, roč. 18, č. 3, s. 226.

⁵⁴ Ibid., s. 224.

⁵⁵ Ibid., s. 233. „Me he sentido al borde de la Nada inacabable y he acabado por sentir que hay más medios de relacionarse con la realidad que la razón, que hay gracia y que hay fe, fe que al cabo se logra queriendo de veras creer.”

4.3 Realita nebo fikce?

Mlha je rozdělena do třiatřiceti kapitol označených římskými číslicemi, jimž předchází prolog a postprolog, a za nimiž následuje pohřební řeč na způsob epilogu. Vyprávění ve třetí osobě singuláru se střídá s dialogem, který umožňuje velké množství postav a jejich neustálé setkávání. Dialog bývá v některých pasážích nahrazován monologem. Ten lze nalézt nejen ve formě vnitřního monologu Augusta, ale i ve formě monodialogu. „Aby [člověk] mluvil rozumně, i kdyby mělo jít jen o samomluvu, je nezbytné, aby nás někdo slyšel, alespoň Bůh,“⁵⁶ vymýšlí si Unamuno psa Orfea. Augusto potom vede monodialog se svým psem. Objevují se i jiné typy diskursů, například dopisy, které otevírají a uzavírají vztah Augusta a Eugenie, či telegram poslaný donu Miguelovi.

Mlha se skládá ze dvou časových rovin. Jednou z nich je rovina vypravěče, druhou tvoří Augustovy rozhovory, odehrávající se téměř vždy v přítomném čase. Roviny se protnou v momentě, kdy se setkává autor se svou románovou postavou. Augusto Pérez se po velkém zklamání způsobeném neupřímným chováním Eugenie uchýlí ke krajnímu řešení - k sebevraždě. Po přečtení spisu Miguela de Unamuna se rozhodne, že tohoto spisovatele v Salamance navštíví, aby s ním svůj záměr prodiskutoval. V tuto chvíli vstupuje autor do vyprávění a rozpráví s Augustem.

Je to právě sám autor, který Augustovi sdělí, že není reálně existujícím člověkem, nýbrž pouze výtvořem fikce, a proto v jeho případě není možné spáchat sebevraždu. Augusto si začíná uvědomovat, že je pouhou literární postavou, ale nemůže tomu uvěřit. Co je realita a co jen pouhý přelud, sen, představa? V tomto klíčovém dialogu celého románu (nivoily) jsou obsaženy Unamunovy pochybnosti nad jeho vlastní existencí. Augusto v tomto rozhovoru promlouvá k autorovi a chce se vzepřít jeho záměru: „- No sea mi querido don Miguel – añadió, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto...“⁵⁷

Dostáváme se tak k jedné z centrálních myšlenek či motivů románu: otázce lidského vědomí. Augustův život se odehrává v autorově hlavě a je výsledkem Unamunova myšlení.

⁵⁶ Mariás, Julián. *Miguel de Unamuno*. Madrid : Espasa-Calpe, 1971, s. 67. „[...] para hablar con sentido, aunque sea en soliloquio, es menester que alguien nos oiga, al menos, Dios.“

⁵⁷ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 279. „Nejste náhodou vy, done Migueli,“ dodal, „a nikoli já, výtvořem fikce a neexistujete ve skutečnosti ani živý, ani mrtvý...? (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 249)

Sám Augusto si ale nepřipadá jako výtvar fikce, protože se cítí mít povědomí o sobě samém a svých činech. Pro člověka je vlastní vědomí nesmírně důležité, protože právě v něm je obsažena představa života i vidina smrti. Vědomí hraje významnou roli i ve vztazích s druhými a v celkovém pojetí našeho života vůbec. „[...] Ontologický smysl veškerého bytí záleží na existenci vědomí; že něco je, v jádru znamená, že to existuje uvnitř a kvůli vědomí; skutečnosti nejsou skutečnostmi, nýbrž jsou jako takové vědomím chápány.“⁵⁸ Lidské vědomí se tedy stává centrem veškerého bytí.

Čtenář si na začátku knihy samozřejmě uvědomuje, že v rukou drží román, avšak nechává se postupně strhnout vyprávěním a sleduje příběh Augusta Péreze. Jakmile vstoupí do vyprávění autor, čtenář jako by se probudil a znovu si začal uvědomovat, že příběh, který čte, není reálný. Nicméně autor sám je v procesu vyprávění přítomen už od začátku, ale pod jménem Víctor Goti. Postava Augustova přítele Víctora Gotiho je vlastně zobrazením samotného autora. Tímto krokem dosahuje Unamuno větší fikčnosti svého díla. Víctor je autorem prologu k *Mlze*, ve kterém mluví o donu Miguelovi. Víctorovými ústy se proto už od počátku čtení dozvídáme myšlenky a komentáře samotného Miguela de Unamuna. Veškeré dialogy mezi Augustem a Víctorem jsou tedy rozhovory autora s jeho románovou postavou. Podle terminologie Gérarda Genetta můžeme tohoto autora označit za homodiegetického, který se ve vyprávění zobrazuje vlastně dvakrát.⁵⁹

Mlha je úvahou o procesu tvorby uměleckého díla. Právě tvořením se člověk přibližuje k Bohu. Má totiž neomezenou moc při vytváření postav a řízení jejich osudů. Svoboda autora se také projevuje v pojmenování vlastního literárního žánru. Podle Unamuna nejde o román (španělsky *novela*), nýbrž o *nivola*. *Nivola* je pro Unamuna naprosto svobodným žánrem, který se nemusí řídit danými konvencemi. V *Mlze* se Víctor Goti rozhodne napsat svůj vlastní román. V kapitole XVII vysvětluje Augustovi, jak takový román vypadá – je postaven na dialogu a „zápletka se vytváří sama.“ Je očividné, že Víctorovo dílo, nazývané právě *nivola*, vykazuje stejné znaky jako samotná *Mlha* (vložené příběhy, dialog, monolog se psem) a vtipně nastavuje paralelu k Machadově *sonitu*.

⁵⁸ Blanco, Manuel. Op. cit., s. 45. „[...] el sentido ontológico de todo ser depende del vivir en la conciencia; que algo existe, significa, en el fondo, que existe en y por la conciencia; los hechos no son hechos sino en cuanto son percibidos como tales por la conciencia.“

⁵⁹ Genette, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007, s. 52.

5. Unamunovo dědictví a jeho možné recepce u Buera Valleja

5.1 Odezva filozofických a literárních směrů

Miguel de Unamuno

Vědci často poukazují na mnoho filozofických vlivů, které se v Unamunově tvorbě odrážejí. Mnohdy lze nalézt dlouhé výčty známých jmen, mezi nimi například Hegela, Spencera, Schopenhauera, Kanta, Williama Jamese, Pascala, Kierkegaarda, Nietzscheho, a mnoho dalších známých filozofů, stejně jako stopy mysticismu a velkých křesťanských myslitelů jako byl Svatý Augustýn. Unamuno, jakožto eklektik, vybírá zajímavé myšlenky a dává z nich dohromady svou vlastní koncepci. Vliv některých je samozřejmě patrnější než vliv jiných, ale ve výsledku bývá pro vědce těžké Unamuna zařadit do konkrétního filozofického směru či školy.

Velmi významným myslitelem byl pro Unamuna Blaise Pascal, o němž se španělský filozof často zmiňuje. Lisete Mendoza Portales dokonce považuje Pascala za jakéhosi předchůdce unamunovského myšlení.⁶⁰ Tento francouzský matematik, fyzik a myslitel, přichází s představou, že svět nelze poznat pouze vědeckým zkoumáním či postupy, a že existuje něco, co není možné lidským rozumem zcela postihnout. „V člověku a ve světě, v němž mu je dáno žít, je mnoho věcí, k jejichž poznání je třeba srdce čili citu.“⁶¹ Pascal, stejně jako Unamuno, chápe lidské bytí jako tragický úděl. Podle Pascala člověk není svobodnou bytostí, ale je absolutně podřízen Bohu, jenž představuje mravní zákon a především dobro. „Pascal [...] obhajuje nutnost opravdové, nikoli formální víry, neboť ta mu poskytuje jak vysvětlení záhady člověka, tak naději v zoufalém postavení, v němž se člověk nachází.“⁶²

Často bývá také Unamunova filozofie spojována s myšlením Kierkegaardovým. Unamuno Kierkegaarda velmi obdivoval, hojně četl jeho filozofické statě a mnohokrát se na něj ve svém díle také odkazuje. Ve své knihovně dokonce uchovával všechny jeho vydané knihy

⁶⁰ Mendoza Portales, Lisette. *Miguel de Unamuno El filósofo*. Op. cit.,

⁶¹ Horák, Petr. Úvodní studie k: *Svět Blaise Pascala*. Vyšehrad. Praha 1985, s. 88.

