

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

románské literatury – španělská literatura

Marcela H e j s k o v á

**Ramón Gómez de la Serna, spisovatel  
modernizující španělský román 20. století**

**Ramón Gómez de la Serna – a writer  
modernizing the Spanish novel of the 20th  
century**

Disertační práce

vedoucí práce - doc. PhDr. Josef Forbelský

2007

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

## Poděkování

Chtěla bych vyjádřit své poděkování vedoucímu disertační práce doc. PhDr. Josefu Forbelskému za trpělivost, laskavou pomoc a cenné rady, kterými mě v průběhu celé práce inspiroval.

Dále děkuji Mgr. Davidu Čeňkovi, odbornému asistentovi z katedry filmové vědy na FFUK a odborníkovi na problematiku španělského a latinskoamerického filmu, za podněty a pomoc při zprostředkování materiálů.

Chtěla bych také poděkovat Rafaelu Cabañas Alamánovi (Saint Louis University v Madridě) a Juanovi Carlosovi Albertovi (redaktor a vydavatel Boletínu RAMÓN) za možnost konzultovat s nimi „ramónovské“ téma a přijmout jejich připomínky a návrhy.

V neposlední řadě děkuji také Ondrovi za jeho trpělivost, všestrannou pomoc a nepřetržitou podporu v průběhu psaní této práce.

# Obsah

Obsah .....	1
Úvod.....	3
1. Ramón Gómez de la Serna v kontextu doby.....	7
2. Román Cinelandia.....	11
2.1 Obecná charakteristika románu.....	13
3. Románové postavy v Cinelandii .....	15
3.1 Mužská postava - Falešný hlavní hrdina.....	17
3.2 Cinelandie jako hlavní postava? .....	22
3.3 Ženské postavy.....	25
3.3.1 Žena jako oběť i agresor .....	27
3.3.2 Erotismus .....	30
3.3.3 Ženská krása a liturgie automobilismu .....	33
3.4 Jména postav .....	36
3.5 Inverze románového hrdiny .....	38
3.6 Nový psychologismus postavy.....	42
3.6.1 Gesto „líbezné bolesti“.....	43
3.6.2 Odvrácená strana života v Cinelandii: Muzeum výrazu .....	46
3.6.3 Psychologie věcí.....	48
4. Eros a Thanatos v Cinelandii .....	49
4.1 Pojetí lásky v Cinelandii .....	49
4.2 Despiritualizace milostného citu (Jacobo Estruk a Mary) .....	52
4.3 Asketismus nahrazený neřestí a slastí (Max York a Elsa Brotersová).....	56
4.4 Mýtus „American girl“ (Carlota Brayová).....	59
5. Cinelandie jako utopický „locus amoenus“ .....	62
6. Román versus film .....	65
6.1 Ramón Gómez de la Serna a film .....	65
6.2 Filmový vypravěč „oka kamery“ .....	70
6.3 Románová kompozice v Cinelandii .....	73
6.4 Románové dialogy aneb „Zrušené slovo“ .....	79
6.5 Vzájemný vztah románu a filmu.....	82
6.6 Film jako fraška a „simulacrum“ .....	85
6.7 Zgrotesknění novodobých mýtů.....	89
7. Román El torero Caracho.....	92
7.1 Obecná charakteristika románu.....	92
7.2 Korida jako tradiční španělské téma .....	97
7.3 Románové postavy .....	99
7.3.1 Hlavní hrdina a jeho jméno.....	100
7.3.2 Hrdina jako karikatura realistického typu.....	102
7.3.3 Vedlejší postavy .....	106
7.4 Románová groteska aneb Staré obřady v obnovené formě.....	111
7.4.1 Filmová groteska versus román .....	111
7.4.2 Býčí zápasy jako obřad .....	113
7.4.3 Korida jako nudná zábava.....	116
7.4.4 Deheroizace a zgrotesknění postavy. Smrt hrdiny.....	118
7.5 Vizualizace románové textu.....	123
8. Pojetí románu u Gómeze de la Serny.....	128
9. Kniha ISMOS (1931).....	135

Závěr .....	139
Resumen.....	142
Abstrakt .....	146
Abstract .....	147
Seznam použité literatury.....	149
Obrazová příloha.....	161

## Úvod

Třebaže romány Ramóna Gómeze de la Serny (1888-1963) představují hlavní část jeho rozsáhlého spisovatelského díla, nebyly do této chvíle v českém a donedávna ani v domácím španělském prostředí patřičně komentovány. O tom, že problematika autorovy románové tvorby není dosud náležitě analyzována, uvedena do vývojových souvislostí španělských i světových a souhrnně zhodnocena, se zmiňoval již český hispanista Eduard Hodoušek v doslovu k českému překladu románu *El torero Caracho*.<sup>1</sup> Hlavním důvodem nepřijetí Sernovy prózy ve Španělsku byly požadavky kladené na literaturu v padesátých a šedesátých let 20. století, jež vycházely z postulátů tehdejšího svědeckého realismu. Problém spisovatelovy „nečasovosti“ vůči poválečným španělským reáliím je příčinou nespravedlivé marginalizace jeho díla.

První pokusy o nový pohled na problematiku pojetí románu Gómeze de la Serny provedli badatelé působící na univerzitách ve Spojených státech amerických: Rodolfo Cardona, Carolyn Richmondová Miguel González-Gerth nebo Rita Mazzetti Gardiolová. V devadesátých letech 20. století postupně přichází „znovuobjevení“ autora i v samotném Španělsku, zejména zásluhou Ioany Zlotescuové, pod jejímž vedením vznikl ambiciózní projekt, jenž si klade za nově kriticky zhodnotit Sernovo literární dílo v celé jeho šíři. Od poloviny devadesátých let vycházejí v nakladatelství Galaxia Gutenberg

---

<sup>1</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN. *Torero*. Přeložil Felipe Serrano. Praha : Panorama, 1975, s. 140.

v Barceloně *Obras completas* (Sebrané spisy), které postupně zařazují autorovo dílo do souvislostí španělské moderní literatury.

Přestože se tvůrci již postupně dostává pozornosti, kterou si zaslouží, je třeba zmínit, že v centru zájmu výše uvedených badatelů bylo především zaujetí psychoanalytickými pohledy na tyto romány (Richmondová), nebo přílišné zdůrazňování erotických a fetišistických témat, jako je tomu v dílech především domácích španělských kritiků (Cabañas Alamán, López Criado).

Tato disertační práce má za cíl zkoumat Sernův inovační podíl na vývoji španělského románu 20. století, a to i v takových aspektech a souvislostech, které dosud nebyly v českém, ani španělském prostředí pojednány.

Od roku 1917, kdy Gómez de la Serna dopsal svůj první velký román *La viuda blanca y negra* (Bílá a černá vdova), až do roku 1961, kdy publikuje poslední román *Piso bajo* (Přízemí), uveřejnil celkem osmnáct „velkých románů“ (novelas grandes) a přibližně sedmdesát pět „novel“ (novelas cortas). Vzhledem k spisovatelské plodnosti autora, jenž je v tomto ohledu přirovnáván k Lope de Vegovi, jsem na samém počátku koncipování disertační práce stála před nelehkým úkolem: vymezit si určité hledisko pro uchopení a pojednání autorovy svébytné románové poetiky. Na základě pozorné četby primární a studia sekundární literatury jsem si jako těžiště práce nakonec zvolila rozbor dvou románů z autorova vrcholného období, a to románu *Cinelandia* z roku 1923 a *El torero Caracho* z roku 1926.

Důvodů, proč jsem se rozhodla zaměřit svou pozornost na tato dvě díla, je několik. Z hlediska formy jsem chtěla na základě rozboru textu potvrdit tezi, že *Cinelandia* je dílem, v němž se Gómezovi de la Sernovi podařilo novátorským způsobem rozvolnit a překonat tradiční žánrové normy. Pokud jde o stránku obsahovou, autor v díle otevírá do

té doby nepojednané kosmopolitní a multikulturní téma umělého světa Hollywoodu, jež se dnes stalo globální realitou. Komentované dílo je u nás neznámé a na základě studia nepříliš rozsáhlé sekundární literatury lze usuzovat, že i v domácím prostředí mu nebyla až na některé výjimky (Gutiérrez Carbajo) věnována dostatečná pozornost. Oproti tomu druhý román *El torero Caracho* si našel cestu i k českým čtenářům, a to dvakrát: poprvé v roce 1931 a podruhé v roce 1975. Třebaže patří k autorovým vůbec nejznámějším dílům, Gómez de la Serna pojednal čtenářsky atraktivní španělské „národní“ téma býčích zápasů zcela odlišným způsobem, než to bylo do té doby ve španělském umění běžné. Typ mýtického hrdiny přejatý ještě z mediteránní antické archetypální sféry a uchopený v realistickém románu 19. století ve své původní podobě, je v tomto díle zgroteskněný v souladu s formálními inovacemi narativních postupů moderního románu.

Oba romány společně spájí téma zgrotesknění mýtu. V románu o toreadorovi Carachovi autor posouvá do roviny groteska španělský národní kult a paroduje mýtus hrdiny, zatímco v Cinelandii předjímá zgrotesknění mýtů a kultů mezinárodních, které se staly realitou současné tzv. postmoderní doby.

Ve výběru dvou románů, v nichž v jednom se pojednává téma multikulturní a v druhém naopak tradiční téma iberské, se navíc zřetelně odráží autorova charakteristická rozkolísanost mezi kosmopolitním „světoběžnictvím“ a kostumbristickým zaklesnutím v národní tradici. Ta se u Gómeze de la Serna projevovala v jeho „madrileñismo“ (madrid’anství), tedy vřelém vztahu ke španělskému hlavnímu městu, Madridu, jemuž věnoval bezpočet svých próz. Zároveň se však děje mnohých jeho románů odehrávají na nejrůznějších místech světa: v Portugalsku (*La quinta de Palmyra*), Neapoli (*La mujer de ámbar*), Paříži



(*La vinda blanca y negra*), Ženevě (*El Gran hotel*), Buenos Aires (*Policéfalo y señora*) nebo v Severní Americe (*Cinelandia*).

Další důvod výběru zmíněných románů je následující. Blížší pohled na zvolená témata odborných prací, ať již diplomových či disertačních, věnovaných problematice moderní španělské literatury první poloviny 20. století a prezentovaných v rámci české hispanistiky, mne přivedl na myšlenku pokusit se překonat jejich přísné ohraničení na oblast čistě literární. V moderním umění prvních tří desetiletí 20. století se různé druhy umění prostupují, doplňují, vzájemně inspirují a obohacují při hledání nových uměleckých cest. Moderní umění je syntézou jednotlivých druhů umění, mezi nimiž existují průkazné souvislosti. Chtěla bych překonat striktně oddělené verbální pojmání literatury prvních třech desetiletí 20. století a rozšířit je o vzájemný vztah literatury a filmu (*Cinelandia*), románu a němé filmové grotesky (*Cinelandia* a *El torero Caracho*) a v neposlední řadě literatury a výtvarného umění (*El torero Caracho*). Romány *Cinelandia* a *El torero Caracho* k takovéto syntéze přímo vybízejí. Jsou díly, jejichž originální románová poetika spočívá v bezprostředním prolínání se literatury s dalšími druhy umění té doby.

# 1. Ramón Gómez de la Serna v kontextu doby

V roce 1923, kdy vyšel román *Cinelandia*, byl Gómez de la Serna již známým spisovatelem nejen ve Španělsku, ale dostávalo se mu zasloužené pozornosti také ve Francii, kde pod názvem *Échantillons* (Ukázky) vyšel výbor z některých jeho děl v překladu Mathilde Pomèsové.<sup>2</sup>

V té době se stýkal s význačnými umělci a intelektuály jako byli Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Tristan Tzara, Pablo Picasso, Ilja Erenburg, Jacques Lipchitz, Diego Rivera, Guillermo de Torre, José Ortega y Gasset, Luis Buñuel, Amadeo Modigliani, Valery Larbaud, Marie Laurencinová, Sonja a Robert Delaunayovi a další.

V průběhu let 1914-1922 spatřily světlo světa jeho romány: *El doctor inverosímil* (1914, rozšířeno 1921, Nepravděpodobný doktor), *La viuda blanca y negra* (1921, Bílá a černá vdova), *El Gran hotel* (1922, Grandhotel) a *El incongruente* (1922, Nekongruentní).

Ve stejném roce jako *Cinelandia* (1923) publikoval další čtyři romány: *El secreto del acueducto* (1923, Tajemství akvaduktu), *El novelista* (1923, Romanopisec), *La Quinta de Palmyra* (1923, Palmyřino venkovské sídlo) a *El chalet de las rosas* (1923, Růžová vila).

---

<sup>2</sup> Tento výbor zahrnoval výňatky z *El Rastro*, *Senos*, *Greguerías* a *Muestrario*. Předmluvu napsal jeho přítel Valery Larbaud, francouzský básník a prozaik, se kterým se seznámil v roce 1918 v Café Pombo. Gómez de la Serna mu věnoval svůj román *El novelista*. Larbaud (1881-1957) zpracovává ve svých prózách z cest nová témata - uvádí atmosféru mezinárodních hotelů, parníků a rychlíků, podobně jako Gómez de la Serna. Larbaud své znalosti cizích jazyků využil k uvádění autorů do té doby ve Francii neznámých: kromě Gómeze de la Serna přeložil například Unamuna, Gabriela Miróa, Chestertona nebo Joyce. V roce 1973 posmrtně vyšla jeho korespondence s mexickým spisovatelem a diplomatem Alfonsem Reyesem.

Vedle výše zmíněných tzv. „velkých románů“ (novelas grandes) publikoval i množství „novel“ (novelas cortas) a další žánrově obtížně zařaditelná díla věnovaná zpravidla jednomu tématu, nahlíženému z mnoha perspektiv: *El Rastro* (1914, Bleší trh), *Senos* (1917, Ňadra), *El circo* (1917, Cirkus), *El alba y otras cosas* (1923, Svítání a další věci) a první knihu *Greguerías* (1917).

Extravagantní „enfante terrible“ zároveň s úspěchem vířil stojaté vody uměleckého života v Madridu. Počínaje rokem 1915 až do svého odjezdu do Buenos Aires v roce 1936 předsedal každý sobotní večer slavným intelektuálním „tertuliím“ v madridské kavárně *Café Pombo*, jež byla platformou, ze které šířil své avantgardní myšlenky o moderním umění. V této „posvátné kryptě“ se ve 20. a 30. letech 20. století scházeli intelektuálové a umělci, kteří v Madridu žili, nebo městem projížděli, či se zde dočasně zdržovali.<sup>3</sup>

Třebaže byl Gómez de la Serna Madrid'anem tělem i duší<sup>4</sup>, zdá se, že patřil k těm nepokojným, těkavým duchům, pro které bylo cestování nutností, a zároveň zdrojem nekonečné řady inspiračních podnětů.

Poprvé navštívil Paříž v roce 1903 jako patnáctiletý a od té doby se do francouzské metropole pravidelně vracel (v letech 1909-1911 tam pracoval jako tajemník „Junta de Pensiones“). Vyjížděl také do Londýna, Itálie či Švýcarska. V tomto se jeho cestovní cíle příliš nelišily od cest konaných v té době jinými evropskými či americkými umělci a intelektuály. Nicméně pozoruhodnou okolností v jeho biografii je

---

<sup>3</sup> Mezi návštěvníky Pomba patřili například Luis Buñuel, Diego Rivera, Jorge Luis Borges, Pablo Picasso, Gerardo Diego, José Bergamín, José Gutiérrez Solana, Vicente Huidobro. Z nejslavnějšího období Pomba pochází známý obraz malíře Josého Gutiérrez Solany (1886-1945) „La tertulia del Café Pombo“ (1920), jenž byl nejprve ve vlastnictví Gómeze de la Serny. Ten ho v 50. letech 20. století věnoval španělskému státu a dnes se nachází v Museo Nacional Centro de Arte Sofía v Madridu.

<sup>4</sup> O důvěrném vztahu k rodnému městu svědčí řada děl věnovaná nejrůznějším místům Madridu: El Rastro, Puerta del Sol, Plaza Mayor, El Prado, Café Pombo a další.

okouzlení Portugalskem, kam se poprvé podíval na jedné ze svých „cest - útěků“ v roce 1915.<sup>5</sup>

V Portugalsku se údajně konečně cítil šťastný a tvrdil, že v jeho podloží se nachází něco ze země zaslíbené.<sup>6</sup> Fascinovala ho krajina nedotčená cestovním ruchem, jež snila stále své staré sny a která mu umožnila vrátit se zpět do minulosti. Jeho nadšení bylo tak veliké, že se v roce 1923 rozhodl postavit si z dědictví po otci v portugalském letovisku Estoril dům, jenž pojmenoval „El Ventanal“.

Je zřejmé, že v době, kdy Cinelandie vychází, je autor na vrcholu slávy i tvůrčích sil. Jeho spisovatelská plodnost je obdivuhodná: publikuje jednu knihu za druhou, je známou osobností kulturního života nejen ve Španělsku, ale i za jeho hranicemi. Pokud není na cestách, žije ve svém madridském bytě s nárožní věží v posledním patře domu na Velázquezově ulici naproti parku Retiro, kde po nocích sedmi plnicími pery a červeným inkoustem sepisuje svá díla.<sup>7</sup> Bydlí sám, společnost mu dělá pouze ženská vosková figurína oblečená podle poslední pařížské módy a mechanický ptáček v kleci.<sup>8</sup> Sobotní večery tráví v *Café Pombo*, kde se stýká a debatuje s nejvýznamnějšími osobnostmi té doby.

Pozoruhodný talent, osobnost výjimečně širokého intelektuálního záběru, vypjatý individualismus, naprosté a bezvýhradné odevzdání se do služeb literatury spolu s historickým souběhem období velkých změn v umění prvních desetiletí 20. století, to vše představuje jedinečné

---

<sup>5</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. I. Madrid : Guadarrama, 1974, s. 300-306.

<sup>6</sup> BONET, JUAN MANUEL. Un intento de cronología. In *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía; SEACEX, 2002, s. 447.

<sup>7</sup> Pracovna Gómeze de la Serny byla do posledního místa zaplněna nejrůznějšími obrazy, fotografiemi a kuriózními předměty, které si spisovatel kupoval na známém madridském bleším trhu El Rastro. Podrobný popis spisovatelova pokoje podává také dr. R. J. Slabý v předmluvě k českému překladu románu *Torero Caracho*. Přeložil R. J. Slabý a V. Jiřina. Praha : Aventinum, 1931, s. 12-15. Věrná rekonstrukce pracovny jako uměleckého artefaktu „sui generis“ s katalogizovaným popisem všech předmětů se dnes nachází v Museo de Arte de Reina Sofía v Madridu. Fundación Wellington v Madridu věnovala v roce 2002 fenoménu pracovny Gómeze de la Serny mimořádnou výstavu s názvem „Ramón en su torreón“.

<sup>8</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Op. cit., s. 337-343.

předpoklady, z nichž „tryská“ románová tvorba našeho autora a jejímž plodem je mimo jiné také román Cinelandia, jenž bude předmětem dalšího komentáře.

## 2. Román Cinelandia

Román byl poprvé publikován v roce 1923 a patří k těm literárním dílům Gómeze de la Serny, ve kterých se jeho originální poetika a výjimečná schopnost předvídat věci budoucí uplatnila snad v největší míře.

Je zajímavé, že právě toto dílo stálo dlouhou dobu mimo zájem literárních kritiků. Zmiňují se o něm pouze okrajově nebo ho naprosto ignorují. Uveďme alespoň některé názory, abychom mohli poukázat na přetrvávající nepochopení španělské literární kritiky autorova svébytného konceptu pojetí moderního románu.

Eugenio García de Nora, jenž svým rozsáhlým dílem *La novela española contemporánea* kodifikuje v 50. a 60. letech pohled na románový žánr, nepřiznává románu děj ani existenci postav. Nazývá ho „novela multitudinaria y acéfala“ (davovým bezhlavým románem),<sup>9</sup> jenž je doslova přeplněn nahodilými příhodami a hemžícími se příležitostnými postavkami, které nejsou románovými postavami v pravém slova smyslu. Chaos zahlcující celý román interpretuje jako snahu autora vyjádřit pocit životní absurdity a označil Cinelandii za pre-existenciální román.<sup>10</sup>

Ani José Camón Aznar nenachází vzhledem k víru rychle se měnících obrazů v tomto díle sebeslabší dějovou nit. Tvrdí, že román nemá nic společného s románovou fabulací.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> NORA GARCÍA, E. DE: *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Vol. 2. 2.<sup>a</sup> ed. Madrid : Gredos, 1968, s. 126.

<sup>10</sup> Ibid., s. 128.

<sup>11</sup> CAMÓN AZNAR, J. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid : Espasa Calpe, 1972, s. 322.

Rita Mazzetti Gardiolová zařadila *Cinelandii* mezi tzv. „anecdotal novels“<sup>12</sup> a konstatuje, že v *Cinelandii* nenajdeme ani děj, ani pointu. Román se jí jeví spíše jako hra než jako promyšlené uchopení a uspořádání námětu. Ve svém usilování o účinek zde Gómez de la Serna údajně nedosahuje své typické vysoké imaginativní úrovně a celkově román hodnotí jako nepřesvědčivý.<sup>13</sup>

Francisco Umbral, autor monografické esejistické studie o Gómezovi de la Sernovi,<sup>14</sup> dílo dokonce vůbec neuvádí a nekomentuje.

Nový pohled na *Cinelandii* přichází až z pera Franciska Gutiérrez Carbaja, autora předmluvy nového kritického vydání v roce 1995.<sup>15</sup> Román vidí jako symbolické dílo své doby, zobrazení heterogenního, chaotického světa, jeho fragmentace a nezavršenosti.<sup>16</sup> Lze se právem domnívat, že toto nové kritické vydání z poloviny devadesátých let minulého století vyvolalo novou potřebu interpretace díla a jeho zařazení do kontextu španělské moderní prózy.

Třebaže došlo na konci dvacátého století k novému zhodnocení díla, román je přinejmenším v souvislostech španělské moderní literatury průkopnický v mnoha ohledech, které kritici dosud opomíjeli. Próza Gómeze de la Serny patří k dílům 20. století, která problematizují tradiční pojetí románu jako hotového, uzavřeného tvaru. V následujícím komentáři budeme definovat, jak autor žánrová pravidla překračuje a jakými prostředky se snaží tradiční románové kategorie rozvolnit.

---

<sup>12</sup> MAZZETTI GARDIOL, R. *Ramón Gómez de la Serna*. New York : Twayne, 1974, s. 59-60.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 60.

<sup>14</sup> UMBRAL, F. *Ramón y las vanguardias*. 2<sup>a</sup> edición. Madrid : Espasa Calpe, 1996.

<sup>15</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, F. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Cinelandia*. Barcelona : Valdemar, 1995, s. 7-31.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 25.

## 2.1 Obecná charakteristika románu

Ve srovnání s dalšími romány Gómeze de la Serny představuje Cinelandie dílo, v němž autor v největší míře rezignoval na vyprávění souvislého příběhu.

Třebaže fabule není v centru autorova zájmu, lze v románu rozeznat tři chatrné dějové linky spjaté se třemi výraznými ženskými hrdinkami: Mary, Elsa Brotersová a Carlota Brayová, které se do děje nepravdělně a nepředvídatelně vracejí. Tyto tři ženské postavy se de facto v románu nikdy nesetkají, kauzálně na sebe navazuje pouze příchod Carloty do Cinelandie, po němž následuje Maxův rozchod s Elsou. Závěrečný příběh mladičké Carloty, jenž končí její vraždou, se tváří téměř jako příběh detektivní. To by ovšem autor nesměl záměrně porušit pravidla žánru: jméno vraha je explicitně uvedeno již v názvu kapitoly a popis samotné vraždy či její rekonstrukce je „taktně“ vynechán.

Tři nekoherentní, na sebe velmi volně navazující mikropříběhy působí spíše jako bezděčný „vedlejší produkt“ jinak mnohohlasého románu, v němž je příčinná motivace událostí oslabená, mnohdy jen tušená či kompletně potlačena.

Základní románovou kompozici nicméně můžeme považovat za chronologickou, neboť i ve značně diskontinuitním syžetu je respektováno hledisko přirozeného časového průběhu událostí: román se počíná příjezdem záhadného cizince Jacoba Estruka do Cinelandie a končí vraždou filmové hvězdy Carloty Brayové, následkem čehož je na příkaz vyšších autorit Cinelandie uzavřena.

Románový text je členěn do kapitol (I. - XLIII.) různého rozsahu, jejichž názvy připomínají senzační titulky bulvárních magazínů,



přinášejících novinky ze života filmových hvězd: kapitola XXXI. - „Max rompe con Elsa“ (Max se rozchází s Elsou), kapitola XI. - „El lunar robado“ (Ukradené mateřské znaménko), kapitola XXI. - „El incendio de Mary“ (Požár Mary), kapitola XXXVII. - „Boda seguida de divorcio“ (Svatba následovaná rozvodem), kapitola XLII. - „Carlos Wilh intenta violar a Carlota Bray“ (Carlos Wilh se pokouší znásilnit Carlotu Brayovou) a další.

Jednotlivé kapitoly jsou do značné míry nezávislé<sup>17</sup> a připomínají krátké textové „videoklipy“, jež nám jako by rychlým pohybem kamery přibližují pestrobarevnou mozaiku „mnohohlavého“ davu nejrůznějších typů a pohled na jejich bizarní existenci v Cinelandii.

---

<sup>17</sup> Kapitoly románu nicméně nelze číst v libovolném pořadí jako je tomu například v experimentálním románu Julia Cortáзара *Rayuela* (Nebe, peklo, ráj). Třebaže kauzální motivace je velmi chatrná a potlačená, nahodilým čtením by se narušilo hledisko přirozené chronologie událostí.

### 3. Románové postavy v Cinelandii

V souvislostech tehdejší románové tvorby ve Španělsku se postavy Gómeze de la Serny nepodobají jednajícím „akčním“ hrdinům z románů Pía Barojy, ani hrdinům Unamunovým, jež se zmítají ve vnitřních dramatech pojmenovaných jako „intrahistorie“.<sup>18</sup>

Neustálé překračování pevných žánrových kategorií, jímž se romány Gómeze de la Serny vyznačují, se setkalo s jednoznačně odmítavou kritikou většiny literárních kritiků. Negativní hodnocení způsobilo, že Gómez de la Serna se na dlouhou dobu stal přehlíženým a málo žádoucím autorem v rámci španělského moderního románu 20. století.

Připomeňme si, že mu vytýkali „degenerované, zmrzačené a nedokončené“ postavy, u nichž chybí sociální a psychologická charakteristika typu.<sup>19</sup> Kritiku autorova naprostého selhání při vytváření románové postavy bychom mohli přijmout za předpokladu, že jeho cílem bylo vytvořit realistický román tradičního typu. Románové postuláty, ze kterých Gómez de la Serna vycházel, se ale zcela lišily od těch, které se později snažili s neúspěchem na jeho romány násilně

---

<sup>18</sup> Je vhodné podotknout, že ačkoliv oba zmínění spisovatelé vycházeli z odlišných principů pojetí románu, stejně jako Gómez de la Serna ani oni příliš nerespektovali zažitou představu o pevné románové konstrukci. Baroja například chápe román jako sled příběhů, kompozice ho nezajímá. Důsledně uplatňovaná románová technika podle něj narušuje vypravěčskou spontánnost. Unamunova „nivola“ zase vylučuje z románové narace situační popisy a psaní na základě předem stanovených formálních principů. V Unamunových románech bojuje hrdina zejména s vlastními pochybnostmi a dialog slouží k vyjádření vnitřní reality postav.

<sup>19</sup> NORA GARCÍA, E. DE. Op. cit., s. 153: „En primer término, parcialidad psicológica. El alma humana, en su complejo de pasión, inteligencia, sentimiento y voluntad consciente, apenas puede entreverse en su obra: todos sus personajes están en este sentido tarados, mutilados, incompletos.“

uplatnit z pozic tehdejšího testimoniálního realismu španělské literární kritici 60. let 20. století.

Jakým způsobem tedy vytváří své románové postavy Gómez de la Serna? Celý text *Cinelandie* je obydlený nepřehledným davem podivných postav a postavíček. Z bizarního panoptika nicméně zřetelně vystupuje několik výrazných postav, kterým se budeme v následujících kapitolách věnovat.

### 3.1 Mužská postava - Falešný hlavní hrdina

Než přejdeme ke svěbytnému konceptu postav v Cinelandii, všimneme si nejprve důmyslné mystifikační léčky, kterou autor čtenářům „nastražil“ v úvodních kapitolách románu.

V první kapitole se v Cinelandii objeví jistý mladý zvědavý dobrodruh jménem Jacobo Estruk, jenž se vzápětí po svém příjezdu seznámí s herečkou Mary alias Venus de Plata (Stříbrná Venuše), jež se stane jeho milenkou a průvodkyní po bláznivé Cinelandii:

*„Jacobó Estruk, el joven aventurero y curioso que acaba de entrar en la ciudad provisto de todos los permisos y pasaportes más la carta de crédito por valor de cien mil francos que es necesaria para establecerse en Cinelandia, miraba con sorpresa cómo se desarrollaba a su paso la más variada y estrambótica de las ciudades.“<sup>20</sup> (s. 37)*

Naše očekávání při četbě díla by nás mohlo vést k několika hypotézám. *Cinelandia* se může tvářit jako moderní verze „iniciačního románu“.<sup>21</sup> Mladý, nezkušený adept „iniciace“, Jacobo odchází mimo svět a vstupuje do místa od něho odloučeného, do Cinelandie - města, v němž jsou obsažena všechna města světa (sestupuje do novodobého podsvětí?), aby byl prostřednictvím své milenky Mary „zasvěcen“ do zdejšího života - přeneseně přiveden k poznání světa, tedy i sebepoznání.

Další hypotézou může být, že před sebou máme tzv. „román ztracených iluzí“. Na počátku se hrdina Jacobo Estruk opájí iluzemi o životě v Cinelandii a o své osobě, o svém uměleckém či společenském úspěchu. Avšak na základě hořkých zkušeností později poopraví své

---

<sup>20</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Cinelandia*. Barcelona : Valdemar, 1995, s. 37. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

<sup>21</sup> Cf. HODROVÁ, D. *Hledání románu : Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 175-197.

původní představy a zaujme ke světu i k sobě prakticistní postoj.<sup>22</sup> Román neskončí nalezením identity, nýbrž její ztrátou. Avšak hrdinu románu „ztracených iluzí“ by měla podle Hodrové charakterizovat jistá umělecká ambice.

Zdá se však, že náš hrdina vytvořený Gómezem de la Sernou, žádné umělecké ambice nemá a vlastně se nikdy nedozvíme pravý důvod, proč Cinelandii navštívil. Na jednom místě sice objevíme letmou zmínku o tom, že Jacobo byl obeznámený s dopisy fanoušků, kteří na místní mezinárodní korespondenční oddělení posílali z celého světa dotazy týkající se soukromého života filmových hvězd a že tato korespondence jej měla přimět odjet do Cinelandie. Jaké povahy byl však tento nepřiliš jasný popud k návštěvě „Mekky filmu“ se nikdy s určitostí nedozvíme.

Postrádáme jakékoliv informace o Jacobově předchozím životě, rodině, o jeho profesním zaměření. Jediné, čím na sebe tento útržkovitě vykreslený „mladý muž bez vlastností“ a bez vazeb na okolní svět upozornil, byl fakt, že se stal milencem jedné z nejpůvabnějších hereček v Cinelandii:

*„Era el estudiante de no se sabía qué carrera, que se había hecho novio de una de las más bellas protagonistas del cine...“ (s. 110)*

Jacobo Estruk setrvává na okraji událostí v Cinelandii - hraje roli diváka, pozorovatele, někoho, kdo pouze dění kolem přihlíží, aniž se ho aktivně účastní:

*„Jacobo, mezclado a aquel pueblo feliz, copartícipe de sus costumbres como cuñado de todos, había buscado en la noche lunar el refugio de su rincón entre los árboles.“ (s. 98)*

Svou pasivní rolí pouhého přihlížejícího nám nápadně připomíná postavu „zevlouna“ (francouz. flâneur): „Všechny vidící, ale sám neviděn, skrytý v davu, ale k davu nenáležící... Je režisérem děl, v nichž pasanti jsou herci, aniž o tom vědí a aniž proti tomu protestují. Jeho rozhodnutí nijak nemění osudy

---

<sup>22</sup> Ibid., s. 199.

těch, jimž přidělil role ve svých dílech, takže rozlet jeho fantazie nebrzdí žádné skrupule či obavy. Tento „smyšlený“ režisér ale také od počátku ví, že umění je umění a že všechno, co se v něm děje, děje se „jakoby“. A v tom spočívá půvab této hry bez následků a moci bez závazků.<sup>23</sup>

Pozorujícím „zevlounem“ však není pouze Jacobo - jsou to diváci filmů, které se v Cinelandii točí, turisté, kteří si jezdí město filmu organizovaně prohlédnout. „Zevlounem“ se stává do jisté míry i každý čtenář románu, jenž si dění v Cinelandii veden rukou autora aktualizuje zvenčí, a to aktem vlastní tiché četby.

A sám autor, jenž všechny své postavy vidí, ale sám je neviděn, skrytý? Není spisovatel také oním „smyšleným režisérem“ románové hry bez následků a závazků, protože ve světě románové fikce se vše děje „jakoby“?

Jacobo, který do života v Cinelandii „nezapadá“, jako by jediný přicházel ze světa tradičního románu. Čtenář očekává, že právě on bude hlavním protagonistou, který ho jako hypotetické „alter ego“ autora bude Cinelandií provázet.

Po absurdní tragické nehodě, při níž zahyne Jacobova milénka Mary, však domnělý hlavní hrdina nečekaně ze světa, kam nepatří, jednou provždy zmizí a už se nikdy neobjeví.

Čtenář se cítí zaskočen. Zmizení této postavy je o to ironičtější, že právě Jacobo byl jediným obyvatelem, který nejzřetelněji zahlédl, co se vlastně v Cinelandii odehrává:

*„Era el personaje en que Cinelandia iba quedando como una aventura excepcional, era el que veía más claro lo que allí pasaba y que degustaba mejor que nadie la mañana de un sueño cumplido, que era la población genial en que se fumaban los mejores cigarrillos.“ (s. 110)*

Na první pohled jistě překvapivé definitivní zmizení „falešného“ hlavního hrdiny v polovině románu je jedním z aspektů autorovy naračnické

---

<sup>23</sup> BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : SLON, 1995, s. 41-42.

strategie, ve které Gómez de la Serna záměrně narušuje tradiční žánrovou formu.<sup>24</sup>

Jestliže jsme ale nejprve obvinili „hravého“ autora z toho, že čtenářům „nastražil“ záměrně mystifikační past a nabídnul jim „falešnou hlavní postavu“, pak nemáme úplně pravdu.

Nepochybně jedním z charakteristických rysů moderní románové poetiky je vytváření prostoru k čtenářově tvůrčí spolupráci. Je tomu tak i v případě našeho románu. Gómez de la Serna vybízí čtenáře, aby si „místa nedourčenosti“ doplnil pozornou četbou textu, jenž si vyžaduje soustředěné a mnohdy také opakované čtení. Požadavek aktivní čtenářské role při konkretizaci textu formuluje ve svém eseji „Novelismo“: „Sin la banalidad del detectivismo, debe seguir la novela la ruta de lo inesperado, pues el lector de hoy, mucho más sagaz que del antaño, comprende a dónde va a parar la novela y qué caminos seguirá en cuanto se esboce cualquier conflicto tópico.“<sup>25</sup>

Autor požaduje svobodu nejen pro sebe, nýbrž i pro svého čtenáře, protože je to on, kdo do textu vkládá smysl. Svým zájmem o „implicitního“ čtenáře, jenž je vtělen do struktury díla, Gómez de la Serna předjímá základní požadavky recepční estetiky, kterou rozvíjela od 60. let 20. století kostnická škola, jež kladla důraz na oblast recepce díla jako podstatnou složku literárního procesu. Podle Wolfganga Isera má literární text komunikační charakter a představuje potenciál účinku (Wirkungspotential), který se aktualizuje v procesu čtení (Lesevorgang). Je proto nutné přihlížet k textu, čtenáři a k jejich vzájemné interakci. Nedourčenost v literární próze představuje nejdůležitější „přepínací

---

<sup>24</sup> Tradiční románovou formou chápeme realistický román 19. století, v němž je pevná kompozice a kontinuita příběhu. Postava je zobrazena co nejkompexněji. Ve španělské literatuře představují tento model například romány Péreze Galdóse, Leopolda Alase („Clarína“), Juana Valery nebo Blaska Ibáñeze. V kontextu světové literatury romány Balzaka, Stendhala, Zoly.

<sup>25</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1931, s. 351.

prvek“ mezi textem a čtenářem, jenž umožňuje spolurealizování intence vložené do textu.<sup>26</sup>

První zmínku o tom, že Jacobo je pouhým dočasným divákem událostí v Cinelandii a že se posléze z děje vytratí, může nalézt pozorný čtenář již v druhé kapitole románu:

*„Lo que notó Jacobo, que era hasta aquel momento el espectador que **después se pierde**, es que en aquella ciudad todos gastaban zapatos de charol...“*  
(s. 41)

---

<sup>26</sup> ISER, W. Apelová struktura textů. In *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno : Host, 2001, s. 39-61.



## 3.2 Cinelandie jako hlavní postava?

Z předchozího rozboru vyplývá, že román postrádá tradičně pojatého ústředního hrdinu. Nelze však souhlasit s názory některých badatelů, kteří možná částečně z bezradné snahy vymezit stůj co stůj v románu hlavní postavu, tvrdí, že hlavním protagonistou románu je samotná Cinelandie.<sup>27</sup>

Cinelandie jako falešné město sice tvoří sugestivní kulisu vyprávění, ale nevystupuje jako tzv. město-postava nebo město-subjekt.<sup>28</sup> V úvodní kapitole románu se k městu přibližujeme zdálky a nejprve zahlédáme multikulturní urbanistickou syntézu mnoha světových metropolí. Posléze, při bližším pohledu, můžeme rozeznat pestrobarevnou „postmoderní skrumáž“ různých architektonických stylů - evropských, ale i exotických:

*„El aspecto de Cinelandia, desde lejos, tenía algo de Constantinopla, mezclada de Tokio, con algo de Florencia y con bastante de Nueva York. No eran grandes pedazos de esas poblaciones los que se congregaban en su perímetro, pero sí un barrio de cada clase.*

*Era como el arca de Noé, de arquitecturas diferentes, y el Bargueño Florentino se enfrentaba con una Gran Pagoda, poseído por esa salacidad que también provoca lo exótico en las construcciones.“ (s. 35)*

Třebaže Cinelandie nefunguje jako město-subjekt, lze připustit, že nepředstavuje pouhé prostředí, kam je umístěn děj, nýbrž částečně funguje také jako město-objekt. Nepochybně vykazuje některé znaky města jako labyrintu a určité rysy divadelnosti:

---

<sup>27</sup> Cf. ORTIZ HERNÁNDEZ, F. J. Cinelandia o el lado oscuro del cinematógrafo. *Boletín RAMÓN*, 2003, n° 7, s. 26.

<sup>28</sup> Cf. HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím*. Praha : KLP, 1994, s. 94.

*„Varias ciudades diferentes, pero unidas, numerosos jardines y casitas de campo, se agrupaban en cuatro leguas. Arquitecturas árabes se mezclaban a las arquitecturas escandinavas. Era muy extraño todo aquello y daba la impresión de aquellas viñetas que eran cabeceras de las revistas antiguas y en que se mezclaban las catedrales, las mezquitas y las viejas casonas.“ (s. 36-37)*

*„Jacobó Estruk perdía la cabeza en la variedad de los sitios, admirado de ver cómo pasaba desde un barrio chino a un barrio judío o a un barío de pescadores noruegos. Las muestras de las tiendas eran deslumbrantes, efectistas y parecían una falsificación. Las calles tenían nombres de los grandes artistas de cine muertos en el ejercicio de sus funciones.“ (s. 37)*

Divadelnost však v tomto případě neznamená kulisovost, ale „souvisí se ztrátou identity hrdiny, jehož existence dostává ‚loutkový‘, stínový ráz.“<sup>29</sup>

V labyrintu filmových kulis v ateliérech a v ulicích bizarního města se pohybují filmové postavy, jež odlidšťující filmová technika mění v nemyslící mechanické loutky a které nejsou schopny pociťovat obvyklé lidské emoce. Ony samy se cítí jako přízraky, ale jako přízraky „okázalé, hmotné a světácké“, které se samy sobě vysmívají:

*„...los seres fanfarrones de la Cinelandia inverosímil, cuyos personajes **son fantasmas** ostentosos, materiales y mundanos, que han encontrado el oficio ideal de su pereza... (s. 147)*

*„Desde detrás de lo que está detrás, aparecen con su carne de cinematógrafo, con sus hoyuelos cinematográficos.“ (s. 84)*

*„No hay en Cinelandia nadie que no se burle de sí mismo.“ (s. 83)*

Dojem „loutkovitosti“ a řízení „zvenčí“ navíc umocňuje politický systém, jemuž je Cinelandie podřízená: je spravována despotickým filmovým magnátem Emersonem:

*„La constitución de la ciudad era ajena a las constituciones del mundo. Allí todo era gobernado por el gran explotador cinematográfico Emerson, emperador de la película.*

*En una extensión de diez leguas cuadradas, aquel hombre de inextirpable barba blanca – siempre con los cañones a la vista – y cejas negras, era el señor feudal.“ (s. 36)*

---

<sup>29</sup> Ibid., s. 102.

Filmový diktátor Emerson, připomínající starozákonního trestajícího boha, představuje předobraz moderního groteskního tyrana,<sup>30</sup> kterého vytvoří o několik let později Ramón Valle - Inclán v „esperpentickém“ románu *Tirano Banderas* (Tyran Banderas).

Vrat' me se ale zpět k Cinelandii jako městu, jež Gómez de la Serna nejčastěji v románu označuje přívlastkem „falešné“:

*„Cinelandia, la gran ciudad falsa, puede ser la patria perdida e imposible de organizar. Quizás en una ciudad de tipo tan moderno se pierda el estigma y se reorganice lo imposible.“ (s. 199)*

Kosmopolitní Cinelandie je bezstarostný „umělý ráj“, vytvořený pouze pro zábavu a odpočinek a představuje náhražku skutečnosti:

*„¡Extraño aspecto del panorama que parecía un Luna Park inmenso!  
Al acercarse a la población se encontraba un conjunto de gran museo de reproducciones de los edificios y de las calles de todas las poblaciones del mundo. Parecía también la ciudad de recreo de la infanta más poderosa del mundo, la primera infanta que jugó con una ciudad falsa, inventada sólo para el juego y la suplantación.“ (s. 35)*

---

<sup>30</sup> Postava despotického tyrana bude zásadní pro tzv. „romány o diktátorovi“, jejichž autory budou významní hispanoameričtí spisovatelé: Asturias, Carpentier, Roa Bastos, García Márquez a další.

### 3.3 Ženské postavy

Při pozorném rozboru pojetí románových postav v Cinelandii nám nemůže uniknout jeden nepřehlédnutelný fakt - ženské protagonistky jsou pro románový svět Gómeze de la Serna zcela zásadní.

„El joven debe saber que la mujer es la más novelesca y folletinesca aventura de la vida.“<sup>31</sup>, tvrdí Gómez de la Serna.

Erotická přitažlivost, krása a sex-appeal ženských hrdinek je to, co v Cinelandii skrytě uvádí věci do pohybu a je příčinou veškerého dění v jinak líném bezčasí města, kde se kromě nepřetržitého natáčení filmů vlastně nic převratného neděje:

*„Cinelandia se produce gracias a conjuntos arrolladores, en que se ve a las mujeres disputándose la palma, dejando sueltos gestos, maneras, bellezas, sonrisas y creando **la confusión femenina más atroz**. Esta rutilante definición de tipos, gestos y ojos, no admite síntesis.“ (s. 114)*

Při popisu ženské protagonistky se autor výhradně soustřeďuje na její fyzickou deskripci, tedy na „vnější tělo“. Takováto redukce postavy na vnější znak se zřetelně projevuje ve fetišistickém kultu ženské krásy, jenž hraje v Cinelandii neobyčejně důležitou roli.

Žena v Cinelandii plní úlohu „vizuální ikony“. Románový text je doslova „vyšperkovaný“ velmi působivými a plastickými popisy okouzlujících tělesných půvabů zbožňovaných filmových krás a bohyň:

*„Muchas no estaban enteradas de su belleza y otras lo estaban tanto, que dotadas de lo más cinematográfico que puede haber en una mujer, que son los hombros, sonreían con ellos; a sus hombros les daban todo el azuque que enardece el deseo, tapándose por entero con un abanico para no enseñar más que el hombro cínico.“ (s. 117)*

---

<sup>31</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. II. Op. cit., s. 428.

*„Elsa se desperezó. Era una suntuosa mujer. Estaba desnuda como un cisne, pues su funda de seda blanca la vestía, como al cisne su plumaje, haciéndole permanecer desnudo.*

*Sus ojos, eran de esos ojos verdes, buenos para pantalla, suaves, parados, ofreciendo gajos de uva al que miran (...)*

*Su nariz fina y chica acercaba más esa verdosidad de mentas engañosas. Se sentía la suavidad pulimentada de sus pupilas.“ (s. 45)*

*„Aquellas mujeres de piernas huidas de sus corazones, se sentaban a sintonizar...“ (s. 43)*

Sochařsky plastický popis obnažených těl dívek koupajících se v moři vyvolává představu antických soch:

*„Entre esas sirenas que se desnudan en las playas de Cinelandia hay verdaderas sirenas engañosas...“*

*Las que más ,embreadas‘ resultan por el agua del mar, son las más plásticas, las que parecen construidas en mármoles o basaltos pulidos por los siglos. Sólo compromete ese tono de mármol o basalto, el que las piernas van desnudas, y en la pierna desnuda hay hoyos de indiscutible carne, desigualdades, debidas al empuje desigual de la yema del dedo del escultor...“ (s. 123)*

### 3.3.1 Žena jako oběť i agresor

V románu se zásadním způsobem proměňuje pojetí ženské postavy, jež bylo v předchozích románech Gómeze de la Serny ještě do značné míry poplatné konceptu symbolistně-dekadentní „femme fatale“.<sup>32</sup>

Frivolní „femme fatale“ 20. let nepřivádí muže přímo do záhuby, ale svým cynicky chladným, ale zároveň otevřeně eroticky vyzývavým chováním jej dokáže přimět ke spáchání násilí. Ženské postavy v Cinelandii se proto často stávají obětí mužské agrese.

Jedním z nejkurióznějších případů násilí spáchaného na ženě je nepochybně příběh ukradeného mateřského znaménka. Žárlivý manžel herečky Edmy Blakeové svou ženu nejprve svázal a poté ji skalpelem vyoperoval mateřské znaménko. Tím pádem ji zbavil jedinečné „značky“ filmové krásy, jež byla později vyčíslena na několik miliónů dolarů.

Mladičká Carlota Brayová byla nejprve sexuálně obtěžována liftboyem v jednom z hotelových výtahů, ale v tomto případě se ještě násilí dokázala sama ubránit.

Gómez de la Serna při popisu této scény použil vizuálně velmi originálního metaforického obrazu, jenž spojuje představu moderního technického vynálezu - výtahu - s barokní vizí hry na varhany:

*„Carlota, que siempre tenía preparado el resorte de su defensa, alargó la mano sobre los brazos horteriles del botones y apretó el botón de alarma del ascensor, que hacía que se encendiese en el registro la lamparilla roja de la petición de auxilio.*

*Pero el botones, como queriendo aprovechar los minutos, abrazaba a Carlota con los desceñidos abrazos de quien encuentra demasiado busto para él solo...*

*Carlota, como organista del ascensor, apretaba sus botones buscando el registro de salvación, ya que la alarma tardaría demasiado en sufrir efecto.“ (s. 195)*

---

<sup>32</sup> „Femme fatale“, jež ničí muže svou tajemnou dvojnásobností, je například vdova v románu *La viuda blanca y negra* z roku 1921 (dílo napsáno pravděpodobně již v letech 1917-1918).

Poslední brutální případ mužské agrese, kdy se na bezuzdném filmovém večírku černoch Carlos Wilh nejprve pokusí Carlotu znásilnit a pak ji za zvuků jazzové kapely zavraždí, byl nakonec důvodem definitivního uzavření filmové „Sodomy a Gomory“.

Ne vždy však bývá agresorem muž, v některých případech je útočníkem žena. Ženské postavy v Cinelandii často propadají neřestem jako jsou alkohol a drogy:

*„Para conseguir mayor tipo cinematográfico tomaban cocaína. Sus papeles, inmensos y dilatados, ponían en la película un alma mayor, pero la cocaína las iba pudriendo, dejándolas un poco destrozadas.“ (s. 119)*

S největší pravděpodobností je Cinelandie vůbec první španělský román, ve kterém se můžeme setkat s postavou narkomanky a s problémy, které jsou s toxikománií spjaté. Protagonistkou kapitoly X. je filmová herečka, jedna z mnoha bezejmenných žen v Cinelandii, závislá na kokainu a morfiu. Expresivní portrét osamělé hvězdy, „ovládané tygrem kokainu“, jako by byl předobrazem nešťastného osudu jiné filmové hvězdy - americké herečky Marilyn Monroe, jejíž osud oběti svého mýtu, drog a alkoholu se naplnil o téměř čtyřicet let později:

*„No encuentra la diversión absoluta de Cinelandia, la ciudad en que todo está pagado.*

*Ya las noches son penosas, interminables y siente la náusea del recuerdo de los cinematógrafos llenos de la monotonía de su belleza.*

*Cuando no sale de juerga en la noche; cuando no viene nadie por ella; cuando no tiene aventura, trata de dormir su crueldad, aquella crueldad que la hace gritar como una cómica trágica de las bacanales, perdiendo los zapatos y los pendientes no sabe dónde, entregando su bolsillo con todo lo que lleva en él al último cochero de la madrugada que la devuelve a su casa.*

*Es muy fuerte para ella el silencio, es muy inaguantable, y no porque esté lleno de reproches o de remordimiento, sino porque está lleno de silencio, porque caen en la habitación solitaria y abandonada los copos de nieve del silencio.*

*Aquellas noches de non en que no llamaba nadie a su puerta, (...) ella se refugia en los paraísos artificiales, llenando de voluptuosidad sus venas (...)" (s. 74)*

*„La viciosa, olvidada en los gabinetes del tedio, va muriendo poco a poco, porque ella es incapaz de suicidarse de una vez; (...)" (s. 75)*

Žena pojmenovaná jako „La aburrida“ (Znuděná) se pod vlivem drog stane útočníkem, jenž obrátí svou agresi proti muži, který ji miloval a marně se jí snažil zhoubného návyku zbavit. Poté, co doktor Percent objevil v její noční lampičce důmyslně ukrytou dávku kokainu, prokousla mu jako upírka hrdlo.

Další postavou, jež patří mezi drogově závislé je kráska Eleonor „s očima jako ampule kokainu“, jedna z mladičkových dívek, které přicházejí do Cinelandie a jakmile zahlédnou samotného muže jedoucího v automobilu, požádají jej o svezení.

*„Así entró en Cinelandia Eleonora, que hoy es una de las mujeres que ponen más seducciones—una seducción para millones de hombres—en sus ojos como ampollas de cocaína.“ (s. 140)*

Z implicitní narážky nastupování dívek do aut projíždějících mužů, si můžeme domýšlet, že Eleonor neváhá financovat svoji dávku kokainu i z příležitostné prostituce.



### 3.3.2 Erotismus

Jestliže jsme v předchozí kapitole upozornili na autorův důraz na popis „vnějšího těla“ postav, především na ženskou krásu a přitažlivost, neměli bychom opomenout erotický a fetišistický motiv ženských ňader<sup>33</sup>, jenž se táhne jako červená nit napříč celou literární tvorbou Gómeze de la Serny.

Jako důkaz originálního uchopení „choulostivého“ tématu, jež se způsobem pojednání vymyká dobovému tuctovému erotismu, nám může posloužit pozoruhodná monografická kniha *Senos* (1917, Ňadra), v níž Gómez de la Serna představuje přibližně sto třicet tři různých podob, tvarů a kategorií ženských ňader.<sup>34</sup>

Z hlediska teorií Sigmunda Freuda<sup>35</sup> se nabízí známý psychoanalytický výklad - vazba na tuto erotogenní oblast je produktem orální složky sexuálního pudu, jehož prvním objektem je mateřský prs, který ukájí kojencovu potřebu potravy a matka je tak zákonitě prvním objektem lásky. Přetrvává-li tato orální fixace i v pozdějším období života, jedinec se ze své touhy po tomto prvotním objektu orální erotiky dosud nevymanil.<sup>36</sup> V románu *El torero Caracho* (Torero Caracho) Gómez

---

<sup>33</sup> Můžeme zde hovořit o fetišismu, jenž spočívá v přehnaném erotickém uctívání předmětu. Gómez de la Serna ňadra pojímá jako autonomní objekt - věc, která „zvnějšku“ psychologicky charakterizuje osobnost ženy, které přináleží.