⁶² *Ibid.*, s. 90.

v dánštině. Ruth House Webber nachází ve své studii množství paralel mezi Unamunovou *Mlhou* a Kierkegaardovým *Svůdcovým deníkem* i dílem *Bud' - anebo*. Domnívá se, že se Unamuno Kierkegaardem nechal inspirovat a rovněž zachytil své vlastní prožitky v postavě Augusta Péreze, stejně jako Kierkegaardovy postavy nesou jeho vlastní autobiografické prvky. House Webber dále dodává, že „je možné, že Kierkegaard byl tím, kdo Unamunovi vnuknul základní myšlenku *Mlhy*.“⁶³

Mnoho vědců se věnuje Unamunovu vztahu k dánskému filozofovi. Někteří po bližším zkoumání tvrdí, že se tito dva myslitelé v mnohém liší. Například Oscar A. Fasel nachází jejich rozdíly v pojetí života, pravdy i náboženství.⁶⁴ J.A.Collado zdůrazňuje, že Kierkegaardovy koncepce hříchu či víry nelze považovat v Unamunově myšlení za jasné a prokazatelné, a poukazuje také na rozdíl mezi pojetím úzkosti u obou autorů. Upozorňuje naopak na spojovací body mezi oběma: otázku nekonečnosti i neomezenosti lidského života, tedy věčnosti a pomíjivosti, a především koncepce autentičnosti, která je jako pro Kierkegaarda, tak pro Unamuna, základním pilířem pravdy.⁶⁵

Dalším významným filozofem, jehož stopy se objevují v Unamunově tvorbě, je Friedrich Nietzsche. Ačkoli prý Unamuno přečetl jen velmi málo děl a filozofických pojednání Friedricha Nietzscheho,⁶⁶ lze pozorovat určité společné rysy v jejich myšlení. Duchovní autoritu generace 98 a dona Miguela spojují otázky o nesmrtelnosti, individualismu či boje o přežití. Významný trýznivý rozpor mezi rozumem a citem, který tvoří základ Unamunova učení, se podobá Nietzscheho koncepci, v níž základ tragického života vzniká dichotomií protichůdných principů, apollinského a dionýského. Podle Nietzscheho ale tyto principy nelze od sebe oddělit, protože spolu vzájemně koexistují. Nietzsche je totiž přesvědčen, že mezi protiklady (dobrem a zlem, pravdou a nepravdou) neexistují pevné hranice.⁶⁷ I pro Unamuna je kontrast vztahů mezi rozumem a citem neoddelitelný. Oba tyto protiklady ale musí bojovat, protože celý svět, celá příroda jsou v neustálém zápasu.

⁶³ House Webber, Ruth. Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's Niebla. *Hispanic Review*, 1964, roč. 32, č. 2, s. 132. „It is even possible that it was Kierkegaard who suggested the basic idea of Niebla to Unamuno.“

⁶⁴ Fasel, Oscar A. Observations on Unamuno and Kierkegaard. *Hispania*, 1955, roč. 38, č. 4, s. 443.

⁶⁵ Collado, J.A. *Kierkegaard y Unamuno*. Madrid: Gredos, 1962, s. 15-16.

⁶⁶ Blanco, Manuel. Op. cit.,

⁶⁷ Kouba, Pavel. Op. cit., s. 17-23.

Antonio Buero Vallejo

Jako není lehké rozpoznat konkrétní filozofické či literární vlivy v Unamunově tvorbě, stejně obtížné je tomu i u Antonia Buera Valleja. Sám Buero mnohokrát prohlásil, že je pokračovatelem a dědicem mnoha velkých literátů. Zároveň v duchu postmodernismu dodává, že: „[...]v žádné oblasti umění neexistuje tvůrce, který by nebyl ovlivněn rozmanitou škálou předešlých vlivů.“⁶⁸

Oblast literatury a divadla u Buera zastupují jména jako Cervantes, Calderón, Galdós, Unamuno a Generace 98. Jako velký Buerův vzor bývá často uváděn Henrik Ibsen. Buero Vallejo při každé možné příležitosti zdůrazňoval, že je v dnešní době absolutně nemožné být originální, a tudíž lze v jeho díle nalézt množství ozvěn různých autorů, o nichž ani sám autor nemusí vědět. Jako příklad uvádí vlastní zkušenost, kdy se brzy po sepsání jeho první hry *Příběh jednoho schodiště* objevily domněnky, že jde o plagiát hry *La Calle* autora Elmera Riceho, a že evidentní vliv prý měla hra Švýcara Alfreda Gehriho *Sixième étage*. Buero Vallejo ale toto nařčení odmítá, protože dané hry v té době vůbec neznal. Naopak mezi autory, kteří snad měli vliv na *Příběh jednoho schodiště*, uvádí Azorína či Dostojevského.⁶⁹

V rozhovoru s Bernardem Dulseyem španělský dramatik prozrazuje, že filozofie je pro něj jakýmsi souborem myšlenek, ze kterého čerpá jako z celku. Zároveň ale přiznává, že v jeho koncepci lze nalézt jakýsi druh existencialismu, kantismu či otisk Unamuna. Ačkoli podle jeho vlastních slov nevyznává existencialismus, je samozřejmé, že existenciální otázky se u něj často vyskytují, stejně jako u ostatních autorů. Podle Buera Valleja je totiž každý člověk existencialista a tedy každý řeší otázky a problémy lidského bytí.⁷⁰

5.2 Co spojuje Miguela de Unamuna a Antonia Buera Valleja?

5.2.1 Téma Španělska

I když Unamuno a Buero Vallejo nebyli současníky a dělilo je od sebe mnoho let, oba žili v pohnuté a pro Španělsko těžké době. Život Dona Miguela, narozeného v roce 1864, zasáhly bouřlivé dějiny přelomu století. Buero Vallejo zažil historické mezníky XX. století: období druhé republiky, občanskou válku, diktaturu i pád frankismu.

⁶⁸ Dulsey, Bernard. Entrevista a Buero Vallejo. *The Modern Language Journal*, 1966, roč. 50, č. 3, s. 152.

„[...]no hay creador en ninguna forma de arte, sea ésta que sea, que no esté impregnado de las más diversas influencias anteriores.“

⁶⁹ Buero Vallejo, Antonio. *Teatro español actual*. Madrid : Fundación Juan March, 1977, s. 70.

⁷⁰ Dulsey, Bernard. Op. cit., s. 152.

Celé XIX. století bylo pro Španělsko ve znamení velkých změn, a to nejen politických, ale i ekonomických a kulturních. Neustálé střídání panovníků vedlo k celkovému úpadku bývalé hegemonie. Počátkem století Španěle sužoval příchod napoleonských vojsk, která byla potlačena až v roce 1814. Poté byl nastolen despotický režim Ferdinanda VII., jenž předtím abdikoval ve prospěch Napoleona. Po smrti tohoto panovníka však vyvstala otázka nástupnictví, jelikož Ferdinand VII. zemřel bez mužských potomků a zanechal po sobě pouze dcery. Dcera Isabela ovšem v této době ještě nedosáhla plnoletosti, regentství tedy převzala její matka Marie Kristina. O trůn rovněž projevoval zájem Ferdinandův bratr Carlos. Ve Španělsku už nějaký čas probíhaly boje mezi liberály a absolutisty, kteří se také zapojovali do otázky o nástupnictví. Carlos byl podporován absolutisty, Marie Kristina se naopak opírala o přízeň liberálů. Proběhlo několik etap karlistických válek, které nechaly zemi zuboženou a vyčerpanou. V roce 1843 usedla na trůn již plnoletá Isabela, za jejíž vlády země podléhala silnému vlivu církve a po snahách o pokrok byla znovu obnovena cenzura. Jelikož se Španělsko po celou dobu soustřeďovalo především na problémy Iberského poloostrova, nevěnovalo tolik pozornosti svým koloniím, kde probíhala nesčetná povstání, která nakonec vyústila v boje o nezávislost vedená San Martínem a Bolíivarem. Během první poloviny XIX. století se osamostatnila většina španělských kolonií.

V roce 1873 vzniká první španělská republika. Ta však neměla dlouhého trvání a brzy došlo k restauraci bourbonské monarchie. V době dalšího regentství Marie Kristiny za Alfonse XIII. utrpělo Španělsko další velkou krizi. Ačkoli Kuba nenabyla nezávislosti jako ostatní španělské kolonie, stávala se čím dál suverénnější a odmítala systém španělské koloniální správy. Této situace využily Spojené státy. V roce 1898 propukla španělsko-americká válka, v níž bylo zničeno španělské loďstvo, a Kuba se stala republikou pod protektorátem USA. V tomto roce ztrácí Španělsko poslední zbytky svých kolonií – Puerto Rico, Guam a Filipíny, o rok později prodává Německu své državy v Tichém oceánu.

Bouřlivé události XIX. století měly obrovský vliv na ekonomickou situaci země. Po ztrátě posledních kolonií vzniká politická, společenská a kulturní krize. Španělsko je zemí opožděnou, ve které chybí stroje i věda.