<sup>34</sup> Nalezneme zde například: „Senos para soldados“ (Ňadra pro vojáky), „Senos de las monjas“ (Ňadra jeptišek), „Senos de hermafrodita“ (Ňadra hermafrodita), „Senos en la playa“ (Ňadra na pláži), „Senos de la esposa del inquisidor“ (Ňadra manželky inkvizitora), „Senos de la que va por café“ (Ňadra té, která prochází kavárnou), „Los senos de Castilla“ (Kastilská ňadra), „Los senos en la danza“ (Tancující ňadra), „El derecho y el izquierdo“ (To pravé a to levé), „El seno mártir“ (Ňadro-mučedník), „Los senos de las muñecas de cera“ (Ňadra voskové figuríny), „Los senos tatuados“ (Tetovaná ňadra), „Senos falsos“ (Falešná ňadra), „El que se casa por ellos“ (Ten, který se kvůli nim žení), „No tenía senos“ (Bezňadra), „El descote más crudo que he visto“ (Nejneomalenější dekolť, jaký jsem kdy viděl) atd.

<sup>35</sup> Gómez de la Serna jako jeden z prvních ve Španělsku pozorně studuje Freudovy spisy. Vynikající znalost teorií rakouského psychoanalytika se bezprostředně odrazí již v prvním povídkovém románu *El doctor inverosímil* z roku 1914.

<sup>36</sup> FREUD, S. Vývoj libida formy sexuální organizace. In *Vybrané spisy I*. Praha : Avicenum; Universe, 1991, s. 235.

de la Serna nazývá ženu „vrucnou kojnou mužského hladu“ (férvida nodriza del hambre del hombre).<sup>37</sup>

Lze tedy očekávat, že také v Cinelandii budou ženská ňadra zkoumána vypravěčovou „voyeurskou“ kamerou.

Ňadra hereček v Cinelandii jsou popisována originálními sofistickými erotickými přirovnáními:

*„Senos en estuches de raso. La gran actriz no los da importancia. Los deja reposar solamente. Se abstiene de ellos y así los hace irresistibles.“ (s. 114)*

*„Jacobo Estruk ...iba callado a la vera de su bella protectora dotada de un apetitoso descote con color y calidades de mantecado...“ (s. 37)*

*„En el traje de su eterna primavera llevan como en suave bolsita, sus senos suavísimos, como escapularios guardados entre óleos y perfumes.“ (s. 114)*

*„Se le veía olfatear las redondeces de Carlota alrededor de ella, sobre todo cuando llevaba senos de raso, esos senos formidables, repulidos, suavizados y brillantados que solo da el raso.“ (s. 167)*

Delikátně autor popisuje i ňadra bývalých hereček, jež zešilely a tráví zbytek života v místním blázinci:

*„Sus senos no están locos, pero no hay nadie que los acaricie como no sea como a cabecitas de niños idiotas“ (s. 96)*

Jestliže jsme zde zmínili obsedantní erotický motiv ňader, jež hrají v díle Gómeze de la Serny tak významnou roli, nelze nevpomenout na další umělce, konkrétně filmové režiséry, kteří motiv ženských ňader výrazně zakomponovali do svých filmů: ať už to byl silný erotický zážitek dospívajícího hrdiny se smyslnou trafikantou, jež mu svými monstrózními ženskými vнадami způsobila horečnaté stavy a blouznění ve filmu „Amarcord“ (1973) od Federica Felliniho, či obří surrealistické ňadro, honící hrdinu po louce ve filmu amerického režiséra Woody Allena „Všechno, co jste kdy chtěli vědět o sexu, ale báli jste se zeptat“ (1972).

---

<sup>37</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El torero Caracho*. Madrid : Espasa Calpe, 1969, s. 43. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

Není nejmenších pochyb o tom, že v dílech Gómez de la Serna hraje erotika nanejvýš důležitou roli. Erotické téma autor pojednává z nejrůznějších pohledů například v románech *La viuda blanca y negra*, *La quinta de Palmyra* (nově otevírá téma lesbické lásky), *El Gran Hotel*, *La mujer de ámbar* (Jantarová žena), *La Nardo* (Narda) nebo *¡Rebeca!*.

Autor není v pojednání erotických témat v té době ve Španělsku výjimkou. Pod vlivem cest do Paříže a četných překladů francouzské erotické literatury vzniká také ve španělské literatuře řada děl s erotickou tematikou, jež ovšem zdaleka nedosahují kvalit francouzských vzorů.<sup>38</sup> Španělé zůstávají ve svém „cudném“ erotickém naturalismu dosud zakotveni v tradici realistického románu 19. století.

Nicméně na španělské poměry otevřený erotismus a sexuální tematika v díle Gómeze de la Serna se staly oblastí literárního bádání, jež jako jedna z prvních začala přitahovat pozdější vykladače jeho románů.<sup>39</sup> Přílišné zaujetí pro erotické, fetišistické a různé perverzní motivy je důvodem, proč i současní literární kritici často nezahledají v mnohovrstevnatém textu další neméně zajímavé významy a překvapivé souvislosti.

Je nezbytné poukázat na to, že autorovo moderní a svébytné pojetí románu má mnoho podob a že rozchod s tradičním románem nespočíval pouze v otevřeném pojednání erotismu, byť tvoří jednu z jeho nedílných složek. Z tohoto důvodu nechceme pojednávat erotismus jako samostatné rozsáhlejší téma při pojednání vybraných románů, ale komentovat jej pouze tehdy, doplňuje-li či zpřesňuje naše teze.

---

<sup>38</sup> Mezi hlavní autory španělských erotických románů té doby patří například Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, Antonio de Hoyos y Vinent, Alberto Insúa, Rafael López de Haro a další.

<sup>39</sup> Erotickými motivy v díle Gómeze de la Serna se zabýval například LÓPEZ CRIADO, F. *El erotismo en la novela ramoniana*. Madrid : Fundamentos, 1988 nebo CABAÑAS ALAMÁN, R. *Fetichismo y perversión*. Madrid : Ediciones del Laberinto, 2002.

### 3.3.3 Ženská krása a liturgie automobilismu

V předchozích kapitolách jsme se snažili předložit důkazy o tom, že hybatelem života v Cinelandii je především fyzická krása a půvaby ženských postav.

V určité chvíli se dozvídáme poněkud znepokojující informaci: krása v Cinelandii je krásou „plastickou“ (belleza plástica).<sup>40</sup> Umělá filmová krása vzbuzuje neurčitý smutek, který je vyjádřen originálním „tenisovým“ metaforickým obrazem:

*„La belleza en Cinelandia produce cierta tristeza, como produce en los espíritus nobles ver jugar al tenis. Todo sucede simplemente con la simpleza que dan las medias blancas y los senos son las pelota de goma en el ‚football‘ del amor.“* (s. 118)

Znuděné herečce závislé na kokainu vzpomínka na její vlastní „monotónní plastickou krásu“ dokonce způsobuje nevolnost:

*„Y las noches son penosas, interminables y siente la náusea del recuerdo de los cinematógrafos llenos de la monotonía de su belleza.“* (s. 74)

Filmová krása v Cinelandii je totiž krásou nepřirozenou, umělou, falešnou a tím pádem i nudnou, monotónní, prázdnou a chladnou.

Gómez de la Serna zde nevědomky s překvapivou jasnozřivostí předjímá současný mýtus fyzické krásy 21. století, které můžeme s trochou nadsázky nazvat „stoletím plastické krásy“. Kult božských, dokonale vytvarovaných těl jako důkazu mládí a smyslnosti, který je nám denně vnucován z masmédií, nutí mnohé majitele „nedokonalého“ těla nechat si jej „vysoustružit“ do ideálního požadovaného tvaru plastickými chirurgy. Těla jsou sice po mnoha plastických operacích téměř dokonalá, ale výsledný vzhled působí nepřirozeně, uměle.

---

<sup>40</sup> Slovo „plástico“ lze ze španělštiny přeložit různými způsoby: „výtvarný - sochařský“, „plastický - umělý“ (lék.), „výrazný“, „tvůrčí“ nebo „tvárný“. Vzhledem ke kontextu se v tomto případě přikláníme k překladu „plastický“ ve významu „umělý“, tedy „falešný - filmový“.

Jestliže jsme nazvali krásu v Cinelandii chladnou a monotónní, nabízí se nám tu zajímavé srovnání románové poetiky Gómeze de la Serny a poetiky „plastické krásy“ z oblasti časově souběžného výtvarného umění. Zapátrat však musíme mezi výtvarnými umělci mimo Pyrenejský poloostrov.

Ženské románové postavy v Cinelandii nápadně připomínají krásné, chladné a nedostupné ženy na obrazech Tamary de Lempicka,<sup>41</sup> portrétistky mondénního a luxusního světa „art deco“ v období mezi dvěma válkami. Jediným posláním portrétovaných dlouhonohých žen s prázdným pohledem, které jako by právě vyšly z módních časopisů, bylo být krásná, žádoucí a tajemná.

Podobně na nás působí i ženy v Cinelandii: jejich krása je smyslná a zneklidňující, ale uvnitř jsou chladné s prázdným pohledem a bez duše, jež vyhasla ve filmech, které natočily. Zároveň si Lempicka zachovává od svých objektů, které maluje, odstup. Podobně nahlíží na své protagonisty i Gómez de la Serna.

Samotná malířka Lempicka byla ztělesněním ženy doby „art deco“. Její známý autoportrét z roku 1925 se stal ikonou moderní nezávislé ženy: na obraze vidíme atraktivní mladou ženu v rukavicích a helmě, jež řídí své zelené Bugatti.

Rovněž v románech Gómeze de la Serny často najdeme motiv cesty automobilem či jízdy na motorce.<sup>42</sup> Okouzlení světem tehdy teprve začínajícího rozvoje automobilismu se u Gómeze de la Serny pohybuje od liturgického uctívání - vzrušení z rychlé jízdy přirovnává k prvnímu

---

<sup>41</sup> Polská malířka, Tamara de Lempicka (1898-1980), proslula ve 20. a 30. letech 20. století jako portrétistka zámožných horních vrstev. Její malířský styl se pohybuje na rozmezí postkubismu, neoklasicismu a nové věčnosti. V roce 1939 přesídlila Lempicka do USA, a po počátečních úspěších v Hollywoodu tam upadla v zapomnění. Známý je její krátký milostný románek s italským spisovatelem D'Annunziem. Zemřela v Mexiku ve městě Cuernavaca a její popel byl rozptýlen nad kráterem Popocatepetlu.

<sup>42</sup> Je známo, že Gómez de la Serna byl vášnivým motocyklistou. Například v románu *El incongruente* (Nekongruentní) z roku 1922 máme možnost seznámit se s originálním výkladem psychologie motocyklu v kapitole „Psicología de la moto“. Originální personifikace stroje souvisí s autorovým zájmem o hledání duše u neživých věcí.

přijímání - až po barokní „memento mori“. Bezstarostná projížďka v rychlém elegantním voze může být bezděčným „přibližováním se“ smrti.

Jako by Gómez de la Serna předvídal další fenomén moderní doby: únikem z každodenní banality života může být vyhledávání nebezpečných situací, honba za neobvyklými zážitky i za cenu hazardování s vlastním životem, záměrné riskování a „adrenalinové“ opájení se blízkostí smrti. Pro Elsu a Maxe je rychlá riskantní jízda v automobilu nepochybně také „adrenalinový zážitek“. Pouze závrat' z nebezpečné jízdy je dokáže probrat z letargie jinak umrtvené senzibility. Honba za slastí je zblízka i formou autodestrukce:

*„En cuanto estaban en los magníficos caminos de la extensión, se dedicaban a la velocidad, que sacaban incesantemente del espíritu del coche y de su propio espíritu.*

*Sensibilidades desgastadas, sólo encontraban su transfiguración **en el** vértigo. Elsa extendía sus brazos desnudos a la velocidad y se ponía los suaves guantes etéreos del vértigo.*

*No se prohibían ni un ápice del riesgo posible.*

*Todo estaba cada vez más permitido sobre la faz de aquel pedazo de la tierra.*

*Así, cuando cogían por delante una tarde se sentían capacitados para llegar hasta la muerte.*

*Ya sólo estaría exento de monotonía el día en que atravesen a llegar a la muerte.*

*Veían la línea recta hasta el final, y se atrevían con ella. En velocidad de sus automóviles había deseo de absorberse las distancias, de ser absorbidos por ellas y de llegar a ese último destino.“ (s. 46)*

Jedné z románových postav se jízda automobilem opravdu stane osudnou - úspěšnou kariéru herečky Mary (Venus de Plata) ukončí požár automobilu při jejím návratu z natáčení. Herečka ve svém absurdním historickém kostýmu - objemné rokokové krinolíně - uhoří ve svém autě.

### 3.4 Jména postav

Celým dílem se prolíná téma neustálé oscilace mezi realitou a fikcí. Brzy uvidíme, že tato znepokojivá podvojnost se v Cinelandii projevuje i v dalším způsobu předvádění románové postavy, a to sice v jejím jméně.

Jméno protagonisty obvyčejně plní důležitou významotvornou funkci v charakteristice postavy a jeho absence pak většinou signalizuje oslabení identity postavy.

V Cinelandii sice někteří protagonisté jména mají (většinou anglosaského původu), ale jedná se o umělecké pseudonymy, tedy jména nepravá, falešná, krycí. Stejně falešná, nahodilá a zpochybnitelná je tím pádem také identita postav.

*„—¿Y usted cómo se llama señorita?—preguntó Jacobo Estruk por romper el silencio del camino...*

*—¿Mi nombre?... Venus de Plata... Es el nombre que me han dado... Al entrar en Cinelandia se pierde el nombre y se es bautizado con el nombre cinematográfico, el nombre de pantallas...“ (s. 38)*

Falešná identita krytá falešným jménem skrývá nebezpečí duplicity, podvojnosti a zaměnitelnosti postav. A právě takovému nebezpečí jsou postavy ve filmové mašinérii v Cinelandii bez přestání vystaveny: Výměnou za místo na filmovém Olympu je třeba odevzdat duši, individualitu a vlastní identitu.

Tragicky zesnulá filmová hvězda Mary je okamžitě nahrazena půvabnou Elsou Brotersovou a později je na trůn filmové královny dosazena „neokoukaná“ Carlota Brayová. Románová postava-herce ztrácí svoji lidskou jedinečnost, je duplicitní, snadno nahraditelná. Stává se loutkou bez vlastní vůle, za jejíž provázky tahá někdo jiný. S herci svévolně manipuluje filmový magnát Emerson, románové postavy-loutky

zase „vodí“ autor. Některé nechá bez bližšího vysvětlení navždy zmizet, další nechá zemřít, jiné duplicitně nahradí. Filmový lunapark v Cinelandii se za žádných okolností nesmí přestat otáčet.



### 3.5 Inverze románového hrdiny

Na první pohled nás v Cinelandii zarazí, že početné románové postavy vlastně nepodléhají žádné hierarchii: krása hraje stejně důležitou roli jako ošklivost, mizí rozdíl mezi dobrem a zlem, zvířata (foxteriér, kajman, medvěd, papoušek) jsou stejně důležití herci jako lidé. Dochází tak k inverzi tradičního hrdiny - románový svět Gómeze de la Serny zabydlují bizarní románoví „antihrdinové“.

Neobyčejně významnou roli hrají v Cinelandii například postavy „darebáků“ (los hombres malos), kteří při podpisu pracovní smlouvy udělali dobrý dojem ničemného člověka (buena impresión de hombre malo). Odpudivé tváře „darebáků“ umožňují v kontrastu vyniknout kráse ženských hereček. Tento efektní „trik“ využívala již barokní estetika, jež s oblibou kladla vedle sebe vysoké a nízké pro umocnění výrazu.

*„Constantemente llegaban ‚hombres malos‘ a Cinelandia. Eran hombres corpulentos, elegantemente vestidos, antipáticos... Los hombres que no servían para nada en su país y que habría habido que matar si hubieran seguido viviendo allí.*

*„Fueron antipáticos, repulsivos, repugnantes desde pequeños. Tenían cara de malos, y a todo el mundo hacían desconfiar siempre y darles un mal papel en la vida“.*

*„Inadecuados en las ciudades verdaderas, insoportables entre las demás gentes, los hombres malos, los que más tipos de hombres malos tenían, se dirigían a la falsa ciudad.“ (s. 48)*

„Antihrdinové“ bez budoucnosti by byli v reálném světě zatracení nebo bezvýznamní, ale svým příchodem do města filmu se jejich osud zásadně proměnil a našli nový smysl života.

*„El hombre con tipo malo antes no tenía porvenir. Hasta a veces, obligado por su catadura de hombre malo, tenía que cometer un crimen a petición de todas las miradas de sus coterráneos...“ (s. 49)*

*„Hoy, el hombre con cara de malo tiene un porvenir magnífico en el cine.“ (s. 49)*

Důmyslný filmový „star systém“ dokáže ocenit i další ztracené existence jako je „dokonalý ochmelka“ (el borracho ideal), „muž-chameleón“ (el hombre camaleón), „tlust’och“ (el gordo de cine), nebo „šilhoun“ (el bizco). Nezastupitelné místo v Cinelandii mají vedle „krasavců“ (los hombres guapos) také muži oškliví (los hombres feos).

*„Todos los Quasimodos del mundo consumidos por las lepras de la fealdad más atroza, querín asomarse a los objetivos y regalar al mundo su mueca interesante.“ (s. 181)*

A protože Cinelandie je město kosmopolitní a multikulturní, působí zde i svérázná umělecká „cizinecká legie“ Japonců (los japoneses), kteří jsou přijati k filmu, pokud úspěšně předvedou akrobatický „tygří most“ a černoši (los negros), kteří mají pohled masky a dodávají tak Cinelandii ráz kosmopolitního karnevalu.

*„Sus ojos de reloj, de esos relojes que mueven los ojos, tenían miradas de máscara que daban a Cinelandia un aspecto de **carnaval cosmopolita**.“ (s. 107)*

Jejich hlavním posláním je svou tmavou pletí tvořit kontrastní stín k světlé pokožce bělošských herců.

*„Ponían un vivo contraste en Cinelandia como sombra de los blancos, como ejemplares zoológicos que arcangelizaban a los blancos.“ (s. 107)*

Někteří černoši v Cinelandii se stali herci, jiní sloužili bílým ženám a zdá se, že jejich služební úkol v domě bílých paní mohl být poněkud dvojznačný.

„Světelná“ či „oslňující“ krása (belleza luminosa) filmových hvězd vystupuje nejlépe v kontrastu k ponurým stafážním „šerosvitným figurám“ (los tenebrosos), jež se nenápadně a tiše pohybují na temném pozadí filmové scény.

*„Los tenebrosos son hombres con grandes facultades sombrías. Obscurecen la habitación en que entran.(...) Quizás no hablan una palabra, no se corresponden con nadie, se distraen en fumar su pipa únicamente, pero crean el ambiente. (...) Los tenebrosos hacen contraste en la vida de Cinelandia...“ (s. 71-72)*

Filmová technika černobílého filmu využívá starého osvědčeného malířského prostředku, tzv. „šerosvitu“ (ital. *chiaroscuro*, šp. *tenebrismo*), při němž působivost obrazu a kompozici určuje kontrast mezi světlem a tmou. Teprve život v Cinelandii přiděluje „šerosvitným“ identitu a dovolím jim vystoupit z šedivé reality a stát se součástí oslnivého světa filmu.

„Ruské princezny“ (*princesas rusas*), „falešní toreadoři“ (*falsos toreros*) a „falešní námořníci“ (*falsos marineros*), „muži s knírem“ (*el bigote cinemático*), „falešné vdovy“ (*falsas viudas*), „zloději žláz“ (*ladrones de glándulas*) a další postavičky doplňují bizarní panoptikum filmovým průmyslem pevně „prefabrikovaných“ archetypů filmových charakterů.<sup>43</sup> Režisér totiž nehledá představitele role, ale samotný charakter, herec musí přesně odpovídat osobě, kterou má představovat:

„Pero en el cine no hay manera de rectificar las diferencias. El personaje es lo que parece; es exactamente igual a su apariencia.

En el teatro, el director de escena encuentra completamente hechos y terminados en el texto del drama los caracteres y las figuras; y sólo ha de buscar un representante; pero el director cinematográfico no busca un representante, **sino el carácter mismo**, y él es quien con su elección crea la figura.

En efecto, preferimos en el cine las figuras auténticas, no escogidas entre actores para ser figuras, sino escogidas entre las figuras para ser actores, tal vez de una sola película. Actor que no sea él mismo el personaje que representa, es denunciado por el cine como estafador.“<sup>44</sup>

Předchozí komentář Fernanda Vely, jenž formuloval ve svém pozoruhodném eseji „El arte al cubo“ (Umění do kostky) dobové názory na film jako umění, názorně dokládá, že herci v němém filmu byli pojímáni jako reprezentanti své vlastní fyziognomie, jež musela být v dokonalém souladu s jejich filmovou rolí:

---

<sup>43</sup> Podobně jednoznačně byly definované již postavy v "commedia dell'arte". Měly pevné vlastnosti, které projevovaly ve stabilizovaných situacích, v rolích, jež hrály. Daný byl i jejich herní charakter, na který ukazovala maska a kostým.

<sup>44</sup> VELA, F. *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid : Cuadernos Literarios, 1927, s. 49-50.

„Diríase que la laminación sufrida por los seres cinematográficos ha acercado tanto su interior a su exterior, que ha hecho de ambos una sola cosa.“<sup>45</sup>

Podobně jako filmový režisér se snažil vytvořit své románové postavy i Gómez de la Serna: „prodlužuje“ fikční svět filmu, z něhož jeho hrdinové nikdy nevyjdou a pokračují nadále v hraní svých filmových rolí i jako postavy v románu, jenž se tak mění v „psaný film“. Jejich nitro se natolik přiblížilo jejich zevnějšku, že plní tutéž roli ve fikci filmové i románové, kde by ovšem měli představovat literární postavy „za filmovým plátnem“. Hranice mezi literaturou a filmem jako by byli zrušeny a postavy volně přecházejí z jedné fikce do druhé.<sup>46</sup> Podobný pocit zažívá i čtenář, jenž při čtení románu leckdy zmaten. Čte psaný text nebo je divákem, jenž sleduje film?

---

<sup>45</sup> Ibid., s. 51.

<sup>46</sup> V románu *El incongruente* se hrdina Gustavo ožení s ženskou postavou, která vystoupila uprostřed promítání z filmového plátna a posadila se vedle něj. V románu se originálním způsobem protnou fikce filmová a literární. Podobně pojednal přesahy fikčního světa filmu do skutečného života režisér Woody Allen ve filmu „The Purple Rose of Cairo“ (1985, Purpurová růže z Káhiry). Pro hrdinku Cecilii je přeludný svět filmu alternativním modelem světa a je pro ni stejně konzistentní a reálný jako ten opravdový. V jednu chvíli filmová postava Tom vystoupí z plátna a prchá s užaslou Cecilii z biografu.

### 3.6 Nový psychologismus postavy

Bylo naznačeno, že vypravěč nám neumožní nahlédnout do nitra postav, jak tomu obvykle bývá v tradičním románu. V Cinelandii postrádáme informace o cítění, myšlení, motivaci jednání a chování hrdinů.

Bylo by však chybou kategoricky tvrdit, že Gómez de la Serna na psychologismus postavy zcela rezignoval, jak mu mnozí kritici vytýkali.<sup>47</sup> Kritizovaná a odmítaná „depsychologizace“ postavy, k níž Gómez de la Serna v Cinelandii dospěl, nevyklučuje totiž niternost jiného typu.

V našem případě se jedná o odlišný typ psychologismu, jež nalezneme například u Kafky, Woolfové, Joyce nebo později u autorů „francouzského nového románu“. Je to psychologismus již velmi blízký moderní senzibilitě a zkušenosti člověka XXI. století.

Není pochyb o tom, že nový typ psychologické deskripce také předpokládá nového vnímavého čtenáře, jenž při četbě aktivně spolupracuje a sám si „místa nedourčenosti“ doplňuje.

Postavy v Cinelandii zredukované na vnější znak čtenáře znepokojují a nepřímou se dožadují toho, aby si jejich lidskou hloubku sám aktivně dotvářel.

---

<sup>47</sup> Cf. GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Ramón (Obra y vida)*. Madrid : Taurus, 1963, s. 128 nebo GRANJEL, L. S. *Retrato de Ramón : Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Guadarrama, 1963, s. 201: „Las criaturas a las que da vida Ramón, hombres o mujeres, carecen por completo de dimensión psíquica, de intimidad; incluso su individualidad biológica aparece reducida al funcionamiento, hipertrofiado desde luego, de unas pocas glándulas“.

### 3.6.1 Gesto „líbezné bolesti“

Jako jeden z příkladů odlišného pojetí psychologizace postav u Gómeze de la Serny můžeme uvést použití motivu gesta.

Gesto jako vnějškový (vizuální) výrazový prostředek je tradičně spjato především s divadlem a později i s filmem. Emoce a veškeré procesy prožívání se v němém filmu vyjadřovaly právě gesty. Měla „mluvit“ i za nepřítomná slova a tvořila součást společenského „rituálu“, který byl v době němého filmu dosud ještě součástí lidského chování. Herci disponovali pečlivě vypracovaným repertoárem gest a diváci se jim museli naučit rozumět a správně chápat jejich roli.

Dobový entusiasmus a naprosté okouzlení odlišnou poetikou, kterou film jako nové moderní umění nabídl, můžeme opět doložit tezemi Fernanda Vely.<sup>48</sup>

Ten klade filmová gesta dokonce nad vyjadřovací možnosti slova jako takového. Nevidí nepřítomná slova ve filmu jako formální nedokonalost, nýbrž jako přednost. Gesta jsou podle něj při vyjadřování lidských emocí mnohem přesnější a bezprostřednější než „pomalé“ slovo: „La palabra va reduciendo la expresividad del gesto. Como se vale de conceptos más o menos generales, sólo puede expresar por aproximación el estado interior; (...) A veces el sentimiento es repentino, pero **la palabra es lenta**. A veces es una fusión de sentimientos simultáneos, pero la palabra es sucesiva. En cambio, en el lenguaje visible y orgánico de los gestos y ademanes el sentimiento se presenta por sí mismo como la belleza en el rostro bello y vive corporalmente ante nosotros. Pero al hombre moderno sólo le queda el muñón de los gestos, que agita siempre del mismo modo como un manco de junto al hombro. El cine es el reaprendizaje, la reeducación de este inválido. „El hombre vuelve hacerse visible“(...) **el cine**

---

<sup>48</sup> VELA, F. Op. cit., s. 21-64.