Na přelomu XIX. a XX. století se objevuje generace autorů, kteří jsou ovlivněni tíživou situací své země, protestují proti jejímu úpadku a chtějí Španělsko znovu pozvednout. Proto vyzdvihují národní hodnoty a hledají ryze španělské vlastnosti. Navrhují různá opatření, která

by zlepšila kulturu, ekonomiku, vzdělání i zemědělství, touží Španělsko přiblížit pokrokové Evropě. V roce 1913 Azorín poprvé označuje tuto generaci Generací 98.

V roce 1901 vzniká skupina „Grupo de los tres“, kterou tvoří mladí spisovatelé Pío Baroja, José Martínez Ruiz (Azorín) a Ramiro de Maeztu. Tato skupina vydává manifest, v němž vyjadřuje svoji nespokojenost s politickou a morální situací Španělska. Ke zmiňovaným autorům patří také Miguel de Unamuno, který bývá považován za duchovního vůdce této generace, později se přidávají Antonio Machado a Ramón del Valle-Inclán, kteří zpracovávají podobná témata. Ve stejné době existuje ve Španělsku také jiný směr - modernismus, avšak autoři Generace 98 se na rozdíl od modernistů zabývají sociálními otázkami.

Ústředním tématem Generace 98 je Španělsko. Spisovatelé hodně cestují, popisují krajinu, a ačkoli kritizují opožděnost své země, opěvují venkov a jeho obyvatele. Ryzím Španělskem je pro ně Kastilie. Zajímají se o historii, ale také o všední život Španělů v toku dějin. Vyzdvihují postavu Dona Quijota a vzhlíží ke spisovatelům, kteří se rovněž zabývali Španělskem, opěvují například Mariana Josého de Larru. Tuto generaci rovněž tíží existenciální otázky a problém náboženství, které jsou spojeny s krizí Španělska. Objevují se témata smyslu lidského života, osudu, času atd.

V druhé polovině XIX. století vzrůstá počet dělnictva a brzy se objevují myšlenky marxismu, který ve Španělsku propagoval Paul Lafargue, Marxův zeť. Také Unamuno, stejně jako mnoho dalších intelektuálů, zpočátku tíhnul k levicovému myšlení, avšak pro své náboženské přesvědčení a jiný přístup k životu, a to zvláště po kritickém roce 1897, se s levicí rozešel. Zajímavá je rovněž skutečnost, že Unamunova osobní krize nastává souběžně s krizí jeho milované vlasti.

Jak bylo výše zmíněno, znakem Generace 98 byl mimo jiné obdiv k velikánům španělské literatury. Také v *Mlze* se několikrát objevují odkazy na slavné osobnosti, jakými jsou Cervantes, José Echegaray, Santo Domingo de Guzmán, Ramón de Campoamor, aj. Mnohokrát se také zmiňují významná literární díla, například Don Quijote, Celestina či Gil Blas.

Do románu se rovněž lehce promítají historické skutečnosti. Stejně jako někteří členové Generace 98, tak i Eugeniin strýc Fermín sympatizuje s myšlenkami anarchismu. Sám sebe ale považuje za anarchistu pouze teoretického a mystického. Prosazuje fonetickou transkripci

španělštiny i studium esperanta. Je zastáncem feminizmu a schvaluje Eugenii sňatek dle jejího vlastního uvážení.

Anarquismo, esperantismo, espiritismo, vegetarianismo, foneticismo... ¡todo es uno! ¡Guerra a la autoridad!, ¡guerra a la división de lenguas!, ¡guerra a la vil materia y a la muerte!, ¡guerra a la carne!, ¡guerra a la hache!⁷¹

Opozici k Fermínovým názorům reprezentuje jeho manželka, doña Ermelinda. Zatímco strýc je zastáncem pokroku a reformy, teta představuje staré, konzervativní Španělsko; rozhodně odmítá anarchismus, je pro ni podstatné, aby byl stát řízenou institucí, ženy se podle jejího názoru mají starat o domácnost a nepracovat jako Eugenie. Ermelinda se rovněž zastává výhodných sňatků, ve kterých nezáleží na opravdových citech. Strýc zastává sociální rovnost a sebeobětování se pro štěstí druhých. Nikdy ovšem nezapomene poznamenat, že tyto myšlenky jsou pouze teoretické. Domnívám se proto, že tímto dává autor románu najevo svoji nedůvěru k levicovým idejím.

Vraťme se nyní zpět k dějinám Španělska. Dalším velkou ránou se pro Španělsko stala občanská válka, vedená v letech 1936-1939, která se v podstatě stala předehrou pro druhou světovou válku, jelikož se jednalo o první vystoupení fašismu proti demokracii, což si zpočátku evropské země ani Spojené státy neuvědomovaly. Francův puč byl podporován Itálií, Německem a Portugalskem, ostatní země se rozhodly do konfliktu nezasahovat. Občanská válka proti sobě postavila dva tábory, které se postupně formovaly už od dob karlistických válek, frankisty a republikány. Vojenský puč vedený Francem nedosáhl svého vítězství podle plánovaných několika dní, ale situace se velmi zkomplikovala a začaly rozsáhlé boje. Bitva o hlavní město byla krvavá a dlouhá, od října 1936 do března 1937. Ačkoli republikáni kladli nesmírný odpor a byli podporováni mnoha tisíci dobrovolníky z různých zemí, brzy začali frankisté získávat převahu a 1. dubna 1939 vstupuje vítězný Franco do Madridu.

Civilní obyvatelstvo je poznamenáno hrůznými zkušenostmi z války, země má statisíce padlých a miliony odvečených do koncentračních táborů. Po válce je nastolen fašistický režim, v čele státu stojí generál Franco a jedinou politickou stranou se stává „Falange Española Tradicionalista“. Baskicko ani Katalánsko se už nemůže těšit z autonomie

⁷¹ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 148. „Anarchismus, esperanto, spiritismus, vegetariánství, fonetický pravopis ... všechno to je nedílný celek. Válku autoritě! Válku jazykovému rozdělení! Válku necné hmotě a smrti! Válku tělesnosti! Válku písmeni h!“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 101)

přislíbené v době předválečné, naopak je každý projev jiného než španělského nacionalismu tvrdě postihován. Režim nastoluje rovněž oficiální kulturu. Mnoho intelektuálů během války zemřelo (např. Federico García Lorca), jiní odešli do exilu (Antonio Machado, Max Aub aj.), a ti co zůstali, mohli zvolit život v ústraní, nebo tvorbu v nesvobodě, podrobenou cenzorským zásahům. Generace 98 se nakonec rozpadla kvůli rozdílným politickým názorům. Na straně republiky stáli od počátku Valle-Inclán a Antonio Machado, Azorín a Pío Baroja se přidali k falanze. Unamuno se nejprve přikláněl k pravicovým názorům, ale před svou smrtí frankismus odsoudil a také podepsal manifest proti občanské válce.

Po druhé světové válce bylo rozhodnuto, že fašistické Španělsko za svoji prokazatelnou podporu Německu nesmí být přijato do žádné mezinárodní organizace. Čtyřicátá léta jsou tedy ve znamení absolutní izolovanosti, země se musí spoléhat na vlastní zásoby a průmysl, vydává velké náklady na vojenský rozpočet. Po tomto velmi těžkém období nastává v padesátých letech jisté zlepšení, Španělsko se dostává do kontaktu s ostatními zeměmi, které přinášejí kapitál. Avšak po několik desetiletí hrálo velmi důležitou roli v ekonomické sféře zemědělství, ve kterém pracovala většina obyvatelstva. Mizerné podmínky pro pracující a navíc velmi malé investice státu, znemožňovaly vysokou úroveň zemědělství. Zvětšily se také rozdíly mezi chudými a bohatými, a rovněž také poklesla úroveň vzdělání. Postupem času se objevují odpůrci režimu, politický systém se liberalizuje až nakonec 20. listopadu 1975 Franco umírá. Zatímco Antonio Buero Vallejo se dočkal pádu frankismu a ještě mnoho let prožil v demokratickém státě, Miguel de Unamuno zemřel rozbolestněný a zklamaný na počátku občanské války.

Ačkoli tito spisovatelé nežili ve stejném historickém období, z výše uvedených skutečností je patrné, že tato období se od sebe tolik nelišila. Jde zejména o dobu krize po španělsko-americké válce a čtyřicátá a padesátá léta dvacátého století, tedy období po španělské občanské válce. Společenská, ekonomická a kulturní krize je pro tato období společná, stejně jako je společný zájem Unamuna i Buera Valleja o rodnou zem. Láska k vlasti se u obou projevovala dobře míněnou kritikou, která měla jejich milovanou zemi opět pozvednout. Stejně jako Unamuno se i Buero Vallejo zajímal o historii Španělska a rovněž z ní čerpal témata pro své divadelní hry.