**desentierra al hombre sepulto bajo conceptos y palabras** para sacarlo de nuevo a una inmediata visibilidad.“<sup>49</sup>

Gómez de la Serna si závažnou roli gesta jako způsobu vyjadřování hnutí myslí postav (zejména rafinovaný soubor subtilních gest ženských protagonistek) nepochybně dobře uvědomoval, a proto zakomponoval některá gesta do své prózy. Hrají důležitou roli, protože často anticipují další osud hrdiny:

*„La mujer está satisfecha en el arte mudo. No tiene que justificar sus actos más que por **sus gestos**. La gusta hablar como una tarabilla, pero no justificar con palabras hermosas lo que hace en cada momento.“ (s. 159)*

*„El marrullero cine había vuelto a ser como teatro de aficionados gracias a Carlota, en la que nacían **nuevos gestos de burla y coquetería**.“ (s. 165)*

*„Tenía **gestos de guardar de verdad** en su corazón las carantoñas de aquel hombre.“ (s. 159)*

*„Aparecían en las películas con **un gesto quejoso y triste**.“ (s. 205)*

*„Tenía la sonrisa orgullosa que no tiene fin, **el gesto de aterrorizada** por haber hecho daño y de temor y seguridad de volverlo a hacer“ (s. 116)*

Pravděpodobně nejzávažnější gesto udělá Carlota brzy poté, co se objeví v Cinelandii. Učiní gesto „líbezné bolesti“, které je předzvěstí její smrti. Teatrální barokní gesto, jež se nám spíše spojí s představou sochy sv. Terezy z Ávily od Berniniho, nežli s filmovou hvězdou. Carlota poté zopakuje stejné gesto v tu noc, kdy bude zavražděna.

*„Hacia **un gesto de dolor plácido** que sólo se volvería tempestuoso en una ocasión, en una noche difícil en que sería asesinada contra la pared de la vida!  
¡Pero todos los días al preámbulo de ese gesto!“ (s. 154)*

Z předchozích ukázek vyplývá další zajímavý aspekt románu - gesta hrdinek v Cinelandii nemají původ pouze v literárním přepisu obrazů němého filmu do románového textu. Je to další důkaz nepřerušené hispánské barokní tradice, která jako spodní proud neustále prosakuje i do moderního umění 20. století.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid., s. 32-33.

<sup>50</sup> Termín „nové baroko“ se užívá ve spojení s některými díly moderní hispanoamerické prózy. Mýty a historie, příroda a civilizace se v Latinské Americe navzájem prostupují a vytváří bizarní novotvary. Barokní styl je charakteristický zejména pro kubánské spisovatele: Carpentiera, Lezama Limu, Cabreru Infante, Arenase. Ani ve španělské literatuře 20. století není barokní tradice mrtvá - avantgardní

Barokní umění, jež usiluje o maximální emocionální vtažení diváka do obrazového dění, důmyslně využívá sofistikovanou vizuální rétoriku podobně jako film. Všechny vizuální barokní efekty směřují k vytvoření iluze skutečnosti. Nesnaží se film o totéž?

Vrat' me se však ještě na okamžik ke gestům románových postav a uveďme jiný zajímavý příklad ze současné literatury - gesta ženských hrdinek putující románem „Nesmrtelnost“ Milana Kundery. Určitá charakteristická a jedinečná gesta provázejí tyto ženy po celý život a tvoří nedělitelnou součást jejich identity. Jedna z ženských postav - Agnes - se z gesta dokonce zrodí.<sup>51</sup>

---

„Generace 27“ si vybrala za svého erbovního básníka představitele španělského barokního kulteranismu - andalusského básníka Luise Góngoru y Argote. Mladí básníci se obdivovali především jeho formálně dokonalým metaforám.

<sup>51</sup> CHVATÍK, K. *Od avantgardy k druhé moderně : Cestami filozofie a literatury*. Praha : Torst, 2004, s. 202.



### 3.6.2 Odvrácená strana života v Cinelandii: Muzeum výrazu

Ve městě „nikdy nekončícího bezstarostného léta“, se mezi filmovými ateliéry, hotely, bary ukrývá jediná budova v Cinelandii, jež působí skličujícím dojmem - „Museo de la expresión“ (Muzeum výrazu).<sup>52</sup>

Absurdní instituce, která je ve skutečnosti ústavem pro choromyslné, je přeplněná bývalými herci, kteří navždy „uvízli“ ve své filmové roli. Blázinec je útočištěm postav, jež zešlely uprostřed podivných a násilných filmových příběhů, anebo také následkem neřesti, která Cinelandii prostupuje. Jsou to herci, jimž se nepodařilo úspěšně „balancovat“ na tenké hraně reality a fikce, a v nestřeženou chvíli „přepadli“ na druhou stranu - do fikčního světa filmu, odkud již není návratu:

*„El manicomio del cinematógrafo está lleno de gente que se había quedado en un papel. Cabezas débiles que se creyeron lo que representaron en el silencio de una noche, en un ambiente de tan perfecta trama, que se comprende como se creyeron trasladados a otro tiempo y a otra naturaleza.“ (s. 94)*

Herecký výraz byl v němém filmu založený na řeči gest, jež měla vyjadřovat vnitřní psychické pochody. Každému z herců, kteří zešleli, zůstalo jednou provždy zafixované jejich charakteristické výrazové gesto. Jako by došlo k nečekanému stříhu uprostřed promítání - herci, procházející se po chodbách blázince a bez přestání opakující totéž gesto, se podobají zpomaleným opakovaným záběrům ze slavných filmů:

*„Todos eran como recorte de una película inolvidable, como corte en seco de una representación pelicular. Tenía la pesadilla el movimiento de aquella sola expresión de un retal de película que circulase siempre sobre sí mismo en ridícula extensión de madeja que se devana o como cuando los soldados sólo marcan el paso sin*

---

<sup>52</sup> Slovo „expresión - výraz“ bylo v prvních desetiletích 20. století stěžejním pojmem pro umělecký program expresionistů. Nezajímala je reprodukce reálně viditelných jevů světa; jejich tvorba se zaměřovala na psychicky a duševně zatíženou vyjadřovací schopnost.

*salir de un trecho, pero como si anduvieran con menudo paso largas distancias.“*  
(s. 95)

### 3.6.3 Psychologie věcí

Gómez de la Serna sice na jedné straně lidskou bytost „odlidšťuje“ tím, že ji zdánlivě zbavuje nitra, na druhou stranu však promítá na věci lidskou jedinečnost subjektu se záměrem vyjadřovat pocity čistě lidské. Autor neodmítá lidské emoce jako takové, odmítá je však vyjadřovat konvenčním způsobem.

Jako příklad odlišného konceptu psychologismu,<sup>53</sup> téměř ve stylu francouzského nového románu, můžeme u Gómeze de la Serny uvést kapitolu XXXI. „Max rompe con Elsa“, kdy herec Max York opouští svoji partnerku Elsu Brothersovou kvůli nové filmové hvězdě Carlotě.

Triviální věci, které nás v každodenním životě obklopují, odtržené od své prvotní funkce, k níž byly určené, mohou odrážet náš niterný svět a pocity:

*„Al tropezar con los zapatos de ella, esparcidos por la habitación, dijo furioso, indignado por aquella profusión de zapatos cuyos ciento ochenta pares la usanaba tener.*

*—Mira, tus zapatos me hacen el efecto de numerosas ratas... Causa repugnancia tanto zapato, entre los que dominan los blancos, puesto que los negros se escabullen...*

*Ella se incorporó en el lecho. Había encontrado lo que de repulsa que se inicia había en las palabras de Max. Una mujer sabe en qué frase aparece por primera vez el tono roto, rajado de arriba abajo del amor que acabó. Aquel **haber tropezado sus zapatos con repugnancia, le había dado la clave de lo que pasaba en su espíritu.**“ (s. 163)*

Max zakopne o Elsiny boty, jež mu připomínají krysy. Nechtěný fyzický kontakt s věcí, jež patří milence, odráží znechucení jí samotnou. Ve vzduchu „visí“ blížící se konec jejich vzájemného vztahu.

---

<sup>53</sup> Konceptem psychologie věci se budeme zabývat podrobněji v kapitole 4.3. „Asketismus nahrazený neřestí a slastí“.

## 4. Eros a Thanatos v Cinelandii

### 4.1 Pojetí lásky v Cinelandii

Na pojetí lásky a vztahu mezi mužem a ženou v Cinelandii je patrné, jak veliký kus cesty urazil v té době španělský román a do jaké míry se Gómez de la Serna v roce 1923 již vzdálil realistickému pojetí románu nejen rozvolněním pevných žánrových norem, ale i zpracováním tématu žena a milostný cit.

Lásky v Cinelandii nemají nic společného s tragickou láskou hrdinek románu 19. století, jakou byla například životem zklamaná, cizoložná manželka toužící po vášnivé lásce regentka Ana Ozoresová<sup>54</sup> nebo ženské hrdinky Fortunata a Jacinta, soupeřící o lásku jediného muže v románu Péreze Galdóse.<sup>55</sup>

Ženy jsou sice eroticky vyzývavé a muži se do nich vášnivě zamilovávají, ale ony chápou lásku spíše jako dočasné přátelství nebo výhodné spojenectví mezi mužem a ženou. Nechtějí se vázat na jednoho partnera, jsou nestálé a věrnost pro ně není důležitá. Láskou otevřeně pohrdají (Mary), nebo je jim dokonce odporná (Carlota). Milostné vztahy v Cinelandii jsou povrchní, deformované, někdy až perverzní. Dvojice lásku pouze předstírají, podobně jako ve filmu:

*„Dos grandes estrellas no se pueden amar, se rigen por leyes distintas y tienen un centro de atracción que no les permite acercarse.“ (s. 190)*

---

<sup>54</sup> Román *La Regenta* (Regentka) od Leopolda Alase („Clarína“) z roku 1884 je obvykle označován za opus magnum španělského realistického románu a španělskou obměnou slavného Flaubertova díla *Paní Bovaryová*.

<sup>55</sup> Román *Fortunata y Jacinta* (Fortunata a Jacinta) Benita Péreze Galdóse vyšel v roce 1887.

Typickým fenoménem milostného života ve městě filmu je naprosté zpochybnění a karikatura instituce manželství. Jako na běžícím páse se v Cinelandii uzavírají sňatky, po nichž hned vzápětí následuje rozvod:<sup>56</sup>

*„Todo el público espera desde el día siguiente de cada matrimonio la noticia del divorcio como una expiación y una compensación...*

*Sabían que todo el mundo gozaba con esos divorcios en que volvía a ser libre la estrella y por lo tanto con otra clase de movimientos y posibilidades en el cielo de todos.*

*Desde el día siguiente del matrimonio hay varios espías dedicados a saber cuándo ha habido una riña que pueda ser premonitora de divorcio.“ (s. 121)*

Absurdní sňatek Carloty a Maxe, jež byl bezprostředně po uzavření zrušen, měl jediný účel: zvednout publicitu hvězdného páru a uspokojit bulvární tisk. Láska a manželství se v Cinelandii mění v groteskní karikaturu:

*„Quedaba roto el vínculo a la salida de la iglesia. Bien alto lo proclamaba Carlota. Véía con más claridad que nunca que ella no podía aceptar a un hombre. Quedaba divorciada allí mismo.“ (s. 191)*

Také mateřství a děti jsou v Cinelandii považovány za něco odpudivého. Herečka s ironickým jménem Virginia, jež nečekaně otěhotněla, musí na rozkaz filmového magnáta Emersona Cinelandii okamžitě opustit:

*„Sobre todo, un niño es una cosa repugnante... Y como eso lo siento con toda mi alma y aquí mando yo, debe usted hacer su equipaje acompañada del seductor... A parir a otro sitio. ¡Buena silueta haría en la pantalla!“ (s. 182)*

Vedle dospělých herců ovšem vystupují ve filmech také děti. Ty ale ztrácejí své dětské vlastnosti a předčasně žijí životem dospělých.

Nejznámější dětskou hereckou hvězdou Cinelandie je chlapec jménem Tomy, jenž spolu s neúspěšnou španělskou herečkou jménem

---

<sup>56</sup> Je třeba si uvědomit, jakým způsobem byla šokující libertinská koncepce vztahu mezi mužem a ženou přijímána v 20. letech 20. století v tradicionalistickém katolickém Španělsku. Rozvod byl ve Španělsku jako v jedné z posledních zemí Evropské unie uzákoněn až v roce 1981. V současné době se svatbami "celebrit", po kterých vzápětí následuje rozvod, můžeme denně setkávat v bulvárním tisku či televizi.

Custodia tvoří pravděpodobně nejkurióznější milostnou dvojici ve městě. „Perverzní dítě“, jehož fantazie byla ve filmu živená představami již dospělého muže, a jeho dospělá milenka za volantem luxusního vozu spolu v zamilovaném objetí projíždějí ulicemi města.

*„Tomy tenía las frases de niño prodigio, que en vez de vivir entre faldas complacientes de su primer doncella perfumada y bayadérica, vivía sobre sus senos.“ (s. 101)*

Vypravěč s notnou dávkou ironie komentuje „prospěšnost“ nerovného, zvráceného milostného vztahu, jenž údajně Tomyho osvobodí od banálních a hloupých dětských her:

*„Sin embargo, era tan hermosa la libertad de Cinelandia, que resultaba alegre, animoso, corajudo ver a aquel niño que no se empleaba en los juegos tontos y estérilmente banales de los niños.“*

*Todos volvían a vivir una infancia mejor y más inefable, imaginándose niños y tendidos sobre la piel mórbida y suave de una mujer que no impusiese austeras santidades. ¡Ideal del mundo futuro que ya sucedía en la Cinelandia presente!“ (s. 102)*

Poslední věty v předchozím úryvku nám mohou připomenout parodii na reklamní slogan či politický předvolební šot.

Dočasné, povrchní a nestálé milostné vztahy v Cinelandii se velmi podobají milostným „tekutým vztahům“ 21. století, jak tento postmoderní sociologický fenomén trefně nazval sociolog Zygmunt Bauman. Cinelandie vykazuje rysy současné společnosti: chaos, nahodilost, nejistotu, neustálou změnu pravidel, ambivalenci a úzkost. „Tekutý svět“ modernity nutí jednotlivce přijmout roli konzumenta, turisty, či hráče i ve sféře milostného citu.

## 4.2 Despiritualizace milostného citu (Jacobo Estruk a Mary)

Jako příklad milostného vztahu, jenž nikdy nedojde uspokojivého naplnění, můžeme uvést první milostnou dvojici románu: tajemného cizince „zevlouna“ Jacoba Estruka a slavnou herečku Mary. Po příjezdu do Cinelandie potká Jacobo na ulici Mary, osloví ji a ona si jej vzápětí odvede k sobě domů. Později při romantické procházce po okolí Cinelandie žádá Jacobo od Mary ujištění, že ho bude navždy milovat, ale cynická a chladná milenka jeho hluboké city neopětuje:

*„J.–¿Me querrás siempre?*

*M.–¿Pero de dónde has sacado ese siempre? Lo que no te querré es nunca.*

*J.–¿Entonces qué es esto?*

*M.– Condescendencia.*

*J.–¿Pero qué temas sufrir queriéndome?*

*M.–Todas las consecuencias del dominio... ¡Así puedo salir con tanta gente al campo!... Es muy monótono salir con un solo hombre.*

*J.–¡Lo que me haces sufrir!*

*M.–Porque eres un retrasado. No sé cómo puedes creer en el amor y esperar algo bueno de él, después de ver las fábulas de nuestras películas. (s. 55-56)*

Rozmařilá a promiskuitní Mary, třebaže ve filmech dostává role nevinných panen, není schopna ve svém „druhém životě“ za plátnem prožívat milostný cit. Jacobo se cítí zoufalý a z neschopnosti Mary milovat viní její účinkování ve filmech. Na výtku milenka cynicky odvěti, že „bez duše se jí žije lépe.“

*„–Se quema el alma en las películas–le decía a lo mejor.*

*–Pues sin alma se está bien–respondía ella entonces con un cinismo...“ (s. 93)*

Do trýznivého vztahu, v němž není možné milenecké „splynutí duší“, zasáhne nečekaně smrt Mary. Jednoho dne při návratu z natáčení herečka oblečená v široké krinolíně a kouřící cigaretu „s úsměvem ženy

z jiné epochy, jež se usmívá na ty z epochy současné“, uhoří ve svém autě. Její nenadálá absurdní smrt patří k obrazově velice působivým scénám, jež by mohla hledat pandán v surrealistických fantaziích:

*„Mary, a la salida de la película, como máscara que sale de un baile de máscara, tomó su automóvil. Fumaba un cigarrillo que comprometía más su pudibundez de miriñaque y evocaba una de esas carnestolendas venecianas, en que la perversión nueva con trajes antiguos no puede confundirse de ningún modo con la perversión antigua.*

*El automóvil reñía con su miriñaque, que necesitaba otro estuche de asiento más alto y de incrustaciones de concha.*

*Por fin, ya dentro, tomó la postura más cómoda y sonrió al pasar con una sonrisa nostálgica, como si una mujer de otra época sonriese a los de la época presente. En eso sintió un calor de sangre en sus piernas y al momento se vio envuelta en llamas. ¡Ardía!“ (s. 112)*

Tragicky zemřelá Mary byla na rozkaz filmového magnáta Emersona tajně a v tichosti pochována na hřbitově vzdáleném asi osm kilometrů od Cinelandie.

Dalším příznačným rysem života ve filmové městě je tabuizování a popírání smrti. „Filmová smrt“ je v Cinelandii triviální záležitostí, většina postav si vlastní smrt prožila ve filmu. Něco z této „předstírané-zahrané“ smrti na nich i nadále ulpívá, přestože podvědomí člověka se myšlenkou na neustálou přítomnost smrti instinktivně vzpírá:

*„Todas han naufragado y han muerto varias veces. Ya se han visto muertas, exánimes, pálidas como la muerte, dejando en los escenarios sus cadáveres, porque en el cinematógrafo no se levantan los muertos después de los aplausos.“ (s. 117)*

Je-li smrt ve filmu každodenní rutinní záležitostí, opravdová smrt je ve městě filmové zábavy a honby za slastmi všeho druhu „nepatřičná“. Úmrtí některých postav (často se jedná o sebevraždy jako o jediný možný únik z přeludného světa v Cinelandii) jsou úzkostlivě tajena před veřejností. Obyvatelé Cinelandie tak nejčastěji umírají osaměle v bílých nemocnicích:

*„¿Y la muerte? ¿La muerte les preocupa mucho?  
A veces. ¡Pero la tienen tan disimulada!*



*No podía estar prohibido morir en Cinelandia, pero se podía incomunicar al moribundo, llevándole primero a los grandes hospitales blancos y si no daba tiempo y moría en una de las calles alegres evitar que nadie se diese cuenta de ello.“ (s. 85)*

Smrt některých postav v Cinelandii je již předem ohlašována určitými náznaky a nápovědami.

„Barokní“ skrytou narážkou na blížící se smrt Mary může být její účast na bezuzdné bakchanálii, jež se koná v Cinelandii prvního májového úplňku:

*„En aquella primera noche de plenilunio las meriendas bajo la luna eran una orgía en que las sombras de la cinematografía hechas de negro humo y de blanco de luna, buscaban la realidad de su realidad.*

*La luna ‚cinelánguida‘ proyectaba en su pantalla redonda aquellas escenas pasionales en que los hombres se sentían húmedos gusanos de tierra.*

*Los campo **olfían a valles de sapos**, asustados por la resurrección de las sombras antiguas dotadas de una pesadez racimada con racimos de carne inmóvil.“ (s. 97)*

*„...Aun con aquella libertad que existía en la noche, las parejas hechas se perseguían unas a otras. Casi nadie resultaba libre de la persecución de su pasión de todos los días. Casi todo ocultaba idilio antiguo.*

*Jacobo, junto a Mary, era una larva de luna en la fiesta delirante. Los sapos seguían amenizado y dando realidad a la noche.*

*Era el ronquido de toda la humedad nocturna.“ (s. 98)*

Není jistě bez zajímavosti, že podobně odpudivé asociace žab<sup>57</sup> a vlhkosti použil i Francisco Quevedo v jedné scéně z *El sueño del infierno* (Sen o pekle)<sup>58</sup>:

*„Así supe cómo la dueñas de acá son ranas del infierno, que eternamente como ranas están hablando, sin ton y sin son, húmedas y en cieno, y son propiamente ranas infernales. Porque las dueñas ni son carne ni pescado, como ellas.“<sup>59</sup>*

---

<sup>57</sup> Žába, žijící v mokřinách a bažinách, byla zosobněním negativních vlastností. Oblíbeným motivem středověkého umění, ve smyslu pomíjivosti a marnosti, byly právě žáby, hadi a další havěť, vylézající z rozkládajících se mrtvol. Proto také byly spisy kacířů přirovnávány ke kvákání žab. Žába nebo ropucha byly také atributem smrti a žádostivosti. Ustáleným typem v románském a gotickém umění - a později zejména ve scénách z Posledního soudu - bylo dosti odpudivé zobrazení nahé ženy, jejíž ňadra a genitálie ožirají ropuchy a hadi. Církev to vysvětlovala tím, že hříšníci budou v pekle trestáni skrze ty orgány, kterými se provinili.

<sup>58</sup> MORRIS, B. C. Cinelandia: Ramón in Shadowland. In DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988, s. 166.

<sup>59</sup> QUEVEDO, F. *Los sueños*. Barcelona : Planeta, 1990, s. 62.

Motiv vlhké žáby jako symbol hříšné ženy, jež má být za svou žádostivost a smyslnost potrestaná, můžeme chápat jako blížící se trest Mary, „filmové panny“, která však byla ve skutečnosti „nejnestydatější“ ženou v Cinelandii. Jedinou obavou úspěšné herečky bylo, že bude odhaleno její skandální účinkování v pornografickém filmu:

*„Sus quejas íntimas eran siempre esas, temor de su prodigalidad y el arrepentimiento de aquella película pornográfica que guardaban como oro en paño los ricachos del mundo, aquella película en que ella repetía los mismos gestos obscenos frente a aquel perro pachón feroz (...)“ (s. 111)*

Jedním z paradoxů života v Cinelandii je, že film může být jakýmsi iluzivním „záračným prostředkem“ proti smrti. Půvabný zjev zavražděné Carloty Brayové se i nadále objevuje ve filmech, které předtím natočila:

*„Y se proyectaron hasta la hartura las películas de Carlota en los cinematógrafos del mundo (...)“*

*Había más sadismo en aquel éxito de la muerta que en la misma escena violenta que la ocasionó la muerte. Encararse con aquel espectro cerrado, hermético y pulimórbico llevaba hacia la pasión de la muerte.*

*¡Oh, cuando la muerta se quedaba en enaguas en las películas! Sus hombros no se avenían a la desesperación y se resistían de haber muerto.“ (s. 216-217)*

Neustálým promítáním minulosti v přítomnosti i v budoucnosti může být opravdová smrt filmem vlastně „popřena“:<sup>60</sup>

*„La paradoja de la vida se manifiesta más que en nada en el movimiento y la vida contrastante de las películas de las muertas.*

*Lo que de entero e inolvidable hubo en el tiempo pasado se muestra en la película de la redivida. (...)“*

*Con esa retentiva del vivir resulta más absurda aún la paradoja del no vivir, del dejar de haber vivido aun en el parpadeo del pasado.“ (s. 217)*

---

<sup>60</sup> Je vhodné vzít v úvahu, že filmový záznam minulých událostí a zemřelých osob byl v té době pro diváky velmi neobvyklým zážitkem a vzbuzoval úžas. V současné době tento „filmový paradox“ téměř nebo vůbec nevnímáme.

### 4.3 Asketismus nahrazený neřestí a slastí (Max York a Elsa Brotersová)

Další výraznou milostnou dvojicí v Cinelandii je „přítel mnoha žen a asketa neřestí“ herec Max a jeho partnerka Elsa Brotersová „svůdná jako chladný šperk, jenž magneticky přitahuje zloděje“. Slavný a úspěšný herecký pár žije povrchním životem, jež vyplňuje neřest a vyhledávání příjemných zážitků.

Jednoho dne přijde Max do Elsinu domu a marně milenku hledá. Nakonec se mu ji podaří objevit, jak vylézá ze skříně. Ničemu nerozumí a podezírá ji z nevěry:

*„—¿Qué hacías ahí?—preguntó Max.*

*—Este sofoco de principios de primavera me mata, me desazona, no me deja estar... — contestó ella.*

*Max se asomó al gran armario. No podía sospechar nada, pero se asomaba.*

*—¿Cómo huele a impermeable!*

*—Por es lo he escogido... Nada más refrescante... Me he quedado dormida un rato y he soñado que estaba en un bosque de paraguas...*

*—Eres graciosa... Hoy contarás a todos tus amigos las emociones de un sueño en un armario. No te va a quedar nada por probar en el mundo.*

*—Dormir en un armario es como dormir fuera del mundo... Estoy cansada ya de la tierra... Por eso me he salido de ella un rato.“ (s. 44)*

Předchozí poněkud absurdní scéna se otevírá různým interpretacím. Motiv skříně jako uzavřeného místa, kam se Elsa na chvíli schová před okolním světem, který ji unavuje, může signalizovat existenciální touhu uniknout z šalebného světa Cinelandie - touhu prolomit se do „jiného prostoru“.