Již na začátku této práce jsme mluvili o možnosti rozdělení Buerových divadelních her do několika skupin. Také bylo zmíněno, že Buero psal jak hry sociálně-kritické věnující se poválečné společnosti, tak hry historické. Tato dramata s historickými tématy ovšem někdy

mohou nepřímou poukazovat také na nedostatky soudobé politické či sociální situace. Ricardo Doménech vyzdvihuje Buerův zájem o celý vývoj španělských dějin, který Buero zpracovává v jednotlivých historických tématech a snaží se v nich najít odpovědi či důvody soudobé situace své země. Doménech poukazuje na význam děl *Snílek pro lid* (*Un soñador para un pueblo*), *Dvorní dámy* (*Las Meninas*) a *Spánek rozumu* (*El sueño de la razón*). Tématické ztvárnění těchto her totiž líčí rozhodující momenty španělských dějin, ve kterých se mísí tragično s historií, jelikož zachycuje dobu, kdy se Španělsko snaží o pokrok a modernizaci své země.⁷²

Světlik, který je řazen mezi hry sociálně-kritické, zobrazuje tíživost poválečné situace jako celek. Divák je seznámen s příběhem konkrétní rodiny, na jehož pozadí se promítají historické skutečnosti. Domnívám se, že pro Buera Valleja je důležité pochopit minulost, abychom lépe porozuměli současnosti, a tato snaha se projevuje i ve *Světliku*. Myslím si, že *Světlik* je určitým odkazem pro další generace, které poválečnou dobu nezažily a budou chtít pátrat v minulosti, přiblížit si onu dobu. Stejně jako sám Buero studoval dějiny, aby mohl napsat své divadelní hry. Také Mario přemýšlí o dávných časech a lidech, kteří v té době žili.

Mario. ¿Nunca te lo has preguntado tú, ante una postal vieja? ¿Quién fue éste? Pasó en aquel momento por allí... ¿Quién era? [...]

[...]

Mario. Pienso si no fue retratado para que yo, muchos años después, me preguntase quién era. [...]⁷³

Světlik nenabízí přehled historických dat a událostí, ale působí na diváka či čtenáře především umě vykreslenou atmosférou nelehkého období španělských dějin.

Závěrem bychom mohli podotknout, že zatímco ve *Světliku* je člověk líčen jako součást společnosti daného historického období, který vstupuje do sociálních vztahů se svým okolím, jež jsou pro jeho život nesmírně důležité a představují různorodost životních postojů a přesvědčení; v *Mlze*, ačkoli se v ní historické skutečnosti lehce promítají a Augusto také vstupuje do sociálních vztahů, důraz je kladen především na vnitřní svět jedince, na jeho individualitu.

⁷² Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : Una meditación española*. Op. cit., s. 213-215.

⁷³ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit., s. 259. [Mario. Ty ses nikdy u staré pohlednice nezeptal, kdo to byl? V tu chvíli zrovna tamtudy prošel... Kdo to byl? (...) Říkám si, jestli nebyl zvěčněný proto, abych se já, o mnoho let později, nezeptal, kdo to byl.]

5.2.2 Tragédie

Pod pojmem tragédie se každému jistě asociuje tragédie antická s vážnými tématy vycházejícími z mytologie či historie. Její hlavní představitelé - Aischylos, Sofokles a Euripides, představují své hrdiny často v konfliktu s osudem, společností i vlastním nitrem. Tato tragická vina představuje pro hrdiny mnoho utrpení, na jehož konci čeká smrt, které ale není možné dojít bez závěrečné katarze.

Na antickou tragédii později navazují renesanční dramatici, v Anglii Shakespeare a ve Francii Racine. Původní koncepce řecké tragédie se s proudem času postupně rozpadala. V dnešní době už nečekáme, že v tragédii vystoupí mužští herci s maskami nebo chór, a také málokdo označuje divadelní hru za tragédii, zvykli jsme si na obecnější označení – „drama“. Ricardo Doménech operuje s pojmy tragična („lo trágico“) a tragického pohledu („visión trágica“), které jsou úzce spojeny.⁷⁴ Tragickým pohledem na život se zabýval také Lucien Goldmann, jehož myšlenky jsou rovněž zahrnuty v Doménechově krátké studii. Goldmann⁷⁵ tento tragický životní postoj nachází nejen u dramatiků ale i v jiných literárních žánrech, ve filosofii nebo umění, a objevuje se především v době přechodu mezi jednotlivými obdobími. Základní problémy, kterými se tragicky smýšlející člověk zabývá, jsou pro něj Bůh, člověk a svět, jejich vzájemné vztahy a soužití. Je tedy zřejmé, že tragický pohled je velmi blízký existencialismu a podle Doménecha také symbolismu.

Jelikož Unamuno, stejně jako Buero Vallejo, řeší otázky o smyslu lidského bytí na tomto světě, oba se zabývají významem víry či náboženské skepse, jejich základním a nejdůležitějším předmětem úvah se stává člověk, můžeme tyto autory přiřadit jak k existencialistům, tak k umělcům, kteří mají právě zmíněný tragický pohled na svět. Posláním tragédie je vybízet k úvahám o životě, jeho hořkosti a bolesti. Zatímco se Buero Vallejo často zaobírá sociálními tématy, Unamuno se více koncentruje na vnitřní rozpoložení jedince.

Literární postavy objevující se u Unamuna i Buera Valleja nesou myšlenky svých stvořitelů, tj. jejich autoři se zabývají lidským údělem na tomto světě, jsou sužováni vlastními problémy a představami, které je děsí či trápí, a snaží se prostřednictvím svých postav sdělit

⁷⁴ Doménech, Ricardo. Buero Vallejo y el camino de la tragedia española. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Madrid : Editoria Complutense, 1998, s. 111.

⁷⁵ *Ibid.*, s.111

ostatním rozpoložení své duše. Považují se za část celku a doufají, že stejný problém jako oni řeší i jiní lidé. Jde o jakousi výměnu nebo i způsob terapie. Spisovatel se léčí tím, že napíše o svých obavách a vnitřním neklidu, čtenář snad se stejnými či podobnými myšlenkami poznává, že není ve svých úvahách sám. Buerovými slovy: „Tvořit s cílem utvářet sebe sama a utvářet sebe sama s cílem tvořit.“⁷⁶

Divadlo jakožto umění, které je v přímém kontaktu se společnostmi, nejen že svým tragickým charakterem ukazuje život v bolesti či zklamání, ale obsahuje také prvek didaktický. Cílem je dovést publikum k úvahám nad životem, ale také ho poučit, ukázat mu jakési výstražné případy. Tyto případy ale nikdy neukazují jedinou a správnou cestu řešení situace. Podle Buera Valleja by dobrá divadelní hra měla pokládat množství otázek, na které není možné najít jednoznačnou odpověď, jeho hry končí otevřeným koncem a především s nadějí lepších zítřků.

Tragické smyšlení Antonia Buera Valleja

O tragickém charakteru Buerových dramát není nejmenších pochyb, sám autor se totiž vždy k tragickému pojetí života hlásil. „Úplný a opravdový život je podle mého soudu tragický.“⁷⁷

Pro Buera Valleja není ovšem tato tragická povaha života znakem negativním a pesimistickým, ale má naopak charakter pozitivní.

„Opak je pravdou: od samého počátku se konečný význam tragického žánru ukazuje jako otevřený, ne uzavřený. Nepochybně nabízí úvahu nad našimi nejhoršími hrubostmi a duševními slabostmi, ale ne proto, aby nás před nimi oslabil, nýbrž proto, aby nás posílil.“⁷⁸

Z tohoto důvodu se v Buerových hrách často setkáváme s postavami, které jsou nějakým způsobem hendikepované (nevidomí, neslyšící, blázni...), a které se musí smířit s nepřízní osudu, přijmout svůj tragický úděl a vyrovnat se s ním. Tímto překročením vlastních hranic dosáhne člověk svobody.

⁷⁶ Buero Vallejo, Antonio. *Obra Completa*. Op. cit., s. 290. „Crear para crearse, y crearse para crear.“

⁷⁷ Citováno podle Abellán, José Luis. Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Op. cit., s. 180. „La vida entera y verdadera es siempre, a mi juicio, trágica.“

⁷⁸ Buero Vallejo, Antonio. *Obra Completa*. Op. cit., s. 294. „Lo cierto es lo contrario: desde su origen, el último sentido del género trágico se nos revela abierto, no cerrado. Nos propone, cierto, la consideración de nuestras peores torpezas y flaquezas, mas no para debilitarnos frente a ellas, sino para fortalecernos.“

Ve *Světliku* se objevují prvky antických tragédií. Jedním z nich je například již zmiňovaná katarze, kterou se stává závěrečný Vicentův monolog před Otcem, dále pak také spojení tragična a násilí, jelikož toto drama vrcholí vraždou, a posledním prvkem převzatým z antických dramát jsou oba experimentátoři, tedy On a Ona, kteří představují jakousi aktualizaci antického chóru.

Přes všechnu bolest a trápení vždy existuje u Buera Valleja naděje. Tato naděje je však tragického charakteru, protože neustále osciluje mezi vírou a pochybami. „Podle Buera spočívá každá tragédie mezi dvěma krajními body: absolutní pochybností a absolutní vírou.“⁷⁹ Pojetí této tragické naděje ještě lépe přibližují autorova vlastní slova:

„Doufá se. Neustále se doufá. Doufá se, aniž by člověk opravdu věřil v to, v co doufá. Doufá se, protože naděje je napětí člověka nezávislé na racionální možnosti ji uskutečnit. Zdá se, že hlavním záměrem tragédie je představit toto napětí s jeho pravděpodobností i nepravděpodobností uskutečnění.“⁸⁰

Přes všechno utrpení a strasti postav, ani *Světlik* nekončí tragicky. I zde je přítomno Buerovo poselství naděje, obsažené v posledních větách této divadelní hry, kdy se Mario s Encarnou usmiřují a společně pozorují procházející se lidi na ulicích. Mario vyslovuje přání, aby alespoň ti ostatní na ulici našli svůj klid a štěstí. Mario. Quizás ellos algún día, Encarna... Ellos sí, algún día... Ellos...⁸¹

Tragický pocit života u Miguela de Unamuna

Unamunův tragický pocit života vychází z vědomí, že lidské bytí je bytím ke smrti. Španělský filozof se nedokázal smířit s představou, že i on sám jednou odejde z tohoto světa. „No podemos concebirnos como no existiendo.“⁸² „Tiemblo ante la idea de tener que desgarrarme de mi carne; tiemblo más aún ante la idea de tener que degarrarme de todo lo

⁷⁹ Halsey, Martha T. Buero Vallejo and the Significance of Hope. *Hispania*, 1968, roč. 51, č. 1, s. 58. „Buero conceives of all tragedy as lying between two extreme points or limits: absolut doubt and absolut faith.“

⁸⁰ Buero Vallejo, Antonio. La tragedia. In *El teatro: enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1958, s. 77. „Se espera. Se espera siempre. Se espera sin creer en la realidad de lo que esperamos. Se espera porque la esperanza es una tensión del hombre, independiente de la probabilidad racional de realizarla. Presentar esa tensión como tal, con su probabilidad de realización, pero también con improbabilidad, parece objetivo básico de la tragedia.“

⁸¹ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Op. cit., s. 312. [Mario. Snad oni jednou, Encarna... Oni ano... Oni...]

⁸² Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Op. Cit., s. 57. „Nemůžeme si představit sebe jako neexistující.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 36)

sensible y material, de toda sustancia.“⁸³ Pokud připustíme, že smrtí náš život končí, lze se k němu postavit pasivně, apaticky, protože takový život pozbývá smyslu. Unamuno toto racionálně chápe, avšak nechce se vzdát, chce žít a přežít tento boj se smrtí. „Vědomí vlastní existence, vlastního snění i vlastních hranic, je základním bodem unamunovského smyšlení.“⁸⁴ Touha po věčném životě a zároveň vědomí, že ho není možné dosáhnout, nutí člověka zanechat alespoň kousek svého já na zemi. Unamuno neuvažuje pouze o dětech, jakožto pokračování sebe sama, ale také o otisku vlastní osobnosti v uměleckém díle, které bude poté čteno a obdivováno následujícími generacemi. Téměř každý lidský výtvar je proto výsledkem nehynoucí touhy po věčném životě na Zemi. „Cuando el hombre no trabaja para vivir e irlo pasando, trabaja para sobrevivir.“⁸⁵

Unamunovo tragické pojetí života pramení z opozice mezi rozumem a vírou či citem, v této práci již několikrát zmiňovaných. Don Miguel naprosto odmítá jakékoli absolutně racionální stanovisko. Rozumem se dá vše donekonečna analyzovat, postupně více a více rozkládat, až se věda pravdě naprosto vzdává. Je proto třeba poslouchat svou intuici, svůj cit. Unamuno se nachází jakoby uprostřed pomyslné linie; na jednom z jejích konců se nachází naprostá jistota o konečnosti lidského života v okamžiku smrti, a na druhém absolutní pochybnost. Unamuno se ale nemůže rozhodnout, na kterou stranu se přiklonit. Tomuto stavu přisoudil pojem „dno propasti“ (španělsky „el fondo de abismo“). Mezi rozumem a citem dochází k neustálému boji, který je ale svým způsobem pozitivní, protože tyto dva protikladné póly se navzájem potřebují. Toto zoufalství z boje někdy člověka vybízí k jednání, k činům. Podle Unamuna se hrdinové stali hrdiny právě kvůli svému zoufalství, které je nutilo jednat.

Podle mého názoru, můžeme vytušit jistou analogii mezi koncepcemi Unamuna a Buera Valleja. Zdá se, že mají společný základ. Rozum u Unamuna a absolutní víra u Buera Valleja na jedné straně, cit a absolutní pochybnost na straně druhé, jejichž průsečíkem je u Unamuna boj, u Buera Valleja naděje. Naděje je jistým způsobem také boj, protože člověka motivuje, nutí ho žít a pokračovat dál. Myslím si, že oba spisovatelé vybízí člověka k životu, který, ačkoli je těžký a tragický, má nesmírnou hodnotu.

⁸³ Ibid., s. 66. „Hrozím se myšlenky, že budu nucen odloučiti se jednou od svého těla; hrozím se ještě více představy, že budu nucen odloučiti se od všeho, co je ve mně hmotného a smyslového, od vší substance.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 42)

⁸⁴ Blanco, Manuel. Op. cit., s. 122-123. „Tener conciencia de la propia existencia, del propio soñar y del propio límite es un punto básico del pensamiento unamuniano.“

⁸⁵ Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Op. cit., s. 73. „Nepracuje-li člověk, aby měl z čeho žít, pracuje stále, aby žil i po své smrti.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 42)

Pokud si, podle Unamuna, člověk připustí pravdu o blížící se smrti, která představuje zánik vědomí, v němž je vše obsaženo, probudí se v jeho nitru bezmezná láska ke všemu živému a existujícímu. Naučí se vážit si života, všimnout si drobných detailů a hledat ve světě krásu. Proto bývá Unamuno také někdy řazen k vitalistům.

Život plyne rychlým tempem a skoro by se zdálo, že je to pouhý sen. Unamuno tak navazuje na velmi starou orientální koncepci, s jejímž tématem pracoval také Calderón de la Barca, Shakespeare a po Unamunovi například Jorge Luis Borges. Motiv života jako snu se několikrát objevuje i v *Mlze*. „El sueño de uno solo es la ilusión, la apariencia; el sueño de dos es ya la verdad, la realidad. ¿Qué es el mundo real sino el sueño que soñamos todos, el sueño común? ⁸⁶ *Mlha* rovněž klade otázku, kdo je vlastně skutečnější – Augusto Pérez nebo don Miguel? Jinými slovy: autor, který si vymýšlí a vytváří postavu svého díla, nebo Bůh, který podle Unamuna stejným způsobem vytváří člověka? Unamuno nás svou koncepcí vede k problému víry a náboženství.

5.2.3 Víra

Miguel de Unamuno

Miguel de Unamuno vyrůstal v silně tradiční katolické rodině, což ho bezpochyby ovlivnilo na celý život. V období dětství i dospívání byl věřícím a praktikujícím katolíkem, určitý zlom přichází později, během jeho univerzitních studií v Madridu. Počátkem osmdesátých let se věnuje studiu filozofie, především Hegela, Kanta a Spencera, přestává chodit do kostela a ztrácí svoji pevnou víru. Ačkoli svými úvahami o podstatě Boha pochyboval o jeho existenci, celý život se řídil podle katolických zásad a mnoho času také strávil čtením bible. Velkou životní ránou, vedoucí ke známé hluboké životní krizi, byla pro něj v roce 1897 těžká nemoc syna, po které se od víry v Boha velmi vzdálil, aby se k ní později mohl opět vrátit. Nicméně svoji silnou víru z dětství už nikdy znovu nenašel.

Úvahy o životě a smrti jsou odpradáвна spojeny s náboženstvím a vírou. Unamuno, jakožto velmi vzdělaný člověk, který se zajímal o historii a kulturu, studoval jednotlivé historické epochy a snažil se mezi jednotlivými společenstvími objevit projevy lačnosti po životě. Zároveň v nich hledal různá pojetí posmrtného života a usiloval o nalezení nějakého společného prvku. Mnoho času strávil studiem různých náboženství.