Skříň-věc vstupuje do vztahu s postavou, mezi skříní a Elsou vládne zvláštní druh komplicity. „Věci nám chtějí něco říct, ale

nemohou“,<sup>61</sup> tvrdí Gómez de la Serna, jenž věří v psychologii a psychoanalýzu věcí, která je však odlišná od symboliky „tajemných předmětů“, jak ji chápali například surrealisté.<sup>62</sup> Třebaže věci mlčí, jejich představu si ukládáme hluboko do paměti a podvědomí, v němž se nám v průběhu života postupně hromadí nejrůznější předměty. Vůně nebo chuť rozechvívá naše smysly a vyvolává určité představy. Prožitek afektivní paměti, jež se neomezuje na rozumové vědění, nýbrž dovoluje smyslovým vjemem přenést se do minulosti, a tím evokovat dávnou atmosféru a ono někdejší já.<sup>63</sup> Voní-li skříň po plášti do deště, může v Else vyvolat vzpomínku na procházku lesem. Vzpomínka na „les deštníků“ ji může v určitou chvíli „zachránit“, neboť věci se jako ochranný filtr vkládají mezi nás a problematickou nahodilost světa lidí. Věci jsou jako my, ale narozdíl od lidských bytostí jsou obdařené větší životností a stabilitou. Podle Gómeze de la Serny jsme rozkolísaným souborem atomů, měkkými věcmi s vražedným oběhem a rychlým zažíváním. Různorodost našich atomů činí naše životy nestabilními. Stejnorodé věci, jež nás obklopují, nabízejí určitý klid, vyrovnanost a spočinití v chaosu a nahodilosti moderního světa.<sup>64</sup> Nejasné hranice mezi věcmi a lidskými bytostmi mohou být také interpretovány jako existenciální pocit člověka, s nímž je manipulováno jako s neživou věcí - odlidštěnou loutkou. Například Jean Chevrier přirovnává herce k neživým kusům nábytku bez vlastní vůle: „My, postavy, jsme nábytek, nábytek větší či menší ceny, více či méně autentický, ale nábytek, kterým disponuje režisér.“<sup>65</sup>

---

<sup>61</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Una teoría personal del arte : Antología de textos de estética y teoría del arte*. (ed. Martínez Collado, A.) Madrid : Tecnos, 1988, s. 176.

<sup>62</sup> Gómez de la Serna pro svůj svébytný koncept psychologie věcí našel výraz v žánru "greguerie", která je definována jako metaforicko-humorné zobrazení věcí a osob. Vyčerpávající výklad historie vzniku a teorie sernovského žánru podal autor v eseji, jež greguerie doprovází.

<sup>63</sup> PECHAR, J. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha : Filosofia, 1999, s. 207.

<sup>64</sup> Cf. GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Una teoría personal del arte* . Op. cit., s. 180.

<sup>65</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social : Imágenes, mitos y conducta*. Madrid : Tecnos, 1989, s. 172. Jean Chevrier (1915-1975) byl francouzský herec.

Posléze vezme Max Elsu na projížďku automobilem. Při popisu této scény je zcela evidentní, že se Gómez de la Serna inspiroval v trikové technice tzv. zpětné projekce. V počátcích filmu se totiž takovéto scény natáčely pomocí juxta pozice filmových plánů: projektor promítl pohybuující se pozadí na plátno umístěné za stojícím automobilem. Za ním se pak otevíral pohled na ubíhající krajinu. Velmi originální je obraz Elsy a Maxe jedoucích v autě jako koupající se dvojice v plechové vaně:

*„Aquel enorme automóvil parecía empujar la ciudad. La racha de empuje se llevaba por delante algunas casas. Tenía tipo de un gran cuarto de baño especial y automovilístico. Cuando salían ella y él parecían bañarse juntos y muy compuestos en el baño ideal. Acostados hacia atrás en el fondo del baño sacaban la cabeza dichosos en pleno baño de placer...” (s. 45)*

Nicméně ani milostný vztah Elsy a Maxe nemá šťastný konec. Brzy potom, co se v Cinelandii objeví nová mladičká hvězda Carlota Brayová, se Max s Elsou Brotersovou rozejde. Elsa se nejdříve nervově zhroutí, posléze ale jako akt pomsty založí prosperující Academia de besos (Akademii polibků), kde jako zkušená instruktorka nacvičuje se svými žáky a žákyněmi správnou techniku filmových polibků. Na přání magnáta Emersona se Max ožení s Carloutou Brayovou, ale bezprostředně po uzavření sňatku je oslňující filmový pár po krátké improvizované hádce před kostelem okamžitě rozveden.

## 4.4 Mýtus „American girl“ (Carlota Brayová)

Krátký tragický příběh sedmnáctileté filmové hvězdy Carloty Brayové působí jako nejsilnější dramatická zápletka románu.

Zjevení půvabné Carloty, jež nepotřebuje žádné manažery a o přestávkách mezi natáčením se mazlí s tygřím mládětem, způsobí v amorální a promiskuitní Cinelandii emocionální zemětřesení.

Kult mýtického uctívání nové filmové hvězdičky se nápadně podobá náboženskému kultu svěťce:

*„Repetía el misterio de la inocencia y simbolizaba a la niña que sale de la iglesia esparciendo el perfume de su virginidad.“ (s. 192)*

*„La aparición de la Virgen del Carmen en lo alto de un cuadro de purgatorio, sustituidas las llamas del fuego por las llamas del mar embravecido.“ (s. 187)*

*Hacia ella se extendían las manos sin saber apenas quién era, arrebatados por la belleza consoladora de la que se asomaba y a la que algunos, quizás, recordaban como vista en no sabían dónde.“ (s. 187)*

*„Sobre todo encendía a los públicos con aquel gesto, que era su gesto preferido y que exhibía cuando la ponían un collar de perlas...“*

*Se podría llamar a aquel gesto el gesto de recibir el sacramento de las perlas. Tenía solemnidad de cristinización aquella liturgia de las perlas.“ (s. 211)*

Barokní religiózní metaforika má však v našem případě vyjadřovat současné moderní pocity. Carlota ztělesňuje novodobý mýtus „věčného mládí“ a zároveň současný mýtus „americké emancipované ženy“, jež se nemíní morálce Cinelandie slepě podržovat:

*„Era ante todo y sobre todo la mujer libre, la mujer que puede hacer lo que quiera y que vive sola en su casa, abriendo las ventanas por su propia voluntad.“ (s. 210)*

Uvědomíme-li si, jaké bylo v té době postavení ženy v katolickém Španělsku, dokážeme lépe pochopit autorovo okouzlení mýtem mladé, nezávislé ženy na druhé straně Atlantiku. Zde je vhodné zmínit studii Gregoria Marañoña *Tres ensayos sobre la vida sexual* (Tři úvahy o pohlavním

životě) z roku 1926,<sup>66</sup> jež pojednává o postavení ženy a vzájemných vztazích mezi oběma pohlavími ve Španělsku v první polovině 20. století.<sup>67</sup> Je zajímavé uvést další příklad toho, s jakou fascinací pozoroval mladé emancipované Američanky jiný Španěl - Julio Camba.<sup>68</sup> O svých dojmech z cesty po Spojených státech vydal v roce 1932 knihu *La ciudad automática* (Automatické město). V eseji nazvaném „La American Girl“ popisuje „mýtickou“ americkou dívku slovy:

„Parecen seres de una especie superior, y aun cuando se ponen a mascar goma lo hacen con un aire y una majestad de diosas. (...) Es una chica sana, alegre e intrépida, que puede fumar dos cajetillas diarias, bailar cien bailes y beber quince cocktails; una chica que exhibe sus piernas ante todos los hombres con la misma despreocupación con que podría exhibirlas ante unos animales familiares, a los que no les interesara nada el espectáculo, y que, a pesar de unas leyes que le dan toda clase de facilidades para la estafa, suele ser la mejor amiga y la mejor compañera del mundo.“<sup>69</sup>

Vrat' me se ale nyní znovu k mladé, emancipované americké dívce v Cinelandii. Ačkoliv je Carlota předmětem frenetického uctívání a hvězdného kultu, vytrvale odmítá všechny milostné nabídky. Ve vztahu k mužům si zachovává chladný odstup voskové figuríny. V jednu chvíli dokonce přiznává, že se jí láska hnusí a přirovnává ji ke slizkým slimákům:

„— *Me es repugnante el amor, como son repugnantes los carocoles al que no le gustan y más sin cocer, sin desbabar...*“ (s. 213)

Příčinu znechuceného odmítání lásky neznáme, neboť do vnitřního světa postavy máme možnost nahlédnout jen velmi povrchně. Autor pouze prozradí, že Carlota měla jediné přání: stát se turistkou, divákem, přihlížejícím „zevlounem“, aniž by sama vstupovala do dění:

---

<sup>66</sup> MARAÑÓN, G. *Tři úvahy o pohlavním životě*. Přeložil Jaroslav Lenz. Praha : Nákladem lékařského knihkupectví a nakladatelství Mladé Generace lékařů, 1937.

<sup>67</sup> O problémech nedostatečné sexuální výchovy pojednává v té době také román Ramóna Péreze Ayaly *Luna de miel, luna de hiel* (1923, Čas líbánek, čas strážně) a *Los trabajos de Urbano y Simona* (1923, Strasti Urbana a Simony).

<sup>68</sup> Julio Camba (1882-1962), španělský humorista a cestopisec. Jako zahraniční korespondent hodně cestoval takřka po celém světě. Azorín označoval jeho humor jako „galicijský přefiltrovaný Londýnem“.

<sup>69</sup> CAMBA, J. *La ciudad automática*. 4<sup>a</sup> ed. Buenos Aires : Espasa Calpe, 1950, s. 108-109.

*„Alegre, juvenil y bella provinciana en la casa de fieras del mundo, Carlota no tenía más deseo que el de poder **ser la turista** tranquila del mundo, sin temerse que comprometer en el desvelo que hace ver peor las novedades.“ (s. 168)*

Její románový osud ji přinutil vstoupit do dění, nedovolil jí být pouhým přihlížejícím „zevlounem“, jakým byl Jacobo Estruk. Carlolina panenská čistota přitahuje a vábí, protože jen nevinná dívka může být amorální společností ve filmové „Sodomě a Gomoře“ zneuctěna a pošpiněna.

*„La nueva guerra comenzaba. Todo se encalabrínaba a su alrededor.*

*El deseo de volver a pervertir todas las inocencias y oír cómo se extrañan de nuevo de las cosas que son la sociedad perversa del mundo, entusiasmo a las gentes.“ (s. 156)*

Příběh krátké Carlotiny kariéry a její násilná smrt, jež je příčinou uzavření Cinelandie, je poslední, a bezpochyby „nejakčnější“ dějovou linií románu. Nevinná a čistá Carlota, jejíž cena byla filmovým magnátem vyčíslena na několik milónu dolarů, se stává novodobou mučednicí filmu, na jehož oltáři musela být obětována.



## 5. Cinelandie jako utopický „locus amoenus“

Amerika je tradičně chápána jako utopický prostor od chvíle svého objevení v roce 1492. Zjednodušeně řečeno: do Ameriky si Evropa přenášela ideje ale i neuskutečněné sny. Představa prázdného prostoru, kde lze začít nový život se promítala především do Severní Ameriky<sup>70</sup>.

Hollywood, kterým se Gómez de la Serna ve svém románu inspiroval, byl často trefně nazýván jako „továrna na sny“ nebo jako „město pozlátka“ (Tinseltown). Samotná historie amerického Hollywoodu se utopickému projektu velmi podobá: území původně indiánské osady poblíž Los Angeles, vyznačující se stabilním slunečným podnebím, si v roce 1907 vybralo několik producentů jako místo ke stavbě prvního filmového studia. Nový filmový průmysl rychle pochopil, že i z lidských snů lze vyrobit zboží „sui generis“ a vybudoval továrnu, jež sny ve velkém a se ziskem produkovala. Ve dvacátých letech 20. století se Hollywood stal hlavním centrem americké filmové produkce, která měla Američany odvést od starostí každodenního života a poskytnout jim přelud účasti na velkém štěstí amerických hrdinů.

Představuje „umělecká kolonie“ Cinelandie, jež vznikla a žije jen pro filmové umění, také jednu z verzí moderní utopie?<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> HOUSKOVÁ, A. Imaginace Hispánské Ameriky : Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech. Praha : Torst, 1998, s. 94.

<sup>71</sup> V té době vznikají v Evropě různé „umělecké kolonie“. Například proslulá secesní kolonie Darmstadt, založená na přelomu 19. a 20. století mecenášem umění, hessenským velkovévodou Ernstem Ludwigem, který sežval ke společné práci umělce z Rakouska a Německa, nebo avantgardní umělecká škola Bauhaus, založená v roce 1919 německým architektem Woldemarem Gropiem. Bauhaus byl ojedinělou vizionářskou vzdělávací institucí, jež kladla důraz na společný „jazyk tvorby“.

Literární dílo s utopickou tematikou by mělo nabízet obraz ideální, fiktivní země a popis zdejších zvyklostí. Budeme-li vycházet ze základních rysů utopie, jak je vytvořil na počátku 16. století Thomas More, můžeme konstatovat, že Cinelandie nepochybně rysy utopického místa vykazuje. Město je vyčleněno z okolního světa:

*„Aunque Cinelandia está dentro de unos desiertos inhóspitos y en sitio difícil de orientarse ...“ (s. 140)*

Město a jeho obyvatelé žijí mimo čas, vládne zde líné bezčasí, nikdy nekončící neděle, pohoda a optimismus:

*„El tiempo tiene allí una pereza especial, aunque se trabaja y se producen las mejores películas del mundo.“ (s. 36)*

Cinelandie představuje jakýsi moderní „*locus amoenus*“:

*„Establecido Cinelandia en el lugar de mejor clima del mundo, las puertas abiertas y los balcones sin cristales dejan escapar las músicas de los resonadores... Los cafés están en una eterna hora del vermut (...) Había mucho de veraneo de Deauville en aquel ambiente, de verdadero veraneo interminable en un Deauville que fuese a la vez una Meca del mundo“. (s. 36)*

*„Cinelandia daba la impresión de gran riqueza, sólo con aquel brillo en los pies que hacía resplandecer a la ciudad como si pasase por uno de esos días de lluvia con sol y la llenaba de optimismo y de dominguería“. (s. 41)*

Zároveň Cinelandie vizionářsky předjímá utopický alternativní obraz toho, co má být v budoucnosti:

*„Toda ha llegado a suceder en Cinelandia como llegará a suceder alguna vez en el mundo. Claro que a base de no haber proletariado. Las mentes piensan como sobre los árboles, sin someterse a ningún engranaje social. (...)*

*Todos son seres libertos, en perpetuo domingo, teniendo sólo que conservar la agilidad de sus movimientos, su franca espontaneidad. Todos llevan traje nuevo y pantalón sin rodilleras. Son felices, despreocupados y no se tiene que temer unos a otros.*

*Tienen la intuición comprobada de todo y eso les hace ir tan campantes. Han presentado tiempos antiguos bajo cielos modernos y **saben la mentira inmensa de lo antiguo y lo nuevo**, identificados para ellos en una misma tarde.*

*Todos van a un asunto que no tiene objetivo, bordeando las aceras de un turismo permanente.“ (s. 83)*

Na jedné straně zpomalený, téměř idylický životní rytmus, a na druhé straně pestrá mozaika překotně se střídajících architektonických stylů a rozličných multikulturních čtvrtí může návštěvníkovi Cinelandie přivodit děsivou kafkovskou noční můru.

*„El paseo por las calles de la población tenía algo de pesadilla, el que lo realizaba era como un viajero que lograba dar la vuelta al mundo en una hora.“*  
(s. 36)

Idylická utopická vize se prolíná s existenciálně pesimistickými obrazy, jež vykazují spíše rysy „antiutopie“. Gómez de la Serna nám ale nepředkládá děsivý obraz života v přetechnizovaném světě jako je tomu například v díle Karla Čapka. Jako vypravěč si zachovává odstup, nekritizuje ani nemoralizuje. Neustálé napětí mezi idylou a bezcílým chaosem ale přece jen čtenáře zneklidňuje. Třebaže má Cinelandie při povrchním pohledu vzbuzovat dojem idylického „líbezného místa“, v nestřežených okamžicích do „selankovitého“ portrétu filmového města pronikají některé skutečnosti zdejšího života, které utopickou idylu narušují a vyvolávají dokonce pocit nevolnosti, závratí a noční můru. „Ztracený ráj“ dvacátých let 20. století působí značně ambivalentně: na jedné straně je zde velká svobodomyslnost, ale také jisté znepokojení a snahu mu uniknout. Není moderní člověk v rozvinutých průmyslových civilizacích vržen do podivného snu, jehož konec může být nakonec spíše noční můrou? Uzavření Cinelandie po skandální vraždě Carloty Brayové definitivní ztroskotání „filmové utopie“ jen potvrzuje.

Čtenáře 21. století ve fiktivní Cinelandii nepochybně osloví především autorova neuvěřitelná předvídavost mnoha socio-kulturních fenoménů moderní doby, které byly v době vzniku tohoto románu možná „utopickými“ novinkami a čistou románovou fikcí, ale dnes jsou již plně proměněné v civilizační prostředí.

## 6. Román versus film

### 6.1 Ramón Gómez de la Serna a film

Pro dobu, kdy Gómez de la Serna píše svůj román, je charakteristická otevřenost a svoboda, s jakou se nejrůznější druhy umění prostupují, mísí a navzájem ovlivňují. Hledání nových cest a možností sbližuje mimo jiné také filmovou techniku s literaturou.

Autor v románu tematizuje dobové souvislosti mezi odlišnými způsoby vnímání a zobrazování skutečnosti v literatuře, jež je v té době etablovaným uměním, a ve filmu jako v novém umění, které si své výrazové prostředky teprve vytváří.

Film se okolo roku 1900 pojímal jako masová zábava a spojoval se s vaudevillem, s produkcemi artistů a s hudbou. V následujících letech se ale o film začala zajímat avantgarda, především dadaisté, surrealisté a expresionisté.

Podíváme-li se na to, jaké bylo přijetí filmu ve Španělsku ve dvacátých a třicátých letech 20. století, zjistíme, že film jako „sedmé umění“ byl pro španělskou kulturu osvěžujícím inspiračním zdrojem. Byl považován za legitimní autonomní umění a jako možný pramen inovace pro románovou tvorbu, divadlo, ale i poezii. Ve španělské literatuře byla jeho vlivem zasažena především „Generace 27“, ale i celá řada dalších autorů.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Podrobně je téma zpracováno v publikaci GUBERN, R. *El proyector de la luna : La generación del 27 y el cine*. Barcelona : Anagrama, 1999.

Jaké byly důvody této téměř hypnotické fascinace stříbrnými paprsky filmového plátna?

Roman Gubern poukazuje na fakt, že avantgarda viděla ve filmu syntézu všech ostatních umění, byl pro ně vrcholem veškeré vizuální kultury a obdivovali se „nové“ filmové kráse, jež odrážela rychlost a nový životní rytmus ve městech. Zároveň pro levicově orientovanou avantgardu byl důležitý také fakt, že kino nebylo uměním pro menšiny, nýbrž se stalo uměním dostupným téměř všem.

V tradicionalistickém Španělsku, kde církev zásadním způsobem ovlivňovala veřejný i soukromý život jedince, vyvstal další pádný důvod pro kinematografické nadšení: film modernizoval a rozvolňoval rigidní životní zvyky obyvatelstva, a především se zde moderním způsobem otevíralo téma erotiky a sexu.<sup>73</sup>

José Ortega y Gasset ve své studii z roku 1925 *La deshumanización del arte* (Odlidštěné umění), jež sehrála velmi důležitou roli v myšlenkové orientaci španělských umělců, definoval nové umění jako umění pro vzdělané a nadané menšiny, protože moderní umění masy irituje a nerozumí mu: „En cambio, el arte nuevo tiene a la masa en contra suya y la tendrá siempre. Es impopular por esencia; más aún, es antipopular.“<sup>74</sup>

A přestože film byl, jak jsme již uvedli výše, vítán levicovou avantgardou jako umění přístupné masám, a v rozporu s pojetím nového umění u Ortegy y Gasset, filozof mu byl příznivě nakloněn a ve své proevropsky orientované tribuně *Revista de Occidente* dával prostor k úvahám o jeho smyslu a vlivu.<sup>75</sup>

Například již citovaný Fernando Vela sdílí nadšení příslušníků avantgardy a hájí film jako nové umění, jež se rodí z čisté hry a lidské

---

<sup>73</sup> Ibid., s. 79-81.

<sup>74</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. 7.<sup>a</sup> edición. Madrid : Revista de Occidente; Alianza Editorial; 1991, s. 13.

<sup>75</sup> Sebrané eseje o filmu a jeho uměleckých možnostech z 20. let 20. století z pera např. Guillerma de Torre, Antonia Espiny, Corpuse Bary nebo Fernanda Vely byly znovu publikovány v „Revista de Occidente“, 1993, n° 146-147.

potřeby bavit se: „Tal vez el caso del cine fuera decisivo para la ciencia estética. Decisivo y trastornador; porque quizá la primera conclusión estableciera que un arte puede nacer también del afán simple e intrascendental de gozar, de divertirse. Pero precisamente porque se juzga una diversión corriente y actual, se excluye desde luego y por principio al cine del círculo de las solemnes beautyes oficiales que representa el estético.“<sup>76</sup>

Mnozí badatelé, kteří se Cinelandií zaobírali, odhalili na základě konfrontace nejrůznějších publikací a memoárů, zabývajících se historií Hollywoodu, jasné důkazy o tom, že Gómez de la Serna se v mnoha případech inspiroval skutečnými hollywoodskými herci, jejich milostnými pletkami, skandály, drogovou závislostí či alkoholismem.<sup>77</sup> Cinelandia z roku 1923 patří nepochybně mezi první román, a to nejen ve Španělsku, ale i v kontextu světové literatury, jenž našel podněty v přeludném světě Hollywoodu.<sup>78</sup>

Je zajímavé, že Gómez de la Serna jako jeden z mála Španělů v té době dostal nabídku v Hollywoodu pracovat: „Una vez Martínez Sierra, cuando aún no habían ido españoles a Hollywood, me propuso en el gran salón de los Cientos de Barcelona la ida a la Meca del Cine con buen sueldo y otras adhealas, y yo le dije terminantemente que se lo agradecería pero renunciaba a ir. Siempre me negué a esa fiebre con pérdida de tiempo en grande, que supone la intervención cineástica.“<sup>79</sup>

Třebaže spisovatel osobně Hollywood nikdy nenavštívil, pravděpodobně byl pozorným čtenářem filmových magazínů, které o životě hollywoodských hvězd pravidelně informovaly.

Odhalení těchto inspiračních zdrojů vedlo mnohé k názoru, že Cinelandie je především parodický obraz amorálnosti, úpadku a

---

<sup>76</sup> VELA, F. Op. cit., s. 26.

<sup>77</sup> Cf. GUBERN, R. Op. cit., s. 20-21 nebo ORTIZ HERNÁNDEZ, F. J. Op. cit., s. 30-32.

<sup>78</sup> Mezi další autory, kteří se ve svých dílech inspirovali Hollywoodem, patří například Ilja Erenburg: *Fabrika snov* (1931 Továrna na sny), Peruánec Xavier Abril: *Hollywood* (1931), Blaise Cendrars: *Hollywood, la Mecque du Cinéma* (1936 Hollywood, Mekka filmu), Nathanael West: *The Day of the Locust* (1939 Den kobylek).

<sup>79</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. II. Op. cit., s. 623.

cynického materialismu hollywoodských filmů a kritikou Spojených států amerických.<sup>80</sup>

Vrat' me se ale z Hollywoodu zpět do Španělska. Gómez de la Serna se osobně angažoval při představeních „Španělského filmového klubu“ (Cineclub Español) v Madridu. Jeden z nejslavnějších filmových „happeningů“ se konal 26. ledna 1929, kdy s tváří natřenou černou barvou měl jako černoš slavnostně uvést první zvukový film „Jazzový zpěvák“ (1927, *The Jazz Singer*).<sup>81</sup>

V této souvislosti je vhodné alespoň stručně zmínit zajímavou spolupráci mezi ním a režisérem Luisem Buñuelem. V některých ohledech lze vysledovat i jistou příbuznost osobitých poetik obou Španělů. Luis Buñuel v letech 1919 až 1924 s velkým nadšením pravidelně navštěvoval tertulie v *Café Pombo* v Madridu.<sup>82</sup> V roce 1927 aragonský režisér začal připravovat filmovou koláž s nejasným pracovním názvem „Rozmary“ (*Caprichos*), anebo „Svět za deset centimů“ (*El mundo por diez céntimos*). Z projektu, jenž měl být filmovou adaptací několik krátkých povídek (snad šesti až osmi) od Gómeze de la Serny a vlastně Buñuelovou prvotinou (Andaluského psa natočil až v roce 1929), ale nakonec sešlo. Zklamaného spisovatele měl podle Buñuela utěšit fakt, že scénář byl později publikován ve francouzské „*La Revue du Cinéma*“.<sup>83</sup>

Román Gubern uvádí další zajímavou domněnku, a sice, že se Buñuel s Dalím při natáčení scény z filmu „Zlatý věk“ (1930), kdy muž

---

<sup>80</sup> Cf. CABAÑAS ALAMÁN, R. Estados Unidos y el cine en la ficción de Ramón Gómez de la Serna. *Annual of Foreign Films and Literature*, 1998, n° 4, s. 23-32 nebo ORTIZ HERNÁNDEZ, F. J. Op. cit., s. 26-33.

<sup>81</sup> GUBERN, R. Op. cit., s. 15-16.

<sup>82</sup> Důkaz toho, že se režisér živě zajímal o literární dílo Gómeze de la Serny, můžeme doložit faktem, že Buñuel, který v té době přechodně pobýval v Paříži, požádal 17. října 1925 knihkupce Leóna Sáncheze Cuestu, aby mu zaslal román Sernovu *Cinelandii* spolu s *Odlidštěným uměním* od Ortegy y Gasseta.

<sup>83</sup> Cf. BUÑUEL, L. *Do posledního dechu*. Přeložili Aleš Pohorský a Renata Pohorská. Praha : Mladá fronta, 1987, s. 93.

na ulici v návalu vzteku rozšlepe svoje housle, inspirovali právě scénářem Gómezem de la Serny, jež uveřejnila „La Revue du Cinéma“.<sup>84</sup>

Samotné literární dílo Gómeze de la Serny se dočkalo pouze tří filmových adaptací.<sup>85</sup> Jedná se o krátkometrážní film „El Rastro“ (režisér Javier Aguirre, 1966), o volnou adaptaci románu „La Nardo“ (Narda) pod názvem „Los días del cometa“ (Dny komety, režisér Luis Ariño, 1989), ale jako nejzdařilejší adaptace, jež se nejvíce přiblížila duchu jeho prózy, se jeví zfilmovaná povídka „Napodobující opice“ (La mona de imitación) z povídkového filmu „Blázinec“ (Manicomio, režisér Fernando Fernán-Gómez, 1953). Vypráví příběh muže, který zabil svoji manželku, protože se mu vysmívala a systematicky opakovala všechna slova, jež vyslovil.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> GUBERN, R. Op. cit., s. 26.