⁸⁶ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 169. “Sen jediného člověka je iluze, zdání; sen dvou je už pravda, skutečnost. Co jiného je skutečný svět, ne-li sen, který se zdá všem, společný sen?” (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 125)

Hledání Boha Unamuna po celý život neskutečně trýznilo. Toto hledání Boha, tedy kolektivního vědomí celé společnosti, je opět spojeno s opozicí rozumu a citu. Po přezkoumání a zvážení rozumových argumentů pro jeho existenci, dochází Unamuno k názoru, že Bůh nemůže odpovídat rozumu, a že tento postup vytváří Boha „mrtvého“, který je pouhou „ideou“.⁸⁷ Jestliže Boha nelze najít racionálním způsobem, je tedy důležité hledat ho iracionálně, tj. ponořit se do svého nitra a najít ho v něm. Pro Unamuna lze Boha doopravdy nalézt jen skrze lásku.

„No es posible conocerle para luego amarle, por anhelarle, por tener hambre de Él, antes de conocerle. El conocimiento de Dios procede del amor a Dios, y es un conocimiento que poco o nada tiene de racional.“⁸⁸

Unamuno vyzdvihuje pravou víru nad neupřímnou a falešnou; nezáleží tolik na tom, jakou podobu náš Bůh má, důležité je především upřímně věřit. Tato myšlenka do určité míry přibližuje Unamuna k Dostojevskému. Důležité je v něco věřit, protože člověk bez idejí se stane lidskou troskou, pro kterou život nemá smysl. Stavrogin z Dostojevského *Běsů* ukončuje svůj život sebevraždou, protože v nic nevěří: ani v život, lásku či již zmiňovaného Boha. Stává se z něj člověk bloumající životem bez cíle a bez hodnot. I u ostatních postav tohoto románu lze najít jisté společné rysy s Unamunovým myšlením. Například postava Šestova je Unamunovi blízká – v Boha věří, i když o něm pochybuje, postava Kirilova, přestože spáchá sebevraždu, kterou by Unamuno odsoudil, má strach ze smrti a bojí se jí, což považuje za důkaz toho, že žije.

Za základ tragického pocitu života považuje Unamuno nehynoucí potřebu Boha. „Creer en Dios es, en primera instancia [...] querer que haya Dios, no poder vivir sin Él.“⁸⁹

Svémi náboženskými postoji a názory vyvolal mnoho dohadů a diskuzí, které se věnovaly (a věnují) otázce, zda byl Unamuno skutečně věřícím katolíkem, či spíše ateistou. Literární vědci se tak rozdělili na dva tábory. Na toto téma se ve svém článku rovněž soustřeďuje Armand Baker.⁹⁰ Podle něj španělský filozof o Bohu pochybuje, ale ateistou není. Unamuno

⁸⁷ Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Op. cit., s. 174.

⁸⁸ *Ibid.*, s. 181-182. „Není nám možno poznati ho napřed, a teprve potom ho milovati; je nutno začítí láskou, touhou po něm, hladověním po něm, dříve, než ho poznáme. Poznání Boha vyplývá z lásky k Bohu, a je to poznání, v němž je málo nebo nic rozumového. Neboť Bůh je nedefinovatelný. Chtítí definovati Boha, znamená chtítí ho omeziti na naši mysl, to jest zabítí ho.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 126)

⁸⁹ *Ibid.*, s. 182. “Víra v Boha jest v první řadě [...] touha, aby Bůh byl, nemožnost žítí bez Něho.” (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 127)

⁹⁰ Baker, Armand F. *Unamuno and the Religion of Uncertainty*. *Hispanic Review*, 1990, roč. 58, č. 1, s. 37-56.

nechápe a nerozumí postoji ateistů, dokonce je i silně odsuzuje. Don Miguel prošel těžkým obdobím a prožil jakousi vlastní zkušenost Boha, která je ale pro ostatní těžko pochopitelná. „[...] Zdá se, že se otevírá cesta jiného druhu chápání, který [...] je jediným způsobem, jak pocítit přítomnost boží.“⁹¹ Unamuno s největší pravděpodobností nikdy nepocítil naprostou a bezmeznou víru v Boha, ale věřil v něj svým vlastním osobitým způsobem.

Augusto Pérez v jednom z rozhovorů se svým přítelem Víctorem rovněž uvažuje o úloze boží prozřetelnosti. „¿No será la lógica también algo fortuna, algo azaroso? Y esta aparición de mi Eugenia, ¿no será algo lógico? ¿No obedecería a un ajedrez divino?“⁹² Na jednu stranu se objevuje myšlenka člověka jako boží figurky, nicméně hned vzápětí nastává obrat a veškerá zodpovědnost je přenesena na jedince samého:

- Pero, hombre – le interrumpió Víctor -, ¿no quedamos en que no sirve volver atrás la jugada? ¡Pieza tocada pieza jugada!⁹³

V tomto krátkém úryvku lze vytušit jistou spojitost Unamuna s existencialismem, protože stejně jako u Buera Valleja, je zde člověk nucen zodpovídat za své vlastní činy.⁹⁴ Každé naše rozhodnutí je významné, protože nějakým způsobem ovlivňuje náš další život. Unamuna ale v takovýchto situacích neopouští idea vyšší substance a ptá se proto, zda jsme to opravdu my, kdo určuje svůj osud.

Di el gran paso, el paso decisivo: entré en su santuario. ¿Sabes lo que es dar un paso decisivo? Los vientos de la fortuna nos empujan y nuestros pasos son decisivos todos. ¿Nuestros? ¿Son nuestros esos pasos?⁹⁵

Unamuno byl po celý život na vážkách a nedávala mu spát otázka, zda je člověk opravdu zodpovědný za svůj osud, či zda nad jeho kroky bdí nějaká vyšší bytost, kterou však nelze rozumem pochopit. Tyto pochyby se promítají, jak jsme si nyní v krátkých úryvcích ukázali, i v *Mlze*.

⁹¹ Ibid., s. 45. „[...]it seems to open the way for another type of understanding which [...] is the only way that God's presence may be felt.“

⁹² Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 120. „Nemůže být logika také něco náhodného, něco hazardního? A skutečnost, že mi z ničeho nic vkročila do cesty Eugenia, něco logického? Neodrážejí se v ní pravidla nějakého božího šachu?“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 68)

⁹³ Ibid., s. 120. „Ale člověče,“ přerušil ho Víctor. „Copak jsme se nedohodli, že se hranou figurkou nedá táhnout zpátky? Jakmile už jsi jednou vzal do ruky, už jsi táhl!“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 68)

⁹⁴ Viz. kapitola „Existencialismus v El tragaluz“

⁹⁵ Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 140. “Kdybys věděl, jak veliký, rozhodující krok kupředu jsem udělal! Poznal jsem její domov, vstoupil do svatyně. Víš, co všechno znamená udělat rozhodující krok? Vítr Štěstěny se nám opírá do zad a každý náš krok je rozhodující. Náš? Děláme ty kroky opravdu my?“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 91)

Již bylo také zmíněno, že *Mlha* je úvahou o procesu tvorby, a že se v ní Unamuno přibližuje k úloze Boha.⁹⁶ Zde je nutno poznamenat, že nejde jen o vytváření díla uměleckého, ale také o stvoření člověka, v tomto případě spíše literární postavy. Unamuno, tedy autor románu, vystupuje jakožto Bůh. Neboť „[...] es que Dios no puede ser Dios porque piensa, sino porque obra, porque crea; no es un Dios contemplativo, sino activo.“⁹⁷ Celý román je tak vystavěn na Unamunově představě vztahu, který vzniká mezi člověkem a Bohem. V tomto případě je sám spisovatel oním Bohem, který vytváří charakter postavy Augusta Péreze, řídí jeho kroky a manipuluje s ním jako se šachovou figurkou. Má rovněž pravomoc určit, kdy a jakým způsobem jeho postava zemře.

Víra u Buera Valleja

Ačkoli se Buero Vallejo v mládí často prohlašoval za ateistu, po silných zážitcích z občanské války prošlo jeho bezvěrectví jistou proměnou. Řeklo by se, že právě špatné zkušenosti z válečného období, v němž bylo obětováno tolik nevinných životů, povedou Buera k utvrzení jeho náboženského přesvědčení. Tato situace ovšem nevznikla, stejně jako se Buero Vallejo nepřiklonil k opačnému pólu a nestal se ani silně věřícím katolíkem. Zachovával si tak jistý odstup od obou krajních možností.

V jeho hrách je přítomno téma smrti, Boha i transcendence, přestože onen Bůh není nikdy výslovně pojmenován.⁹⁸ Často bývá jako příklad uváděno dílo *Irene čili poklad (Irene o el tesoro)*, ve kterém se na scéně objevuje záhadný Hlas („La Voz“). Tento Hlas ovšem odmítá, že by byl hlasem božím a ono označení považuje pro sebe jako příliš vznešené. Také *Světlik* velmi podobným způsobem zpracovává téma Boha, o němž byla řeč již v kapitole „Existencialismus v El tragaluz“. Zde jen krátce připomeňme, že postava Otce může být, z důvodů uvedených ve výše jmenované kapitole, považována za ztvárnění Boha.