<sup>85</sup> Pokud se týká filmových adaptací románů za éry němého filmu v Hollywoodu, byl nejlépe placeným španělským spisovatelem Vicente Blasco Ibáñez. Největšího úspěchu dosáhla filmová adaptace románu „Čtyři jezdci z Apokalypsy“ (Cuatro jinetes del Apocalipsis) s Rudolphem Valentínem v hlavní roli. Cf. GUBERN, R. Op. cit., s. 129.

<sup>86</sup> Cf. CABRERIZO, F. El extraño viaje de Ramón a Cinelandia. *Boletín RAMÓN*, 2004, n° 9, s. 14-23.



## 6.2 Filmový vypravěč „oka kamery“

V románech Gómeze de la Serna se naplno projevuje silná tendence v poetice románu 20. století, jež souvisí se změnou vypravěčské perspektivy. Roste význam pásma vypravěče na úkor pásma postav. Vnější perspektiva tím vzdaluje pásmo vypravěče od pásma postav a zároveň zdůrazňuje neslučitelnost obou. Vypravěčův úhel pohledu na vyprávěné se tak zvnějšňuje a dochází k významnému posílení jeho role. Vypravěč se stává v textu nezastupitelným, protože nám jako jediný zprostředkovává informace o dění v pásmu postav. V Cinelandii vypravěč zaujímá postavení nezúčastněného pozorovatele a hodnotitele již uzavřených dějů. Gramaticky je to vyjádřeno mimo jiné použitím minulých časů. Vypravěč je s těmito minulými ději obeznámený, aniž do nich jakýmkoliv způsobem vstupuje či zasahuje.

Při bližším rozboru se ukazuje, že v románu jednoznačně převažují minulé děje vyjádřené imperfektem - minulým časem „okolnostním“ (cirkumstanciálním), jehož funkcí je vyjadřovat a popisovat okolnosti, za kterých se určité minulé děje staly. Gramatické tkanivo imperfekta prorůstající systematicky celým textem pak vyvolává pocit zvláštního zpomaleného, „filmově statického a popisného“ rytmu narace.

Z předchozího rozboru distance mezi pásmem vypravěče a pásmem postav se ukazuje z hlediska vypravěčského typu Gómez de la Serna jako tzv. „vypravěč oka kamery“. Narozdíl od vševědoucího autorského vypravěče je „vypravěč oka kamery“ nevědoucí. Jeho narativní strategie spočívá ve schopnosti objektivně zachycovat chování postav v určitém prostředí jako „kamera“, která se citově či myšlenkově

nijak neangažuje a důsledně si zachovává vypravěčský odstup v závislosti na autorském stylu.

„Nejsem nic víc než škvíra, skrze niž tajně sleduji a pozoruji“,<sup>87</sup> přiznal se otevřeně k roli „vypravěče oka kamery“ a „voyeurství“ samotný Gómez de la Serna.

Je to další pozoruhodný důkaz toho, jak ve svém osobitém pojetí románu již v roce 1923 předjímal některé narační postupy, které se v románu prosadily mnohem později. Typ „vypravěče oka kamery“ byl totiž „poetickým vynálezem“ autorů francouzského „nového románu“ v padesátých a šedesátých letech 20. století.<sup>88</sup>

Připomeňme si charakteristické rysy „nového románu“: „Dějovost ve výstavbě syžetu je ochromena. Postavy s velmi oslabenou motivací nejsou iniciátory událostí, vypravěč na ně a na jejich reakce nahlíží důsledně zvnějšku jako na součást detailně popisovaného prostředí. Funkce tradičně vymezeného pásma postav převzal vypravěč, který vymezený prostor jakoby nezúčastněně snímá pozorujícím objektivem.“<sup>89</sup>

Vyjdeme-li z předchozí definice „nového románu“, vyjeví se nám náhle překvapivá souvislost mezi romány Gómeze de la Serny ze třicátých let 20. století a díly „nouveau roman“, která byla napsána téměř o třicet let později.

Na nečekanou blízkost a souběžnost obou moderních románových poetik poukazuje například důraz kladený na popis, vycházející ze zrakových vjemů. Z toho vyplývá také společný zájem Gómeze de la Serny i autorů „nového románu“ o vzájemný vztah literatury a filmu.

---

<sup>87</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, F. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Cinelandia*. Op. cit., s. 7 : „Yo no soy más que una rendija por la que atisbo y veo“.

<sup>88</sup> „Nový román“ (franc. nouveau roman) navazuje na linii narušující tradiční románový žánr počínaje M. Proustem, J. Joycem, V. Woolfovou, W. Falknerem, F. Kafkou nebo Samuelem Beckettem, k nimž se jako ke svým předchůdcům otevřeně hlásí.

<sup>89</sup> LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem : Výchladový slovník základních pojmů literární teorie*. Praha : H&H, 2002, s. 212.

Alain Robbe-Grillet, jeden z čelných představitelů „nového románu“, ve svých teoretických úvahách o literatuře zcela jednoznačně upřednostňuje v estetice vizuální hledisko vnímání tvarů bez fyzického kontaktu se zevním světem. Po vyloučení všech nepřiměřených vztahů k zevnímu světu: sympatii, pocitu tragična a úsilí pochopit zevní skutečnost zbývá literatuře popis vycházející z našich zrakových vjemů.<sup>90</sup>

Technika „oka kamery“ Gómezovi de la Sernovi vyhovovala, protože umožňovala zprostředkovat složitý, chaotický a nepřehledný bizarní život v Cinelandii.

---

<sup>90</sup> PECHAR, J. *Francouzský „nový román“*. Praha : Československý spisovatel, 1968, s. 17.

## 6.3 Románová kompozice v Cinelandii

Lineární kompozice v realistickém románu 19. století odpovídala tehdejšímu chápání skutečnosti. Jakékoliv projevy nesouvislosti a neúplnosti byly vnímány jako nedokonalost či nedostatečnost. Konec 19. století a 20. století však přináší zásadní zlom v estetickém vnímání. Nová umělecká senzibilita přišla s principem fragmentárnosti, jenž se stal odpovídající „nehotovou“ formou, která nejlépe odpovídala věčně nehotové a dynamické skutečnosti.<sup>91</sup> Fragmentární struktury byly dokonce označovány jako „realističtější“ než ty hotové, které byly chápány jako falšující.<sup>92</sup> Jedná se o jednotu, avšak jinak pojatou. Esteticky totiž může působit i nespojitost a necelistvost. Nelineární kompozice ve větší míře otevírá čtenáři možnost objevit v díle svou vlastní strukturu. Není veden záměrem autora k odhalení jediného smyslu, ale poskytuje mu možnost volit mezi mnoha cestami, a tudíž i mnoha významy, jež „bloudí“ ve fragmentech textu: „Významy se ‚neřítí‘ kamsi dopředu k nějakému konečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vyvstávají na různých místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech...“<sup>93</sup>

Skládání fragmentárních forem v konečný celistvý obraz v románu Cinelandia je možno označit za druh textové koláže, kterou jsme narozdíl od kompozice tříště (například *Rayuela* od J. Cortáзара) nuceni číst jedním určeným směrem. Tato metoda, v níž se pojí záměrnost s nezáměrností a nahodilostí, by zároveň mohla najít odpovídající korelát ve výtvarném syntetickém kubismu. V románu jde o kompozici volně

---

<sup>91</sup> Fragmentárnost a atomizace se stala typickým rysem také pro španělskou prózu 20. až 30. let. Benjamín Jarnés mluví o „rachitismu“ (el raquitismo) prózy. Cf. RÓDENAS DE MOYA, D. Introducción. In RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.). *Prosa del 27 : Antología*. Madrid : Espasa Calpe, 2000, s. 48-58.

<sup>92</sup> HODROVÁ, D. ...na okraji chaosu... : *Poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001, s. 467.

<sup>93</sup> *Ibid.*, s. 463.

asociovaných metaforických obrazů, které jakoby odstředivě a rozbíhavě umožňovaly změnu perspektivy a rychle se střídající pohledy na vycílený námět. Román *Cinelandia* je rozčleněn do jednotlivých kapitol, v jejichž rámci ale rozpadání se na stále menší fragmenty i nadále pokračuje. Jako příklad můžeme uvést kapitolu XXXV. s názvem: „Noticario, películas en el campo, los hombres guapos y los hombres feos, Virginia se hincha, los ladrones de glándulas“ (Filmový týdeník, filmy na venkově, hezcí muži a oškliví muži, Virginia se nadýmá, zloději žláz), nebo kapitolu XXII. „Mujeres, divorcios, osos, bañistas, un fox-terrier, lluvia de loros, el caimán“ (Ženy, rozvody, medvědi, koupající se, foxteriér, déšť papoušků, kajman).

Celistvý „kubistický“ portrét *Cinelandie* si tak čtenář může rekonstruovat až po přečtení poslední stránky románu.

Jak bylo naznačeno, posláním fragmentární prózy je zachytit chaos současného světa. V našem komentáři románu *Cinelandie* jsme již zmiňovali jeho roztržštěnost děje, ale i postav,<sup>94</sup> které se cítí jako odlidštěné loutky, jako „stínové figurky z filmového plátna“.

Fragmentaci postavy dovedenou „ad absurdum“ provedl autor v povídce „La abandonada en el Rastro“ (1929, Opuštěná na bleším trhu). Hrdinka Renée s oblibou navštěvuje bleší trh El Rastro a nakupuje zde různé absurdní předměty, a tím vzbudí nevoli a žárlivost svého manžela. Jednoho dne při návštěvě trhu rozzlobený Eduardo svou ženu uzamkne do jednoho z krámků. Zoufalá a opuštěná Renée se postupně začne rozpadat na jednotlivé části, až se nakonec celá rozloží do podoby neživých předmětů, jež se na El Rastro prodávají:

*„Eran casi los últimos que salían, y unidos se perdieron por el paseo de las Acacias, mientras doña Renée se deshacía en sus componentes, se disolvía en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé, papiro, ojos de cristal, cabeza de*

---

<sup>94</sup> Neúplnost a útržkovité vykreslení postavy můžeme nalézt již v románu z roku 1922 s příznačným titulem *El Incongruente*.

*peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil, piernas de muestra de sedería, y sombrilla colgada de los alambres tendidos como un paracaídas inocente.*<sup>95</sup>

Gómez de la Serna v roce 1917 říká: „Je absurdní stavět se proti fragmentárnosti, a to proto, že sama skladba světa je fragmentární, že jeho základ je atomický, že jeho pravda je rozštěpená.“<sup>96</sup> Podobně „roztríštěnou“ vidí i literaturu: „...- Okamžiky, Pohledy, Podoby a Výmysly. To všechno později rozlilo roztok po celé literatuře a roztríštilo, rozbilo a rozdělilo prózu, nadělalo v ní díry, vtislo ji volnější a výstřednější rytmus, protože lidské myšlení v oblasti tvorby je především záležitostí výstřední a je nutné nabít je smyslem i nesmyslem.“<sup>97</sup> A pokračuje: „Próza má být děravější než síto a myšlenky také. Žádné stavby z betonu, kvádrů, ani z té hrůzné žuly, které se kdysi používalo v každé literární konstrukci. V knihách má mít všechno uvolněný, potrhaný a rozcuchaný, nezakončený, rozpáraný tón. Všechno je třeba dělat, jako by člověk sám sebe nechal upadnout, jako by si rozpléтал všechny šlachy a nervy, jako by se oddal vášni.“<sup>98</sup>

„Děravá próza“ je nepochybně signálem významové otevřenosti a nutí čtenáře, aby si do prázdných „děr“ dosazoval své významy.

Mnohokrát opakovaným názorem na dílo Gómeze de la Serna, který zpochybňuje jeho žánrové pojetí románu, je, že se vlastně jedná o „greguerías noveladas“, <sup>99</sup> tedy greguerie rozvedené v románu.

Lze však oprávněně namítnout, že vzájemný vztah mezi greguerií a románem není subverzivní. Jedná se však o jiný způsob uspořádání vyprávění, než je tradiční řetězení dějů na základě časově kauzálních

<sup>95</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El Rastro*. Madrid : Espasa Calpe, 1998, s. 435.

<sup>96</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte* . Op. cit., s. 139: „Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolución.“. Český překlad : GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Greguerie aneb Co vykřikují věci*. Přeložil Josef Forbelský. Praha : Odeon, 1985, s. 68.

<sup>97</sup> Ibid., s. 124: „... - los „Momentos“, las „Miradas“, los „Parecidos“, y las „Mentiras“. Todo eso ha esparcido después su disolución por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, les ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es, ante todo, en la creación, un cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón.“ Český překlad J. Forbelský. Op. cit., s. 10.

<sup>98</sup> Ibid., s. 126: “La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria. Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrozando todos los tendones y los nervios, como despeñándose. Český překlad J. Forbelský. Op. cit., s. 18.

<sup>99</sup> UMBRAL, F. *Ramón y las vanguardias*. Op. cit., s. 75- 80.

zákonitostí. Chatrná dějová linka „umožňuje postupně navlékat jádra s tématickou spojitostí, jež se mohou, ale nemusí dále rozšiřovat v nezávislých digresích a která postupně rozvíjí ani ne tak románový děj, jako spíš hlavní téma, jež je pojítkem celého díla“.<sup>100</sup> Bohatost greguerií neruší spojitost románového vyprávění tím, že ho „rozdrolí“ do jednotlivých fragmentů, jež můžeme nazvat „gregueristickými jádry“. Velmi výstižně formuloval fungování „gregueristických jader“ uvnitř románového textu César Nicolás ve své studii „Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia.“<sup>101</sup> Podle něj dochází uvnitř románu souběžně ke dvěma pohybům: jeden strukturu rozbíjí a uvádí v chaos, a druhý má naopak charakter spojující. V prvním případě „jádro“ nebo rozvedený digresivní blok rozbíjí lineární strukturu tradičního narativního rastru tím, že zpomaluje děj a narušuje konvenční představy, jež jsou stylizovány prostřednictvím neobvyklých metafor a metonymií. V druhém případě jde o zpětný integrující pohyb, v němž tato „jádra“ představ splývají s vyprávěním a to tak, že forma jako taková posiluje příběh. Vytváří zvláštní soudržnost a implicitní spojení, jež organizují námět a musí být odhaleny samotným čtenářem. Jedná se o specifický druh koherence, kde každé jádro vykonává odděleně asimilační funkci a přizpůsobuje se totálnímu rytmu románového vyprávění.

Jestliže jsme již zmiňovali v souvislosti s fragmentární románovou kompozicí Gómeze de la Serna princip koláže a kubistickou metodu, je třeba také připomenout její další aspekt, a to sice kinetismus,<sup>102</sup> jenž

---

<sup>100</sup> RÓDENAS DE MOYA, D. Introducción. In RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.). *Prosa del 27*. Op. cit., s. 52: "permite ir ensartando núcleos de coherencia temática que, amplificados o no en digresiones autónomas, van expandiendo no tanto la acción novelesca cuanto el tema general que cohesiona toda la escritura."

<sup>101</sup> NICOLÁS, C. Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia. *Ínsula*, 1988, n° 502, s. 11-13.

<sup>102</sup> Kinetismus je směr ve výtvarném umění, který navozuje v divákovi optickou iluzi pohybu určitými grafickými prostředky.

umožňuje čtenáři „rozhybat“ vlastní četbou s ohledem na jeho životní a čtenářskou zkušenost latentní významy díla. Autor navíc dynamicky „rozkmitává“ i samotný text, podobně jako se dal do pohybu obraz a proměnil se ve film.<sup>103</sup>

Filmový jazyk má svůj vlastní soubor vyjadřovacích prostředků a významovými prvky jsou zde jednotlivé záběry, jež mají stejnou funkci, jako slovo ve větě. Film má schopnost spojovat tyto fragmenty - záběry - v jediný celek. Narativní postup Gómeze de la Serny připomíná pohyb kamery, jenž je ve filmu jedním z charakteristických výrazových prostředků. Jako by spisovatel držel v ruce kameru a prováděl prudký pohyb, slangově zvaný „švenk“ (smyk). Čtenářova pozornost je tak náhle a ostrým stříhem přenášena v další kapitole na novou postavu, jev nebo prostředí. „Švenkování“, které se ve filmu užívá jako vazby dvou za sebou následujících záběrů, plní v románu funkci provázání dvou následujících kapitol. Rozdělení filmu na záběry přispívá k mnohoznačnosti: rozšiřuje ji o ambivalenci vztahů, které záběry pojí. Smysl záběru není dán jen jím samým, ale i záběry, které předcházejí a následují.<sup>104</sup> Je jistě zajímavé, že podobně jako v „potrhané“ próze Gómeze de la Serny, objevují se „trhliny“ také ve filmové grotesce: „Každá změna záběru ve skutečnosti znamená trhlinu a mezeru, již můžeme zaplnit jen my sami; tím, jak otevírá dveře našemu snění, mu umožňuje na přetržený děj navázat a přitom odvést jinam, stranou od předvídané cesty.“<sup>105</sup>

V románu se potom tyto trhliny, jež otevírají čtenáři prostor k doplnění, nacházejí na „švu“ jednotlivých kapitol, které mezi sebou nespojuje příčinná kauzalita, a ve většině případů ani přímá časová následnost.

Z předchozího rozboru vyplývá, že poetika románové fragmentace by našla dobový korelát například v němé filmové grotesce

---

<sup>103</sup> HODROVÁ, D. *...na okraji chaosu...* Op. cit., s. 458.

<sup>104</sup> KRÁL, P. *Groteska čili Morálka šlebačkového dortu*. Praha : Národní filmový archiv, 1998, s. 16.

<sup>105</sup> *Ibid.*, s. 17.



a že Gómez de la Serna se filmovou technikou inspiroval a snažil se ji, stejně jako jiní spisovatelé dvacátých let 20. století, zejména modernisté, uplatnit ve své próze.

## 6.4 Románové dialogy aneb „Zrušené slovo“

Jedním z charakteristických rysů realistických románů 19. století byla pozornost věnovaná výstavbě dialogů postav. Přímá řeč byla prostředkem, jejž postavu psychologicky, sociálně a generačně charakterizoval.

V Cinelandii autor dialogičnost jednoznačně potlačil ve prospěch monologičnosti, protože, jak již bylo naznačeno, přesouvá pozornost především na pásmo vypravěče, zatímco pásmo postavy oslabuje. Pokud se v textu přímá řeč objeví, jedná se zpravidla o velmi banální dialogy nebo krátké promluvy, které mají spíše ráz divadelního či filmového scénáře. Vypravěč přímou řeč nekomentuje, ani neuvádí její psychologickou motivaci.

Autor chápe románový dialog jako „verš v próze“<sup>106</sup> s důrazem na asociativnost a spontánnost představ. Dialog neposiluje autentičnost příběhu a neakcentuje dějové napětí, jako tomu bylo v tradičním románu, nýbrž prózu „poetizuje“.

Monolog despotického režiséra, který mechanicky uděluje „jako burácivý gramofon“ hercům cynické povely, je jedním z důkazů absurdity, grotesknosti a zároveň „nepravosti“ domnělé filmové reality, nikoliv však prostředkem ke stupňování dějového konfliktu:

*„El director de escena gritaba como fonógrafo estentóreo:*

*–¡Abrácela con fuerza!*

*–¡Ahora, un beso apasionado!*

*–¡Ahora, estrangúlela!*

*–¡Con más fuerza! ¡Con más fuerza!*

*–¡Déjala caer contra el suelo!*

---

<sup>106</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 356: „(...) ya que el diálogo es el verso de la novela.“

*La voz del director le daba tipo de tirano.“ (s. 158)*

Výjimečně se objeví v románu i vnitřní monolog, nejedná se však o proud vědomí, který by zobrazoval nitro postavy, jako je tomu například u Unamuna, Woolfové nebo Joyce.

Omezený počet dialogů zároveň souvisí s autorovou po výtce vizuální narační strategií, jež klade velký důraz na výtvarnou plasticitu obrazů. Jak bylo uvedeno, je zde patrná inspirace v dynamické filmové montáži němého filmu, který vypráví především filmovými obrazy.<sup>107</sup> Ačkoliv filmaři němé éry vkládali do jednotlivých scén nebo mezi ně natištěné titulky, které poskytovaly důležité informace, spoléhali se především na vizuální obrazy nejen při vyprávění příběhu, ale také při vyjadřování myšlenek postavy.

Bylo naznačeno, že Gómez de la Serna využil při ztvárnění emocí také gest postav, jež v němém filmu nahrazovala spolu s výrazem obličejů chybějící slova. Již citovaný Fernando Vela upřednostňuje filmovou vizualizaci před slovním popisem. Film chápe jako prostředek moderního umění, jímž lze moderního člověka pohřbeného pod pojmy a slovy „vyhrabat ven“.<sup>108</sup>

Tvrdí-li Gómez de la Serna, že „slovo se zračí v očích“<sup>109</sup>, jaký význam přiřkládají slovu jím vytvořené postavy v Cinelandii? Ve scéně, v níž se Jacobo Estruk snaží zalichotit své milence Mary, se dozvídáme, že v Cinelandii slovo „zrušili“. K vyjádření obdivu není třeba lichotit slovy, úžas lze vyjádřit pouhým pohledem:

*„Venus de Plata tiró el sombrero sobre una butaca con aire cinematográfico. Después se atusó el pelo y se volvió a Jacobo con el presentuoso aire de la que ha reconquistado su figura íntima y se presenta irresistible de coquetería y seducción...*

*—Sí... Está usted monísima — dijo Jacobo.*

---

<sup>107</sup> V letech 1923-1927 vznikají první krátké zvukové filmy. Za konec němé éry filmu se většinou považuje rok 1927, kdy byl natočen film Jazzový zpěvák (The Jazz Singer).

<sup>108</sup> VELA, F. Op. cit., s. 33.

<sup>109</sup> GUTIÉRREZ CARBAJO, F. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Cinelandia*. Op. cit., s. 7.

–*Le advierto que le entiendo sólo con que me mire... Aquí hemos abolido la palabra... No sabe usted qué odio tengo al lugar común... Eso de ,es usted monísima' me ha disgustado mucho.*“ (s. 38)

S překvapivým sdělením Mary, že v Cinelandii „zrušili“ slovo, přímo souvisí polemika, kterou vede romanopisec Gómez de la Serna s filmem jako s uměním, jež nabízí odlišné možnosti uměleckého vyjádření.

Zároveň předjímá skutečnost, jež se dnes stala realitou: význam vizuálního sdělení nevidaně vzrostl na úkor sdělení verbálního. Masivní útok vizuálních informací způsobuje, že jedinec má o svém čím dál rozlehlejší prostředí, které jej obklopuje, umělou, falešnou představu, aniž by si tuto umělost a fiktivnost vůbec uvědomoval. Gómez de Liaño považuje za jeden z nejzávažnějších dopadů vizuálních informací fakt, že zásadně proměnily vztah mezi člověkem a jeho prostředím, a tím vnesly zmatek do systému vzájemného ovlivňování mezi oběma, tedy mezi jedincem a jeho životním okolím. Místo aktivního ovlivňování, vlastní zkušenosti a vstupování do svého prostředí, člověk pasivně přijímá produkt samotné informace, jež ovlivňuje naše vnímání, aniž bychom o ni museli přemýšlet.<sup>110</sup> Psychologické a sociologické efekty vizuálních informací jsou navíc velmi rychlé a účinné.

---

<sup>110</sup> Cf. GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social*. Op. cit., s. 192-194.

## 6.5 Vzájemný vztah románu a filmu

Jednou z nejdůležitějších kapitol, v níž se Gómez de la Serna prostřednictvím postav vyjadřuje k vzájemnému vztahu románu, potažmo celé literatury, a filmu s jeho odlišnými vyjadřovacími prostředky, je kapitola XXIII. nazvaná „Tertulias en casa de Elsa“ (Tertulie v domě Elsy). Večer se v domě herečky Elsy Brotersové schází společnost herců a debatuje o banálních novinkách, ale současně se s velkým zaujetím vyjadřuje k problematice vztahu filmu a románu:

„—*¡Qué lastimoso mundo de los sueños el nuestro!*—dijo Alberto Brojer.

—*No, no se puede decir que es el mundo de los sueños realizados — exclamó el célebre defensor del cinematógrafo doctor Haidin—. Eso sería pesado, absurdo, incongruente... En el mundo de los sueños las cosas andan mal... Precisamente, cuando se intenta encender una luz en los sueños, no funciona muchas veces... El mundo del sueño tiene una gran cantidad de pegas burlonas y, fijándose bien, se ve lo incompletos que son los sueños.*

—*Las cosas de los sueños andarán mal, ¡pero hay cada obra cinematográfica!*

—*Las obras de los grandes maestros de la literatura viven resplandecientes en las películas que se han sacado de ellas — dijo el comparsa venido a más.*

—*No lo crea usted... Al volver a la vida se pierden... No quedará perfume en un libro del que se hizo una película... ¡Pobres autores seducidos por la mujer que todo lo desbarajusta y lo evapora!*

—*Así que usted no cree que una novela maestra mejora con el cine!*

—*De ningún modo. Queda destruida, anulada, devuelta a la noche de lo inimaginado.*“ (s. 129)

Na otázku, kterou si dnes často kladou literární badatelé<sup>111</sup>, zda lze „psaní“ a „čtení“ převést na „dívání“, aniž by se tímto převodem něco podstatného ztratilo; nebo zda je to, co tvoří příběh v románu a ve filmu totéž, Gómez de la Serna se značným skepticismem odpovídá, že nikoliv. Je paradoxem současnosti, v níž, jak bylo naznačeno, převažují vizuální sdělení nad verbálními, že zfilmovaná klasická díla dnes oslovují větší

<sup>111</sup> TRÁVNÍČEK, J. *Příběh je mrtev? : Schizmata a dilemata moderní prózy*. Brno : Host, 2003, s. 69.

část publika, a zpětně podněcují zájem o jejich četbu. Někteří autoři „bestsellerů“ dokonce píšou své romány tak, aby mohly být později zfilmovány a některé úspěšné filmy se přepisují do románové podoby. Zjednodušeně řečeno: film, jenž se stal komerčním zbožím, napomáhá dnes k tržnímu využití a šíření literatury. Gómez de la Serna správně pochopil, že v oblasti filmového umění se začínají vytvářet dvě od sebe přísně oddělené kvalitativní roviny produkce: filmy, které tvoří součást zábavního průmyslu a filmy „seriózní“ s jistými uměleckými ambicemi.