Buerův Bůh se nikdy nezjevuje explicitně. Podle Marty Ruggeri Marchetti si člověk nemůže být u Buera jist, zda existuje nějaká vyšší substance, protože „[...] jestli nějaký Bůh

⁹⁶ Viz kapitola „Svět Augusta Péreze“.

⁹⁷ Unamuno, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Op. cit., s. 178. „Bůh nemůže býti Bohem proto, že myslí, ale proto, že tvoří, proto, že pracuje; není Bohem uvažujícím, ale činným.“ (Přel. Zaorálek, J. Praha: Symposion, 1927, s. 124)

⁹⁸ Abellán, José Luis. Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Op. cit., s. 176-179.

existuje, zdá se, že si s námi hraje na schovávanou.“⁹⁹ Velmi podobně se k tomuto problému staví také Ricardo Doménech, který vyzdvihuje přítomnost i absenci Boha, které se neoddělitelně objevují v Buerově díle. Ona záhadná přítomnost a zároveň nepřítomnost boží substance je podle Doménecha velmi silně spojena s Buerovou tragickou koncepcí života.¹⁰⁰

5.2.4 Boj o život

Pro oba spisovatele, Unamuna i Buera Valleja, ale také pro celou Generaci 98, je život nelítostným bojem o přežití, který se řídí heslem: silnější vyhrává. Jak ale tento krutý zápas alespoň na chvíli zmírnit? V *Mlze* i ve *Světlíku* lze nalézt různá východiska.

Postava Maria touží přestat bojovat.

Mario. Te lo estoy explicando... Me repugna nuestro mundo. [Todos piensan que] en él no cabe sino comerte a los demás o ser comido. Y encima, todos te dicen: ¡devora antes de que te devoren! Te daremos bellas teorías para tu tranquilidad. La lucha por la vida... El mal inevitable para llegar al bien necesario... La caridad bien entendida... Pero yo, en mi rincón, intento comprobar si puedo salvarme de ser devorado..., aunque no devore.¹⁰¹

Viděli jsme tedy, že Mario nesouhlasí s přílišnou aktivitou ostatních, kteří se za všech okolností snaží dosáhnout svého cíle a vše využít ve vlastní prospěch, zatímco ospravedlňují své chování tím, že stejně jednají přeci i ostatní. Mario se chce zdržet jednání, Vicente je naopak jedním z výše jmenovaných egoistů. Nakonec se ale ukáže, že i Mariova zdánlivá neaktivita měla své následky, a Mario tedy v tomto lidském potravním řetězci pozřel Vicenta, ačkoli nechtěl.

Unamuno v *Mlze* Víctorovými ústy radí, že nejlepší obranou v krizových situacích je humor a smích, protože „la risa no es sino la preparación para la tragedia.“¹⁰² Když je Augusto v lidském potravním řetězci pozřen jeho milovanou Eugenií, je na psychicky dně. Víctor navštěvuje Augusta, neustále žertuje a nepřestává si ho dobírat.

⁹⁹ Ruggeri Marchetti, Marta. Misterio y transcendencia en el teatro de Antonio Buero Vallejo. In *Antonio Buero Vallejo: dramaturgo universal*. Op. cit., s. 258.

¹⁰⁰ Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo: una meditación española*. Op. cit., s. 371-373.

¹⁰¹ Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio; El tragaluz*. Op. cit., s. 257. [Mario. Právě ti to vysvětluju... Hnusí se mi náš svět. (Všichni si myslí, že) v něm nezbyvá než sežrat, nebo být sežrán. A navíc ti všichni říkají: sežer dřív, než oni sežerou tebe! Uvedeme ti pěkné teorie, abys byl klidný. Boj o život... Nutné zlo potřebné k nezbytnému dobru... Rozuměj dobročinný skutek. Ale já se v koutě pokouším zjistit, jestli se můžu vyvarovat toho být sežrán... aniž bych sežral.]

¹⁰² Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Op. cit., s. 250. „Smích je jen přípravou k tragédii.“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 217)

- Habrás oído que en este mundo no hay sino devorar o ser devorado...
- Sí, burlarse de otros o ser burlado.
- No; cabe otro término tercero y es devorarse uno a sí mismo, burlarse de sí mismo uno. ¡Devórate! El que devora, goza, pero no se harta de recordar el acabamiento de sus goces y se hace pesimista; el que es devorado sufre, y no se harta de esperar la liberación de sus penas y se hace optimista. Devórate a tí mismo, y como el placer de devorarte se confundirá y neutralizará con el dolor de ser devorado, llegarás a la perfecta ecuanimidad de espíritu, a la ataraxia; no serás sino un mero espectáculo para ti mismo.¹⁰³

Unamuno se vlastně Augustovi vysmívá po celou dobu. Svým odstupem z pozice vypravěče, stejně jako ústy Víctora Gotiho, dává Augustovi neustále najevo, že on, jakožto hloupá literární postava mu není hoden. Nechává ho také zemřít komickou smrtí – smrtí přejezením, což pro je přemýšlivého Augusta velkou potupou. Jak bylo řečeno v předcházejících kapitolách, Augusto je výtvor Unamuna-Boha, stejně jako sám Unamuno je výtvor jiného Boha. Unamunův výsměch je tedy velmi ironický, až sarkastický. Sám to také přiznává: “A když on plakal, mně se také chtělo plakat, a já, aby mě plakat neviděli, jsem se mu smál, až jsem se smál sám sobě a svému smíchu.”¹⁰⁴

¹⁰³ Ibid., Op. cit., s. 272. „Jistě jsi slyšel, že na tomto světě nezbyvá než požírat nebo být pozřen...“ „Ano, vysmívat se druhým nebo být terčem jejich výsměchu.“ „Ne, je tu ještě třetí možnost: pozřít sebe sama, vysmívat se sobě samému. Pozři se! V požívání je určitá rozkoš, ale jeho vyznavač si nepřestává uvědomovat, že požitek jednou skončí; stává se z něho pesimista. Požíraný trpí, ale nevzdává se naděje, že se útrap zbaví; roste z něho optimista. Požírej se: potěšení z požívání v tobě splyne s bolestí být požrán, neutralizuje se jí; dospěješ tak k dokonalé neotřesitelnosti ducha, k ataraxii. Sám budeš sobě pouhou podívanou.“ (Přel. Ondrušková, A. Praha: Odeon, 1971, s. 241)

¹⁰⁴ Unamuno, Miguel de. Una entrevista con Augusto Pérez. *La Nación*, 15.7.1923 Buenos Aires. Otištěno v Unamuno, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009, s. 74. “Y cuándo él lloraba me daba ganas de llorar, y yo, para que no me vieran llorando, me reía de él y hasta me reía de mí mismo y de mi risa.”

6. Závěr

Přínos díla Miguela de Unamuna je pro španělskou literaturu nesporný, stejně jako je významný přínos Antonia Buera Valleja pro moderní španělské divadlo. Již na začátku této práce bylo uvedeno, že Buero Vallejo vždy k Unamunovi obdivně vzhlížel a považoval ho za jednoho ze svých učitelů.

V této práci jsem věnovala pozornost několika tématům, které jsou pro oba autory společné. Asi nejvýraznějším společným rysem je tragické pojetí života. To v Unamunově koncepci pramení z touhy po existenci Boha a z neutichajícího boje mezi citem a rozumem. Racionálním uvažováním se lze dostat až na „dno propasti“, tedy do stavu, ve kterém člověk trpí absolutní pochybností. V tomto případě mu nezbyvá než se obrátit do svého nitra a pokusit se v něm hledat lásku k Bohu. Podle Unamuna lze víry v Boha dosáhnout pouze touto druhou, iracionální cestou.

Buerův tragický přístup k životu rovněž vzniká oscilací mezi dvěma krajními body – absolutní pochybností a absolutní vírou. Můžeme si tak povšimnout velmi blízkého chápání tragiky života. Buerova absolutní pochybnost odpovídá Unamunově koncepci rozumu, absolutní víra zase citu. Je-li jejich průsečíkem pro Unamuna boj, pak Buero Vallejo volí naději. Tato naděje má ale opět tragický charakter, protože člověku mnohokrát nezbyvá nic jiného než doufat v lepší zítřky. Život je pro oba spisovatele bojem, ve kterém platí právo silnějšího.

Dalším velkým společným tématem je touha po nalezení pravdy. *Mlha* v Unamunově symbolice znázorňuje nepravdu, ve které je člověk odsouzen žít. Z mlhy je možné vyjít pouze skrze lásku, či naopak velkou bolestí a trápením, protože tyto velké city člověka vedou k uvědomění autenticity života a upřímná láska pro Unamuna představuje možnost transcendence. V díle Buera Valleja se lze setkat se symboly slepoty a zaslepenosti, které mají obdobný význam. Cílem je pokusit se otevřít oči a uvidět světlo, tj. pravdu. Také drama *Světlik* využívá této symboliky. Název díla vyjadřuje polopravdu, ve které rodina od smrti malé Elviry žije.