Stranou oficiální filmové nadprodukce v Cinelandii stojí zvláštní ateliér „Estudio íntimo“ (Uzavřený filmový ateliér), v němž vznikají nevšední a šokující filmy, v nichž jsou jedinými protagonisty dvě oči,<sup>112</sup> jež se pohybují v temném prostředí plných předmětů:

*„Estos escritores del cinematógrafo de ensayo están apartados de los que triunfan en el cine actual y que son, más que escritores, confeccionadores de una cosa indefinida, tanto que para encontrar el pensamiento que se niega a brotar en ellos necesitan buscar incitaciones diferentes y extrañas y por eso alguno escribe los argumentos de sus películas en los garajes y busca en el olor de la gasolina la emulación como no queriendo distanciarse de una realidad escueta, móvil, rauda (...). (s. 137)*

*„Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces sólo son protagonistas absolutos de la película dos ojos que se mueven en obscuridad cuajadas de cosas.“ (s. 136)*

A právě v těchto „experimentálních“ filmech zahlédá Gómez de la Serna možnou příbuznost s jeho pojetím moderního románu:

*„Cierta incongruencia, unida entre sí por tubos invisibles, domina esas películas de ensayo. Las cosas más desunidas adquieren una pasión correspondiente en medio de las películas.*

*Se ve la de resortes secretos que tiene el cinematógrafo.*

---

<sup>112</sup> Film, v němž jsou hlavními protagonisty dvě oči, může být narážkou na filmy sovětského režiséra Dziga Vertova (1896-1954), který vytvořil se svými spolupracovníky skupinu tzv. kinoků (kino-oko). Snažili se zachytit skutečnost v nestrojených okamžicích. V manifestu „kinoků“ z roku 1923 Vertov tvrdí: „Jsem filmové oko. Jsem oko mechanické... Jsem v neustálém pohybu. Přibližuji se k věcem a zase se od nich vzdaluji...“. Cf. BERNARD, J.; FRÝDLOVÁ, P. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988, s. 466.

*En esa cámara de cristales en que se explora el porvenir, se ha llegado ya al cinematógrafo de las almas, al cinematógrafo en que una cinta de celuloide sensibilísimo recoge la vida de los seres ectoplasmáticos.*<sup>113</sup> (s. 137)

V tomto jeho názor souzní s pohledem na filmové zobrazování skutečnosti, jak ho chápe také Fernando Vela: „Cuando los estéticos dicen despectivamente que el cine copia la realidad, quieren significar por ‚realidad‘, la vulgar y diaria. Pero hay muchas ‚realidades‘ en el mundo real; aquella de que se vale el cine no es la tosca e incompleta, de retícula gruesa, que permite ver una atención apresurada hacia fines prácticos, sino otra realidad más interior, al cual se penetra por los trechos de invisibilidad de la nuestra cotidiana.“<sup>114</sup>

Nové možnosti a objevy „garážových režisérů“ jsou však v Cinelandii úzkostně utajovány, aby nebyly ohroženy zisky z klasického filmu, jenž v Cinelandii jednoznačně převažuje.

---

<sup>113</sup> Ektoplazma je povrchová vrstva cytoplazmy tvořící lem kolem celé buňky nebo buněčných výběžků.

<sup>114</sup> VELA, F. *El arte al cubo y otros ensayos*. Op. cit., s. 35.

## 6.6 Film jako fraška a „simulacrum“

Dalším závažným komentářem ke vzájemnému vztahu filmu a románu v Cinelandii je kapitola VII. „En el gran estudio“ (Ve velkém filmovém ateliéru). Při návštěvě velké filmového ateliéru vidíme malíře, kteří na velkých stolech tvoří nekonečné množství nápisů s tituly nových filmů, které se v Cinelandii právě dotočily a jež připomínají romány „vnucované“ životu:

*„Los rotulistas en sus grandes mesas escriben los rótulos de las películas con sus estilográficas de luz, como si fuesen los delineantes o los secretarios de los autores.*

*(...) Los autores observaban el conjunto. Se sentían un poco agotados ya. ¡Habían puesto en circulación tantos títulos!*

*Siempre se agrandaba su acto a la vista de su imaginación.*

*Sus cinedramas y sus ‚escenarios‘, redactados como títulos de vistas o catálogos de gestos con los números seguidos de los salmos, tomaban milagroso cuerpo.*

*La sensación era de que dictaban la novela a la vida en vez de recoger el dictado que la vida hace a la novela.“ (s. 59-60)*

Podřídit mnohotvárný život četbě se snažil již Don Quijote.<sup>115</sup> V každém pokusu realizovat utopii do jisté míry „život napodobuje literaturu“.<sup>116</sup> V Cinelandii, jež je také jakousi moderní uměleckou utopií, je to film, který „vnucuje“ životu, aby jej napodoboval.

Dojem, že v Cinelandii **diktují román životu**, místo toho, aby život diktoval románu, souvisí s autorovým uvědomováním si subverzivní role filmového umění a jeho vztahu k životu, potažmo skutečnosti.

V románu se bez přestání objevují narážky na faleš, předstírání a umělost filmového světa. Gómez de la Serna si uvědomuje, že na jedné

---

<sup>115</sup> HOUSKOVÁ, A. *Imaginace Hispánské Ameriky*. Op. cit., s. 170.

<sup>116</sup> Ibid., s. 170, citováno z FRYE, N. *Diversidad de utopías literarias*. In FRANK, E. M. (ed.). *Utopías y pensamiento utópico*. Madrid : Espasa Calpe, 1982, s. 56.



straně se film snaží o věrné zobrazení skutečnosti, ale na druhé straně je tím „nejumělejší“ uměním na světě zdánlivě vzbuzujícím dojem skutečnosti. Natáčení filmové scény uprostřed přírody se paradoxně mění ve velkolepou „frašku“:

*„Eran molestas aquellas mañanas que tenían un aire campesino y en que se hacía notar que estaban en los campos de Dios, en los campos de los agricultores y de los hortelanos, siendo una paradoja desagradable la de estar tramando la mayor farsa, perseguidos por la naturaleza y realizando así el arte más artificial del mundo en medio de la incrédula risotada de la naturaleza. ¡Qué diferencia de rubor el de falsificar una cosa dentro de un confinado escenario o en plena naturaleza!“ (s. 180)*

Veškeré pravé, autentické věci se musí nahradit falešnými náhražkami, protože vše pravdivé je pro film nezajímavé a nudné.

*„Sus mismas joyas eran falsas, pues estaba demostrado que los brillantes verdaderos eran demasiado sosos en el artificio del cinematógrafo.“ (s. 159)*

Ve své podstatě je film pouhá projekce světla v tmavém sále. Navíc k dosažení co nejvěrnější iluze skutečnosti používá celou řadu nejrůznějších triků a speciálních vizuálních efektů. Na jiném místě románu autor tvrdí, že největší lži na světě je „lež filmová“:

*„Carlota, que había congregado el público de las grandes solemnidades, estaba escalofriante y sublime.*

*Entegaba una mentira llena de seriedad. Era la mujer de la que no se puede dudar y, sin embargo, estaba creando la mentira mayor del mundo, la mentira de una película.“ (s. 159)*

V průběhu své krátké, ale bouřlivé historie film dosud pokračuje ve svém prvotním sklonu: „absolutní simulaci, jež souběžně nabízí pokaždé více realismu a okázalé podívané“.<sup>117</sup> Film je „simulacrum“<sup>118</sup> – uměle vytvářená autenticita a iluze skutečnost. Divácký zážitek v setmělém kinu se podobá snění v bdělém stavu a film působí v tomto prostředí téměř hypnoticky. Na základě mechanismů projekce a

---

<sup>117</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social*. Op. cit., s. 194: “ (...) la de la simulación total, ofreciendo al espectador simultáneamente cada vez más realismo y más espectacularidad“.

<sup>118</sup> Podle Baudrillarda mediální teologie vedla k tomu, že se „simulacrum“ stalo ztělesněním současné epochy digitalizace a šifrou mediálního světa. Rozlišování mezi „pravým“ a „nepravým“, mezi bytím a zdáním se již dávno zhroutilo.

identifikace je schopen „vnucovat“ své myšlenky. Po dobu, během níž sledujeme film, se do jisté míry ruší rozdíl mezi objektivním a subjektivním, mezi skutečným a imaginárním, mezi ne-já a já. Dochází k přesunu promítaných obrazů na plátně do divákovy imaginace.<sup>119</sup>

*„Las lámparas de mercurio ponían inyecciones hasta intramedulares a todos. Desde allí se veía que la emoción estaba en las salas oscuras de los cinematógrafos y en los corazones sin esclarecer, porque allí entre tanta luz se apagaba la emoción. ¡Qué pobres públicos los que vivían con aquella pobre difusión del espectro de la vida y de su fría simulación en el ambiente más descreídos! (...) **La gran simulación de allí lejos se creaba aquí cerca.**“ (s. 60)*

Jako dokonalé „simulacrum“ vidí Gómez de la Serna převratný vynález, jenž v budoucnu skončuje s klasickým filmem:

*„La invención del nuevo cinematógrafo tendrá por base el traspasar la inmovilidad del espectador, el conducirlo hacia el campo de la verdad sin que tenga que vivir la verdad misma con los peligros del drama o de las peripecias. Será siempre espectador, pero irá lanzado en los acontecimientos.*

*En esa película transportadora se producirá el sueño vidente de los espectadores y se les llevará por los vericuetos del verdadero paisaje y del verdadero argumento. Gracias a la gran fuerza eléctrica, radiográfica y quintadimensionista del nuevo aparato, los espectadores entrarán por el embudo caleolíticos que sustituirá a las sábanas blancas de la pantalla.“ (s. 138-139)*

*„Al espectador de ese cinematógrafo porvenirista le quedará siempre el recuerdo mucho más vivo que el de los sueños y que el de las proyecciones representadas sobre la pantalla.“ (s. 139)*

Je neuvěřitelné, s jakou předtuchou Gómez de la Serna v roce 1923 předpověděl budoucí „umělé světy“ virtuální reality.

Jako další důkaz umělosti filmového zobrazení můžeme uvést dialogy postav v Cinelandii, jež jsou si své „falešnosti“ plně vědomy:

*—¿Y no te preocupa el más allá? —preguntó Edma Blake a Elsa.*

*—Nada.... Unos seres intermediarios entre la sombra y la realidad como nosotros, no tienen ni que pensar en eso.“ (s. 130)*

Mary tvrdí, že film nenávidí jako všichni ostatní ve filmovém městě. Říká, že na světě není nic nudnějšího než film. Některé postavy se

---

<sup>119</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social*. Op. cit., s. 197.

však označení „*figuras de la pantalla*“ (postavy z plátna ) úporně brání a odmítají ho:

*„—¡Figuras de la pantalla! ¡Figuras de la pantalla! — dijo Max York —. Me cansa oír eso. Parecemos esos bordados que se siluetean en los bordes de la pantalla, como marcándola de sombras chinescas... Me hace el efecto que me llamen así como **si** me adosasen como sombra sin alma a una pantalla del gabinete.“ (s. 128)*

V ambivalenci mezi hercem, tedy konkrétní jedinečnou lidskou bytostí a postavou-figurkou z filmového plátna, a v rozpačitém váhání, ke kterému z konceptů se spíše přiklonit, se skrývá znepokojivá vize odlidštěného moderního světa. Na filmovém plátně se z živého člověka stává figurka, „pohyblivý panáček“, jehož neživotnost si zřetelně uvědomíme při zrychlené či zpomalené projekci filmu. Maxův protest proti umělosti filmové existenci je rozhořčením moderního člověka nad zpochybnění jeho individuální identity v dnešním chaotickém světě.

## 6.7 Zgrotesknění novodobých mýtů

Často uváděný názor Carolyn Richmondové, že Cinelandia je „literární poctou sedmému umění“,<sup>120</sup> nelze přijmout bez výhrad. Z předchozího komentáře vyplývá, že vztah Gómeze de la Serna k filmu byl ambivalentní. Autor sám ve své autobiografii říká: „El Cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fué siempre admirable, pero yo **no tengo nada ver con él**. Hasta que no se realicen los mejores y los peores azares, hasta que no se pueda filmar lo que pasa en la caja de la escalera, hasta que no se logre exteriorizar lo interior, no llegará a él el artista delirante e inclaudicante.“<sup>121</sup>

Spolu s ostatními členy avantgardy sdílel prvotní nadšení z umění, jenž může inspirovat a otevírat nové možnosti, a vzrušovala ho křehká a často nezřetelná hranice mezi skutečným a imaginárním. Zároveň si však uvědomoval jeho umělost, vymyšlenost a nevěrohodnost. V Cinelandii je dokonce popřen i „tragický pocit života“, a tedy něco tak pravdivého a nezpochybnitelného jako je lidská smrtelnost:

*„No se dejó de vivir, ni se dejó de nacer, ni se dejó de haber muerto. El consuelo está en el hecho innegable de haber estado, recuerdo que pulsará siempre el nuevo tiempo y por eso fuese poco, ahí está esa prueba cinematográfica que contradice y echa abajo toda la falsedad de lo que ha dado en llamarse ausencia y muerte.“* (s. 218)

*„Lo que se nota es que la mascarada de la vida es una verdadera mascarada por lo visto siempre. Les parece cosa seria en su tiempo a los mamelucos, pero no lo es nunca.“* (s. 218)

Navíc film jako umění skupinové, a to jak ve způsobu vytváření, tak i jeho pozdější konzumace diváky, nebyl v souladu s jeho vyhraněnou

---

<sup>120</sup> RICHMOND, C. El „novelista“ Ramón y sus novelas grandes. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas X : Novelismo II : Cinelandia y otras novelas (1923-29)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997, s. 27.

<sup>121</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. II. Op. cit., s. 623.

individualistickou osobností, v níž se autorský subjekt prolínal s výkonem. Film jako finanční podnik, jenž se provozuje za účelem zisku a celý důmyslný průmysl, který se kolem něj vytváří: bulvární tisk, ustálené typy herců, reklama a nadprodukce, ovlivňují zásadním způsobem tvůrčí svobodu a individualitu umělce.

Podle Umberta Eca dochází v masové společnosti v epoše průmyslové civilizace k obdobnému procesu mýtizace jako v primitivních společnostech.<sup>122</sup> Obdobně vidí Gómez de Liaño filmový průmysl jako tvůrce moderních mýtů: „Film, se svou vynikající výzbrojí hvězd - hrdinů, polobohů, bohů - vytváří masivní, komerční a průmyslově organizovanou krystalizaci současných mýtů, s příbalovým letáčkem odpovídajícího chování. Stejně jako mýty starověké, ty moderní se vtělují do systému představ, mezi nimiž tou nejdůležitější je samotná lidská postava se svou krásou vyrobenou ze suroviny, v níž bude plnit svoji úlohu umění líčení, fotografie, kostýmy a dokonce v některých případech i plastická chirurgie.“<sup>123</sup>

V Cinelandii Gómez de la Serna právě tyto novodobé mýty spojené s vizuální kulturou již v roce 1923 důsledně demýtizuje. Ironizuje a paroduje mýtus „filmového star-systému a idolatrie jeho hvězd“, mýtus „umělé krásy“, „věčného mládí“, „nezávislé americké ženy“, mýtus „frivolnosti a povrchnosti“ v kontrastu k předchozí vážnosti a hloubce, mýtus „ztraceného ráje“, mýtus „hravé společnosti a náhody“, mýtus „kultury pro všechny“.<sup>124</sup>

---

<sup>122</sup> ECO, U. *Skeptikoné a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 242-247.

<sup>123</sup> GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social*. Op. cit., s. 169: „El cine, con su selecta panoplia de estrellas-héroes, semidioses, dioses-constituye la cristalización masiva, mercantil e industrialmente organizada de los mitos contemporáneos, con el prospecto añadido de sus conducta correspondientes. Al igual que los mitos antiguos, los modernos se encarnan en sistemas de imágenes, entre las que la más importante es la propia figura humana con su belleza confeccionada sobre una materia prima en la que se desempeñará el arte del maquillaje, la fotografía, la indumentaria y, llegado el caso, la cirugía estética“.

<sup>124</sup> Juan Cueto ve své knize *Mitologías de la modernidad* vypočítává celkem dvacet devět mýtů současné doby, které jsou většinou spjaté s vizuální kulturou: filmem a televizí. Cf. GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social*. Op. cit., s. 118-119.

Autor ve svém „filmovém románu“ podrobil obě umění vzájemné „umělecké konfrontaci“, a zůstává na straně literatury jako umění, jež dokáže lépe a pravdivěji uchopit a interpretovat mnohvrstevnatou skutečnost světa.

## 7. Román El torero Caracho

### 7.1 Obecná charakteristika románu

Po velmi úspěšném roce 1923, kdy byl publikován předchozí komentovaný román *Cinelandia* a čtyři další romány, přichází léta 1924 až 1925, v nichž se autorovy úspěchy násobí a umělecké renomé nadále stoupá. Pokračuje také jeho příznivé přijetí ve Francii. V roce 1924 překládá Jean Cassou<sup>125</sup> dvě autorova díla: *Senos* (s ilustracemi Pierra Bonnarda) a román *La viuda blanca y negra*, v roce 1925 Marcelle Auclairová převádí do francouzštiny povídkový román *El doctor inverosímil* a v roce 1928 také román *Cinelandia*. V roce 1925 vydává José Ortega y Gasset již zmiňovanou studii *La deshumanización del arte*, která svými tezemi o moderním umění významně zasáhne do intelektuálního života v tehdejší Španělsku. Filozof v ní klade prózu Gómeze de la Serna vedle Marcela Prousta a Jamese Joyce: „Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera – no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida – son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.“<sup>126</sup>

V té době také Gómez de la Serna často opouští Madrid a pokračuje v cestách do ciziny. Nejprve pobývá delší dobu v portugalském městečku Estoril ve svém domě El Ventanal, který je ale posléze v roce 1925 nucen z finančních důvodů prodat. V témže roce

---

<sup>125</sup> Jean Cassou (1897-1986), francouzský prozaik, básník a literární kritik, hispanista a výtvarník. Je autorem esejí *Littérature espagnole contemporaine* (1929, Panorama současné španělské literatury).

<sup>126</sup> ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Op. cit., s. 39.

odjíždí do Itálie a usadí se na jeden rok v Neapoli. Město pod Vesuvem ho fascinuje natolik, že má dokonce v úmyslu zůstat tu navždy.<sup>127</sup>

Pověst slavného španělského spisovatele se po Itálii rychle šíří a Gómez de la Serna aktivně vstupuje do tamního intelektuálního života. Publikuje v „Il Mezzogiorno“ a v časopise „900“, založeném Massimem Bontempellim, v jehož redakci jsou zastoupeni například James Joyce, Georg Kaiser a Pierre Mac Orlan. Nepříliš uspokojivá finanční situace jej však přinutí v roce 1926 Neapol opustit a vrátit se zpět do Madridu.<sup>128</sup>

Nicméně pobyt v „ideálním koutu světa“ pod Vesuvem mu nepochybně velmi svědčil, a toto období bylo spisovatelsky velmi plodné. Bezprostřední jihoitalská inspirace se odrazila v románu z neapolského prostředí *La mujer de ámbar* (Jantarová žena), jež napsal až po svém odjezdu z Itálie a který vyšel roku 1927.

Naše pozornost však bude patřit románu, který spatřil světlo světa o rok dříve (1926) a byl napsán právě za autorova pobytu v Neapoli v roce 1925.

Po kosmopolitním a multikulturním tématu světa filmu se autor vrací z druhého břehu Atlantiku zpět na „domácí půdu“ a možná překvapivě se věnuje tématu bytostně španělskému - světu býčích zápasů. K vyprávění si tak zvolil „omleté“ romanticko-folkloristické téma koridy, ačkoliv byl spisovatelem, jenž nově otevíral původní a neobvyklá témata do té doby ve španělském románu nezpracovaná.

Přesto není román *El torero Caracho* v jeho románové tvorbě krokem zpět, ani ústupem z jeho předchozích požadavků na moderní

---

<sup>127</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol II. Op. cit., s. 450: „Así me puse a vivir para siempre en Nápoles, Riviera de Chiaja 185, un piso primero con tres enormes habitaciones y dos hermosos balcones en un viejo palacio frente al jardín público, el Golfo y el lejano Vesubio.“ Nadšeně pokračuje, s. 457: „ (...) a luz de Nápoles es la que mejor me ha sentado en la vida y siempre sostendré que allí está el rincón ideal del mundo“.

<sup>128</sup> Ibid., s. 459: „He comprobado que no es posible vivir la gloria del mundo y sus sitios escogidos sin mucho dinero. La incertidumbre económica lejos de la patria es como un habitación muerta dentro del alma“.



román. V mnoha ohledech již esteticky vyčerpané téma tauromachie se autor pokusil uchopit prostřednictvím osobité románové poetiky, jež se značně liší od tradičního kostumbristického pojednání. Dalo by se s nadsázkou říci, že tradiční téma je pro autora uměleckou výzvou podobně jako pro toreadora přemožení býka na koridě. Gómez de la Serna chce dokázat, že moderní román se umí vypořádat i s tak otřepaným námětem („typical Spanish“), který by obrazoborecká evropská avantgarda nepochybně podrážděně „smetla ze stolu“.

Sám Gómez de la Serna popisuje okolnosti vzniku románu takto: „Hacia tiempo que yo deseaba escribir una novela de toros (...) Yo conservaba en mi memoria fechas negras de la historia de España mezcladas a fechas luminosas de toros. Entre mis emociones más inolvidables de la infancia estaba el eco de la discutida corrida de toros que se dió el mismo día de la pérdida de las colonias, dejando como muertos toros hundidos en el mar las islas raptadas a España. Con esos recuerdos y con los de las corridas regias de la coronación y la de las bodas reales, más las grandes reveladoras de cada temporada, me puse a escribir *El torero Caracho*.“<sup>129</sup>

Zároveň spisovatel plně dostojí ortegovskému požadavku „změny perspektivy“. Téma pojmal odlišně, a zbavil ho romantického a pitoreskního klišé. Jak uvidíme dále, mnohem více jej totiž zajímal způsob románového vyprávění o tématu, nežli samotný dramatický popis rituálu tauromachie. Pro názornou komparaci jiného pohledu a srovnání dvou odlišných románových poetik zpracovávajících tentýž námět jsme vybrali jako nejbližší tematický kontext román *Sangre y arena* (Krev a písek) z roku 1908 od Vicenta Blaska Ibáñeze.<sup>130</sup> Gómez de la Serna neváhal Ibáñezův naturalistický román v některých pasážích

---

<sup>129</sup> Ibid., s. 452.

<sup>130</sup> Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928) byl ve své době nejčtenější španělský spisovatel mimo hranice Pyrenejského poloostrova. Díky mezinárodnímu věhlasu a komerčnímu úspěchu byly mnohé jeho romány zfilmovány. Počtem přeložených románů do češtiny se řadí k nejpřekládanějším španělsky píšícím spisovatelům u nás. Román *Sangre y arena* vyšel česky celkem třikrát (1920, 1931, 1969). Dnes je literární kritikou pozitivně přijímána pouze část jeho rozsáhlé románové tvorby. Jsou to především romány se sociální tematikou ovlivněné francouzským naturalismem. V další tvorbě se příliš projevuje snaha o povrchní líbivost a jejich umělecká úroveň klesá.

otevřeně parafrázovat nebo parodovat. Překvapivě se také ukáže, že román Gómeze de la Serna v některých ohledech navazuje na předchozí témata pojednaná již v románu Cinelandia.

Při prvním pohledu na dějovou osnovu máme pocit, jako by se Gómez de la Serna znovu vrátil k vyprávění tradičního románového příběhu s pevnou dějovou linkou. Fabule románu je koherentní, nerozpadá se do mikropříběhů s oslabenou dějovou linkou, jako tomu bylo v předchozím románu. Velmi jednoduchý děj nevykazuje žádné komplikované dramatické zvraty či zápletku. Joaquín de Entrambasaguas shrnul tento děj románu do hesel: „talent, boj, výhra, obdiv, přátelé a ‚cuadrilla‘, rivalita, nepřátelé, odvaha, triumf, strach, předtuchy, manželka, milenka, smrt.“<sup>131</sup>

Román je rozdělen do dvaceti kapitol (I. - XX.), z nichž v prvních kapitolách (I. - III.) se nejprve seznamujeme se skicovitě načrtnutými životními osudy toreadora Caracha od chvíle jeho narození do skromných poměrů domovníckého domku v Madridu, přes poněkud svízelná učednická léta v aréně až k vrcholu kariéry uznávaného toreadora. V dalších sledujeme jeho životní úspěchy i neúspěchy: Caracho musí čelit výsměchu publika když pronásleduje býka, který přeskočil ohradu. Prožívá dramatické situace; po koridě v portugalském Lisabonu, kde proti zdejším zvyklostem býka na konci zápasu zabije, je rozzuřeným davem málem lynčován a musí prchat v ženském převleku. Je těžce raněný v souboji se svým věčným soupeřem, portugalským toreadorem Cairelem. Na jednom z náměstí dostane úder lahví a spadne pod smrtelně zraněného býka. Román končí toreadorovou smrtí, kdy je nabrán na rohy býkem při své poslední koridě, stejně jako jeho soupeř

---

<sup>131</sup> ENTRAMBASAGUAS, J. (ed.). *Las mejores novelas contemporáneas 1930-34*. Barcelona : Planeta, 1961, s. 1047: „ (...) – la vocación, la lucha, la admiración, los amigos y la cuadrilla, la rivalidad, los enemigos, el valor, el triunfo, el miedo, los presagios, la esposa, la amante y la muerte.“

Cairel. Zažívá velkou slávu, trpí bolestí a zmítá se ve vztahu ke dvěma ženám: k manželce Pascuale a k vášnivé milence Rosario, jež ho bez přestání trápí hysterickými záchvaty pláče a výčitkami a úpěnlivě jej žádá, aby se vzdal toreadorského řemesla.

Jak bylo naznačeno, záměrem autora nebylo kostumbristicky rozvíjet téma býčích zápasů, a proto samotnému popisu koridy není v textu věnováno tolik prostoru jako například líčení hádek a posléze usmiřování se s kyprou milenkou nebo expresivnímu popisu obecnosti koridy a dalších banálních situací, které neposouvají děj vpřed. Přesto nelze upřít dramatickosti jedné z posledních a zároveň nejrozsáhlejších kapitol románu (XVIII.), v níž se popisuje poslední korida, kdy oba toreadoři - Caracho i Cairel - zahynou. Značně expresivní popis průběhu zmíněné závěrečné koridy je důvodem, proč někteří považují dílo Gómeze de la Serny za vůbec nejlepší španělský román o býčích zápasech.<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> Tento názor sdílí například španělský spisovatel Ernesto Giménez Caballero (1899-1988). Cf. Dostupné na WWW: <<http://www.filosofia.org/hem/193/lce035a.htm>> [cit. 12. února 2007].