Unamuno i Buero Vallejo pracují také s iluzí reality. Tu ve *Světliku* představuje detektor, jehož se používá při experimentu. Tento detektor totiž není schopen rozlišovat mezi lidským vědomím či myšlenkami a mezi událostmi, které skutečně proběhly. Je tedy možné, že některé části příběhu se pouze odehrály v hlavě některé z prezentovaných postav. *Mlha* si

pohrává s otázkou, jak opravdový je náš život, zda nejsme také jen výtvoři fikce nějaké vyšší bytosti, která řídí naše kroky.

V neposlední řadě bych ráda zdůraznila zájem Unamuna i Buera Valleja o Španělsko a jeho společnost, který pravděpodobně způsobila historická situace, v níž spisovatelé žili. Období po španělsko-americké válce a celková krize země se velmi podobají období po španělské občanské válce. Unamuno i Buero Vallejo se proto snažili pozvednout španělskou společnost dobře míněnou kritikou, vyzdvihovali také významné osobnosti či období španělských dějin. Ačkoli je téma Španělska pro oba spisovatele příznačné, v románu *Mlha* se téměř neobjevuje. Ani *Světlik* není historickým dramatem v pravém slova smyslu, je lépe ho řadit spíše k dramatům sociálně-kritickým.

Buero Vallejo ve *Světliku* prezentuje případ jedné konkrétní rodiny, jejíž osud ovlivnily nejen historické události španělské občanské války, ale také individuální rozhodnutí jednoho z jejích členů. Toto rozhodnutí v „mezí situaci“ mělo velký vliv na život celé rodiny. Vystává proto otázka viny a nevinu jednotlivých rodinných příslušníků. Buero Vallejo zde znovu pracuje s dvojicí protikladných postav, kontemplativního Maria a aktivního Vicenta. Téma kainovského mýtu evokuje Unamunova *Ábela Sáncheze* či jeho divadelní hru *Ten druhý*.

Unamuno se více zaměřuje na konkrétního člověka a jeho vnitřní rozpoložení, a na rozdíl od Buera Valleja pro něj není tolik podstatné historické pozadí. Augusto Pérez je „vržen“ do světa, ve kterém se cítí osamocen. Touží po lásce, která pro něj představuje naději na opravdový život. Je ale raněn neupřímným jednáním jeho vyvolené Eugenie, ke kterému se, po rozhovoru s autorem románu donem Miguelem, přidává zpráva, že jeho život je pouhou fikcí. Zdrcený Augusto umírá. Unamuno v *Mlze* předkládá své pojetí světa jakožto lidských figurek, které jsou vedeny a sledovány Bohem, a prezentuje zde také své nazírání na život a na smrt.

Závěrem bych chtěla říci, že Buero Vallejo pokládal Unamuna za velkého učitele, a to nejen svého, ale celého španělského národa. Nikdy nepochyboval o tom, že Unamunova témata budou vždy aktuální.

Použitá literatura

- ABELLÁN, José Luis. Buero Vallejo: el teatro como modo de conocimiento. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Madrid : Editoria Complutense, 1998. ISBN 84-89784-34-5.
- BAKER, Armand F. Unamuno and the Religion of Uncertainty. *Hispanic Review*, 1990, roč. 58, č. 1, s. 37-56.
- BLANCO, Manuel. *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*. Castilla : ABL Editor, 1994. ISBN 84-88485-15-8.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Madrid : Castalia, 2003. ISBN 84-7039-059-7.
- BUERO VALLEJO, Antonio. La tragedia. In *El teatro: enciclopedia del arte escénico*. Barcelona: Editorial Noguer, S.A., 1958.
- BUERO VALLEJO, Antonio. *Obra completa*, sv. II. Madrid : Espasa-Calpe, 1994. ISBN 84-239-5077-8.
- BUERO VALLEJO, Antonio: *Teatro español actual*. Madrid : Fundación Juan March, 1977.
- COLLADO, J.A. *Kierkegaard y Unamuno*. Madrid: Gredos, 1962.
- CRIADO MIGUEL, Isabel. *Las novelas de Miguel de Unamuno : Estudio formal y crítico*. Salamanca : Univ. de Salamanca, 1986. ISBN 84-7481-424-3.
- Doménech, Ricardo. Buero Vallejo y el camino de la tragedia española. In *Antonio Buero Vallejo : Literatura y Filosofía : homenaje de la Universidad Complutense al dramaturgo en su 80 aniversario*. Madrid : Editoria Complutense, 1998. ISBN 84-89784-34-5.
- DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : Una meditación española*. Madrid: Gredos, 1993. ISBN 84-249-0525-3.
- DOMÉNECH, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo : una meditación española*. Madrid: Gredos, 1993. ISBN 84-249-0525-3.
- DOMÉNECH, Ricardo. Úvod k Buero Vallejo, Antonio. *El Concierto de San Ovidio ; El tragaluz*. Vyd. 3. Madrid: Castalia, 1971. ISBN 84-7039-059-7.
- DULSEY, Bernard. Entrevista a Buero Vallejo. *The Modern Language Journal*, 1966, roč. 50, č. 3, s. 145-156.

FASEL, Oscar A. Observations on Unamuno and Kierkegaard. *Hispania*, 1955, roč. 38, č. 4, s. 443-450.

GARCÍA LORENZO, L.; PACO DE, M.; SALVAT I FERRÉ, R. *Antonio Buero Vallejo : premio de literatura en lengua castellana "Miguel de Cervantes" 1986*. Barcelona : Anthropos, 1987. ISBN 84-7658-041-X.

GENETTE, Gérard. *Fikce a vyprávění*. Brno; Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2007. ISBN 978-80-85778-56-4.

HALSEY, Martha T. Buero Vallejo and the Significance of Hope. *Hispania*, 1968, roč. 51, č. 1, s. 57-66.

HALSEY, Martha T. Buero. „Light“ and „Darkness“ as Dramatic Symbols in Two Tragedies of Buero Vallejo. *Hispania*, 1967, roč. 50, č. 1, s. 63-68.

HORÁK, Petr. Úvodní studie k: *Svět Blaise Pascala*. Vyšehrad. Praha 1985.

HOUSE WEBBER, Ruth. Kierkegaard and the Elaboration of Unamuno's Niebla. *Hispanic Review*, 1964, roč. 32, č. 2, s. 118-134.

JURADO DOMÍNGUEZ, Purificación. Análisis de En la ardiente oscuridad de Antonio Buero Vallejo. *Revista Digital de Investigación y Educación* [online]. 2004, č.9 [cit. 2011-05-05]. Dostupné z WWW: < http://www.csi-csif.es/andalucia/modules/mod_sevilla/archivos/revistaense/n9/ANTONI.PDF>

KOUBA, Pavel. *Nietzsche : Filosofická interpretace*. Praha : OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-191-9.

KRONIK, John W. Buero Vallejo's El tragaluz and Man's Existence in History. *Hispanic Review*, 1973, roč. 41, č. 2, s. 371-396.

MARÍAS, Julián. *Miguel de Unamuno*. Madrid : Espasa-Calpe, 1971.

MENDOZA PORTALES, Lisette. *Miguel de Unamuno El filósofo*. La Habana : Edit. de Ciencias Sociales, 1988.

MORRÓN-ARROYO, Ciriaco. Niebla en la evolución temática de Unamuno. *MLN*, 1966, roč. 81, č. 2, s. 143-158.

NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?*. Praha : Filosofía, 1998. ISBN 80-7007-108-7.

O'CONNOR, Patricia W. Censorship in the Contemporary Spanish Theater and Antonio Buero Vallejo. *Hispania*, 1969, roč. 52, č. 2, s. 282-288.

OLŠOVSKÝ, Jiří. *Kierkegaard - niternost a existence : úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-08-7.

PACO, Mariano de. „Buero será su obra ...“. In *Antonio Buero Vallejo: dramaturgo universal*. Cajamurcia : 2001, s. 149-164. ISBN 84-95726-04-1

PAJÓN MECLOY, Enrique. Buero Vallejo o la filosofía que vendrá. In *Antonio Buero Vallejo: dramaturgo universal*. Cajamurcia : 2001, s. 165-186. ISBN 84-95726-04-1

SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio. La formación del pensamiento de Unamuno. Una experiencia decisiva: La crisis de 1897. *Hispanic Review*, 1950, roč. 18, č. 3, s. 218-243.

SOBOTKA, Milan. Jaspers v roce 1931. Předmluva k: JASPERS, Karl. *Duchovní situace doby*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1646-1

ŠRÁMEK, Jiří. *Dějiny francouzské literatury v kostce*. Olomouc : Votobia, 1997. ISBN 80-7198-240-7.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. ISBN 84-206-3324-0.

UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009. ISBN 978-84-376-0347-6.

UNAMUNO, Miguel de. Una entrevista con Augusto Pérez. *La Nación*, 15.7.1923 Buenos Aires. Otištěno v UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*. Madrid : Cátedra, 2009. ISBN 978-84-376-0347-6.