## 7.2 Korida jako tradiční španělské téma

Dříve, než přistoupíme k pojednání o originálním uchopení tématu koridy Gómezem de la Sernou, bylo by vhodné se letmo zmínit, jaký byl v té době vztah k fenoménu býčích zápasů ve Španělsku a v jaké podobě byla korida ve španělském umění pojednána.

Salvador de Madariaga o koridě prohlásil, že „se podílí na téměř všech druzích umění. Svou podstatou je to především drama: člověk je v neustálém nebezpečí a býk je předurčen k smrti. Tento fakt jí dává zvláštní napětí. K tomuto dramatickému aspektu se přidávají další umění. Korida je malířství neporovnatelné krásy, v němž hrají rozhodující roli barva a měnící se světlo. Zároveň je to mistrovské dílo sochařství a jsou v ní rozhodující prvky baletu, protože se jedná o syntézu barvy a pohybu. A není možné si představit býčí zápasy bez hudby.“<sup>133</sup> Pojímání koridy jako všestranného „barevného“ umění<sup>134</sup> bylo důvodem, proč po „taurofobii“ předchází „Generace 98“,<sup>135</sup> španělská avantgarda téma tauromachie znovu otevírá.<sup>136</sup> Kromě totálního „gesamtkunstwerku“, jaký býčí zápasy ve své podstatě představují, vábí španělskou avantgardu i téma koridy jako tragické téma smrti. Velkým příznivcem koridy byl Federico García Lorca, jenž tvrdil, že je to nejkultivovanější slavnost, která na světě vůbec existuje.<sup>137</sup> Svému zesnulému příteli, dramaturgovi a toreadorovi Ignaciovi Sánchez Mejíasovi, věnoval elegii z roku 1935

---

<sup>133</sup> Dostupné na WWW: <<http://www.ganaderoslidia.com/webroot/fundamento%20cultural.htm>> [cit. 12. února 2007]: „Participa de casi todas las artes. Fundamentalmente es un drama: el hombre está en constante peligro, y el toro, destinado a la muerte. Este hecho le da una especial tensión. A este aspecto dramático se unen las demás artes. Una corrida es una pintura de una belleza impar, en la que juegan papel decisivo el color y movimiento. Y no cabe imaginar corrida de toros sin música.“

<sup>134</sup> Jako „umění“ definuje býčí zápasy i slovník Španělské královské akademie.

<sup>135</sup> Spisovatelé a filozofové „Generace 98“ neměli koridu v oblibě, protože ji vinili ze zaostalosti Španělska. Unamuno tvrdil, že koridu neuznává ne snad proto, že by to byla krutá podívaná, nýbrž proto, že mluvením o ní se ztratilo příliš mnoho času.

<sup>136</sup> Příznivci a zastánci býčích zápasů byli například Federico García Lorca, Rafael Alberti, José Bergamín, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Manuel Machado, Ernesto Giménez Caballero, José Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, později také Camilo José Cela, Jorge Luis Borges, kolumbijský malíř Fernando Botero.

<sup>137</sup> Dostupné na WWW: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Tauromaquia>> [cit. 12. února 2007].

*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Pláč pro I. S. M.). Tragický závěr lidského života se Lorkovi stal podnětem k zamyšlení se nad lidským osudem. V té době se ale objevují i názory na umění býčích zápasů jako o jednom z důkazů úpadku španělské „rasy“ (národa). Tento radikální postoj zaujímal například antiklerikální liberál Eugenio Noel bojující proti španělské vášni pro koridu v esejistické knize *Pan y toros* (1913, Chléb a býci).

Velmi výstižně formuloval v roce 1931 rozporuplné přijímání tauromachie překladatel prvního českého vydání románu R. J. Slabý: „Torérství (...) je těžko odbýt nějakou běžnou formulkou humanitářskou v době, kdy kopaná a box pronikají vítězně u všech tak zv. kulturních národů, kteří by rádi zvali nekulturními ty, kteří se prostě drží svých starých národních tradic, vyvěrajících z přirozených složek národního bytí a jeho podmínek životních.“<sup>138</sup> Slabý za svého dlouholetého pobytu ve Španělsku na vlastní oči viděl a plně chápal „stesk těchto nadšených pěstitelů všeho čistě španělského nad úpadkem torerství hlavně u mládeže, jež dnes zaměňuje poněnáhu torerský kapot a červené sukno za kopací míč a boxování.“<sup>139</sup> Gómez de la Serna v románu několikrát učiní narážku na nové způsoby zábavy (sport a film), jež ve 20. letech začínají do Španělska pronikat a „staré obřady“ postupně nahrazovat.

Gómez de la Serna svým románem *El torero Caracho* nemá v úmyslu do polemiky mezi „taurofily“ a „taurofoby“ vstupovat. Autora zajímá korida jako pozoruhodný fenomén „starého obřadu“ odehrávajícího se v novém kostýmu 20. století, jenž v sobě zahrnuje téma smrti, ale paradoxně je i triviální zábavou pro lidové masy, podobně jako komerční filmová produkce.

---

<sup>138</sup> SLABÝ, R. J. Úvod. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Torero Caracho*. Přeložil R.J. Slabý a V. Jiřina. Praha : Aventinum, 1931, s. 20.

<sup>139</sup> *Ibid.*, s. 18.

### 7.3 Románové postavy

Román *El torero Caracho* představuje autorův nejcelistvější román ve smyslu tradičně chápaného románového žánru. Narozdíl od distancovaného postoje „vypravěče oka kamery“ v předchozím románu posílil autor rovinu vyprávěného příběhu, a tím i pásmo postav. Oproti velkému počtu loutkovitých a duplicitních figur v Cinelandii, má román výrazného a jediného ústředního hrdinu, k němuž odkazuje už samotný titul románu - toreadora Cayetana Caraza vystupujícího v aréně pod jménem Caracho.

### 7.3.1 Hlavní hrdina a jeho jméno

Při hledání vhodného jména se Gómez de la Serna údajně nechal inspirovat názvem jedné z neapolských ulic - vía Carachiolo (sic!), v níž kdysi bydlel.<sup>140</sup> Italským původem slova se chtěl vyhnout jakékoliv možné podobnosti s jiným žijícím španělským toreadorem. Důkazem toho, že jméno svého hrdiny opravdu důkladně promýšlel, je doložený fakt, že jméno neváhal konzultovat s Ortegou y Gassetem o silvestrovské noci roku 1925.<sup>141</sup>

Kromě neapolské inspirace sehrál nepochybně svou roli také význam španělského slova „*caracho*“ (odvozeného z „*¡caray!*“, „*¡caramba!*“), které vyjadřuje jadrné zaklení, jež odpovídá přibližně českému „*sakra! bergot!*“, a tím také vyhovovalo požadavku spisovatele, jenž chtěl, aby se jednalo o jméno „hrubé“, „drsné.“<sup>142</sup>

Je zajímavé, že i v tomto případě, jako již několikrát předtím<sup>143</sup> autora zaskočila nevyzpytatelná dualita fikce a reality, která nečekaně prosákla z románového textu do života. V době, kdy byl román *El torero Caracho* již v tisku, obdržel Gómez de la Serna program koridy, v níž se měl s býkem utkat jistý toreador jménem „Cagancho“. Podobnost toreadorských jmen „Caracho“ a „Cagancho“ je tu nasnadě.

Gómez de la Serna to komentuje následovně: „Confieso que tuve serias aprensiones ante el caso de dualidad que brotaba entre la imaginación y la realidad, y que sentí el escalofrío que he experimentado otras veces al sentirme augur

---

<sup>140</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. II. Op. cit., s. 452: „La titulé *El torero Caracho*, porque yo quería evocar con el nombre de mi torero una especie de palabra ruda que por casual asociación de ideas me sugirió la calle en que yo viví la primera vez que estuve en Nápoles antes de la guerra, la vía Carachiolo. „

<sup>141</sup> Ibid., s. 452: (...) la noche de último de año del 1925, cenando sólo con mi aconsejador D. José Ortega y Gasset en el Palace, consulté con él el nombre de mi torero. Ortega lo encontró muy bien, diciéndome: „El nombre es bueno... Ahora a ver cómo es el torero.“

<sup>142</sup> Ibid., s. 452.

<sup>143</sup> Gómez de la Serna ve svých románových fikcích často nevědomky předjímal budoucí reálnou skutečnost. Jako příklad můžeme uvést knihu *El dueño del átomo* (Pán atomu) z roku 1928, na jejímž základě si později Gómez de la Serna s nadsázkou přivlastňoval vynález atomové bomby. V komentáři k románu *Cinelandia* z roku 1923 jsme měli možnost nahlédnout do světa budoucí virtuální reality.

y mesiánico como sincero precursor de formas y motivos literarios. ¡Habiendo escogido un nombre en la irrealidad más chocante, verlo convertido en realidad actual!“<sup>144</sup>

Podobně jako postavy v *Cinelandii* v románu *El torero Caracho* se postavy toreadorů musí vzdát svých jmen, přijmout umělecký pseudonym, a tím ve světě tauromachie zároveň jinou identitu než v životě civilním. Jméno Caracha a dalších toreadorů jsou odlišena kurzívou a zřetelně se tak vyčleňují z okolního textu.

---

<sup>144</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. II. Op. cit., s. 453.



### 7.3.2 Hrdina jako karikatura realistického typu

Budeme-li zkoumat způsob, jakým Gómez de la Serna utvářel hlavní postavu, zjistíme, že využil ve španělské literatuře již ustáleného a pevně definovaného typu, jenž vychází z postav toreadorů objevujících se v předchozích realistických románech. Třebaže Gómez de la Serna vychází z typizace dané realistickým románem, v tomto případě jde o typizaci karikovanou, zgrotesknělou. Postavu toreadora autor tvoří s naprosto odlišnou poetikou, než tomu bylo v realistickém románě.

Nejprve se zaměříme na to, v čem má Caracho jako typ odkazovat k vlastnostem a způsobům chování hrdinů z předchozího naturalistického románu, a v čem naopak je překonává a posouvá do zcela jiné polohy. Jako první výrazný posun v poetice postavy můžeme uvést jména protagonistů: toreador Blaska Ibáñeze se jmenuje Gallardo, tedy „Smělý“ („Zdatný“, „Statný“, „Půvabný“). Naproti tomu Caracho v románu Gómeze de la Serny znamená, jak jsme již uvedli na jiném místě, jaderné zakletí. Také jsme již zmínili, že Gómez de la Serna jméno hrdiny dlouho promýšlel a konzultoval.

Caracho, podobně jako Gallardo, pochází z nižší společenské třídy; jeho otec je městským strážníkem a matka domovnicí. Přesto se mu díky talentu a pílí podaří vypracovat mezi toreadorskou elitu. Profesionální vzestup je doprovázen zároveň vzestupem společenským. Bývá běžným jevem, že úspěšní toreadoři se pohybují ve vyšší společnosti a vytvářejí kolem sebe kult osobnosti, podobně jako filmoví herci, zpěvačky, apod. Ačkoliv se stává zápasník s býky součástí snobského života španělské smetánky, vpád parvenu do luxusního světa bohatých aristokratů je problematizován jeho poněkud „neotesanými“ způsoby chování a jednání, které jsou sice navenek tolerovány (jde přece o toreadora), ale za zády vzbuzují pohrdavý úšklebek. Toreador Gallardo

v románu Blaska Ibáñeze prožije krátký milostný románek s jistou aristokratkou jménem Doña Sol. Rozmarná a nestálá „femme fatale“ si však později najde nového milence a zdrceného toreadora Gallarda opustí. Bývalý milenec jí připadá směšný, trapný a hraběnka se s pohrdáním vysmívá jeho andaluskému dialektu, příznačnému pro lidové vrstvy, ze kterých Gallardo pochází. Doña Sol svému plebejskému milenci tyká, avšak on i přes intimní vztah, jenž se mezi nimi rozvinul, zůstává při zdvořilém vykání.

Také toreador Caracho trpí značnou slabostí pro půvabné ženy a v galerii jeho příležitostných milenek se jednoho večera objeví rovněž aristokratka - jistá markýza z Gazualu. Když se blíží k jejímu domu, připadá si jako „*el que va a matar ya tarde, entre dos luces, a un toro del que no se sabe la querencia hasta la hora de meter el estoque.*“ (s. 65) Jde o implicitní narážku na sexuální akt s milenkou, s níž poprvé stráví noc. Bezprostředně potom, co vejde do paláce, Caracho se nezdržuje galantním dvořením a obvyklými rituály svádění, a markýzu bez okolků vyzve k milostným hrátkám. Scéna, která se mezi ním a zděšenou markýzou odehraje, patří bezpochyby k jedné z nejgrotesknějších scén románu:

*„Caracho sabía que no había que perder tiempo y además tenía prisa. La marquesa le dijo:*

*–La fiesta de la otra tarde ha sido el mayor entusiasmo de mi vida... Fue un vals con la muerte que me dio envidia. Debía de haber corridas danzantes como hay tés danzantes.*

*–Y yo deseaba gustarte de ese modo... Comienza a desnudarte...*

*La marquesa, que ofrecía los sesenta y cinco senos de su collar de perlas sobre su descote, retorció la cuerda de guitarra en que estaban ensartadas, como quien aprieta la clavija de la paciencia. (s. 66)*

Protřelá markýza z Gazualu se cítí zaskočená jeho neomalenými způsoby a snaží se bezuzdného muže mírnit:

*En el primer momento, ella, tan ducha, no supo si llorar o reír; pero se impuso a las circunstancias y contestó:*

*–Pareces un doctor... Así es como se preparan a operar.*

–Yo, cuando me gusta una mujer como me gustas tú, no la engaño con hipocresías... Voy a la verdad.

–Hombre, siquiera me has debido dar un silencioso pase de pecho.

–Eso lo dejo para después. (s. 66).

Nakonec si s jeho erotickou „bojechtivostí“ poradí pomocí důmyslné ženské lsti: nejprve ho „zabaví“ telefonním aparátem, jehož sluchátkem ho přiváže ke zdi jako koně za ohlávku, a potom rychle povolá do domu svoji přítelkyni hraběnkou z Capariky:

*La de Gazual, defendiéndose de aquella violencia toreril que la amenazaba, preguntó al torero:*

–¿Conoces la telefonía sin hilos?

–Sí, una vez he oído toda la ratonería del mundo por ese teléfono.

–Éste no... En este se oye toda la música del Universo.

*Caracho tuvo que someterse a la prueba de los auriculares y con ellos puestos le dejó la de Gazual, como si le hubiera atado a la argolla de su casa, igual que los espoliques de antaño solían hacer con sus caballos a la puerta del palacio solariego.*

*Mientras, llamó por teléfono a la condesa de Caparica, que vivía por allí cerca, rogándola una aparición urgente, en automóvil o en aeroplano. Tenía allí al gran torero Caracho, que estaba en pleno ataque de bravura.“ (s. 66)*

Jak už jsme naznačili, a předchozí ukázka to jen potvrzuje, Gómez de la Serna si sice „zapůjčil“ již ustálený typ toreadora, ale záměrně přehnaně zdůraznil jeho biologickou, pudovou stránku a determinující nízké sociální prostředí. Naturalistické ibáñezovské rysy toreadora zkarikoval,<sup>145</sup> takže „plebejský velmož Španělska“ na čtenáře působí jako směšný, samolibý a nepřilíš kultivovaný iberský „macho“, jenž s oblibou vyhledává milostné pletky s ženami z vyšší společnosti, ale ve světě španělské aristokracie působí jeho obhroublá neotesanost komicky. Plebejský toreador mezi šlechtu nezapadá, protože do jejího exkluzivního světa sociálně jednoduše nepatří.

Jako další svědectví toho, že autor při konstrukci svého románového toreadora záměrně parodoval světově proslavený ibáñezovský typ, můžeme uvést následující ukázky z obou románů a

---

<sup>145</sup> „Karikatura“ (z italského: „caricare“ = přetížít, přehnat). Vyznačuje se silným zdůrazněním markantních rysů až k směšnosti.

sledovat, jak každý z autorů popisuje toreadora sedícího v restauraci. Způsob, jakým Blasco Ibáñez i Gómez de la Serna popisují jakoby tutéž ruku s velkým briliantovým prstenem odklepávající popel z doutníku, nám zřetelně signalizuje proměnu poetiky, k níž v moderním zobrazení typu došlo.

Ibáñezův toreador se cítí jako zbožňovaný „miláček davů“ a okázale si pohrává se svým drahým briliantovým prstenem, který mu svou září dodává aureolu jakési „magické“ nadpřirozené moci. Stylizuje se podoby dekadentního dandy:

*“Su orgullo de ídolo de las muchedumbres creía adivinar elogios y halagos en estas miradas. Le encontraban guapo y elegante. Y olvidando sus preocupaciones, con el instinto de todo hombre acostumbrado a adoptar una postura soberbia ante el público, erguía, sacudía con las uñas la ceniza del cigarro caída sobre sus mangas y arreglábase la sortija que llenaba toda la falange de uno de sus dedos, con un brillante enorme envuelto en nimbo de colores, cual si ardiesen con mágica combustión sus claras entrañas de gota de agua.”<sup>146</sup>*

Naproti tomu toreador Gómeze de la Serny je hrdina, jenž si zaslouhuje „obdiv i soucit“ a jehož prsten netone ve svatozáří, nýbrž připomíná spolu s doutníkem, jenž se otírá o okraj šálku, hřebík, který se vbíjí do vrat (nebo do rakve?):

*„El comedor festejaba a sus héroes, héroes de una posible batalla, merecedores de admiración y compasión. (...) Caracho era rítmico en el dejar la ceniza de su puro en el platillo, en el que también parecían desprenderse destellos de su sortija, por como al rozar el cigarrillo en el borde de la taza parecían robar la cabeza de clavo, de gran clavo de puerta, que era aquel brillante caído del cielo en una brindis inolvidable.”*  
(s. 76)

Představa ostrého hřebíku pronikajícího do měkkého materiálu je nepochybně narážkou na profesi toreadora, k jehož zbraním patří právě ostré předměty: dýky a meče. Je evidentní, že metaforická deskripce zápasníka v textu Gómeze de la Serny, která se mimo jiné podílí také na zpochybnění jeho statusu hrdiny, již plně přináležejí k expresivním prostředkům literatury moderní.

---

<sup>146</sup> BLASCO IBÁÑEZ, V. *Sangre y arena*. Madrid : Alianza Editorial, 1998. s. 8-9.

### 7.3.3 Vedlejší postavy

#### *Toreador Cairel*

Kromě hlavní postavy toreadora Caracha nalezneme v románu i jeho věčného rivala - portugalského toreadora Cairela. Tato vedlejší postava je konstruována tak, aby tvořila expresivní kontrast k zemitému (terreno) toreadorovi Carachovi:

*„Eran los dos ‚ases‘ los que iban a torear; el ‚as‘ espiritual y el ‚as‘ terreno. Se iban a enfrentar el mártir y el terruñero, el hombre en el que el cielo se refleja y el hombre cuyo rostro es como bota de sangre.“ (s. 113)*

Toreador Cairel je obdařen atributy mystickými, oduševněnými. Ve výtvarně působivých obrazech je přirovnáván k mučedníkovi sv. Františkovi z Assisi nebo k světcům na obrazech El Greca:

*„Verdadera estatua que imitase un San Francisco que sólo mirase al cielo, inmóvil al sentir la bala del cuerno, pareció dejarse apuñalar con voluptuosidad en el rostro.“ (s. 129)*

*„Tenía una cosa de mártir cristiano que se envuelve en el capote en que ha de morir amortajado en su última verónica. Su toreo era un toreo del Greco, que dejaba a todos turulatos.“ (s. 116)*

Po jednom zápase má Cairel údajně odejít do kláštera. Gómez de la Serna přirovnává ambivalentní postavu „mnicha – toreadora“ k nešťastnému donu Álvarovi z romantické hry *Don Álvaro o La fuerza del sino* (1835, Don Álvaro aneb Síla osudu),<sup>147</sup> který nechtěně způsobí smrt lidem ve svém okolí, a aby zabránil další fatální „síle osudu“, raději spáchá sebevraždu. Toreador Cairel, jehož jméno znamená „paruka“ nebo „trásně“, „třepení“, představuje narozdíl od naturalistického Caracha zgrotesknělý typ romantický. „Mystický a oduševnělý“ toreador musí řešit tradiční romantický konflikt „srdce a světa“, který jej na jedné

---

<sup>147</sup> Autorem je Vévoda z Rivasu (1791-1865), vlastním jménem Ángel de Saavedra.

straně pudí odejít do kláštera, a na druhé straně nést tíhu přízemní životní reality, kdy jako lidový hrdina vstupuje do arény, aby pro pobavení lidí zabíjel.

*„Con su aspecto melancólico repetía que el torero, no es suicida, sino, asesino de sí mismo, y por eso tiene que tener esa palidez de asesino que él llevaba encima.“*  
(s. 68)

Z vědomí neslučitelnosti ideálu a reálu se rodí romantická duševní melancholie a pocit osamocení, odloučenosti:

*„Cada vez se acentuaba más el pugilato con Cairel, el torero flaco, sombrío, que llevaba demasiada melancolía en el alma, el torero de los letrados que le daban larga conversación como si las palabras al caer en él cayesen en un oscuro abismo.“*  
(s. 68)

Cairel působí dojmem „nepravděpodobného“ toreadora, podobně jako „nepravděpodobný“ lékař v povídkovém románu Gómeze de la Serny z roku 1918. Postava oduševnělého toreadora jako by vystoupila z malířského plátna a přešla do románové fikce, z níž se marně snaží uniknout a vrátit do nehybného obrazu.

### *Ženská postava - milenka Rosario*

Nejvýraznější ženskou postavou románu je Carachova milenka Rosario. Smyslná žena svým vizuálním ztvárněním patří ještě do galerie symbolistně dekadentních „femme fatale“<sup>148</sup> z přelomu 19. a 20. století, podobně jako „černá a bílá“ vdova Cristina v románu z roku 1917 *La viuda blanca y negra*. Autor toreadorovu milenkou vykreslil secesními křivkami jako tajemnou sfingu s vysoce vyčesanými vlasy a s tělem zahaleném do vysokého dlouhého korzetu, a jako orientální bohyni

---

<sup>148</sup> Téma osudové ženy patřilo v dílech dekadentů k základním. Typickou dekadentní antihrdinkou byla Salome, jež vábila neobyčejnou krásou, dráždivou zdobností oděvů a smyslnými erotickými tanečními pohyby. „Femme fatale“ v sobě spojovala něhu i krutost, lásku i smrt. Zvláštní paradox hroživé krásy, jež podvědomě vzbuzoval bolest a strach z utrpení. V celé románové tvorbě Gómeze de la Serny hrají záhadné, smyslné ženské hrdinky velmi důležitou roli.

s mnoha pažemi. Přirovnání ke krásné a kypré podušce k oddechu a k ukojení hladu muže, který se v ní schová jako ve stovce hnízd zase navodí představu Rubensových korpulentních krásek:

*„Caracho era el sacerdote junto a la mujer que representa la esfinge sin saberlo, encerrada en su peinado de peinadora que acoraza el pelo, metida en el corsé alto y largo.“ (s. 42)*

*„De aquella mujer, de suyo esfíngica, perdió su tesitura y escondió en sí como en cien nidos a su Cayetano. Diosa de muchos brazos incitativos, cimbreante como no se había podido imaginar, gran almohada de reposo, férvida nodriza del hambre del hombre“ (s. 43)*

Voda stékající po těle opět vyvolává, podobně jako tomu bylo u koupajících se krásek v Cinelandii, dojem hladkého a kluzkého povrchu mramorových soch:

*„Rosario, sobre el hombro de él, torcía su cabeza en mortal contorsión, sin querer descomponer su postura, limpiándose el agua que sentía pegada a su pecho y que le daba ese resbalamiento acuoso de los mármoles.“ (s. 28)*

Postava Rosario není blíže psychologicky charakterizována a představuje schematický a mnohokrát opakovaný typ vášnivě, smyslně a poněkud rozmarné milenky jako kontrast k typu pokorné, oddané a milující manželky a matky dětí, jakou představuje Carachova žena Pascuala, zřídka kdy vstupující do dění v románu. Nejdramatičtější střet mezi oběma Carachovými ženami, jenž je zároveň jednou z nejgrotesknějších scén románu, je „strkanice“ obou osudových žen u otevřené rakve s tělem mrtvého toreadora.

Vzhledem k posílení dějové linky a vyprávění příběhu, lze v románu nalézt nepoměrně větší počet dialogů nežli v Cinelandii. Většinou se ale jedná o banální dialogy, jež mají spíše ráz divadelního scénáře a které, jak bylo naznačeno již v komentáři předchozího románu, podle Gómeze de la Serny nemají akcentovat děj, nýbrž „poetizovat“ románový text.

Mezi toreadorem a Rosario se odehrávají nicotné hádky a půtky, jejichž příčinou bývají její zlé sny, jež jsou předtuchou nebezpečí, které Carachovi hrozí:

„—*¡Mira, Cayetano, que anoche soñé con cipreses!*

—*Eso no es malo, mujer... Tú sabes que los hay en el Generalife y no es un cementerio.*

—*¡Si no hubieran sido más que cipreses!...*

—*Dime que más soñaste.*

—*No te lo quiero decir.*

—*¿Cómo que no? O me lo dices o te desbarato.*

—*¡Que me haces daño, no seas bruto!*

—*O me lo dices o te hundo.*

—*Ni te lo digo ni me hundes.*“ (s. 26-27)

V dialozích převažuje jazyk lidový, nekultivovaný, který neodmyslitelně patří ke světu koridy:

„—*¡Asáíra!*

—*¡Arrímate, so primo!*

*Caracho se dirigió al tendido y respondió:*

—*¿Pero no ves que ya se me arrima él bastante?*

*El público arreciaba implacable:*

—*¿Pero qué te pasa, robajornales?*

*Caracho, que tenía cerca el preguntón, le repuso:*

—*Que me acuerdo mucho de mi familia.*“ (s. 81)

Hovorové výrazy a mnohdy i vulgarismy však neslouží k naturalistickému prokreslení postav. Podílejí se na popisu světa býčích zápasů jako grotesky a divadelní frašky, a jak uvidíme později, také na zpochybnění naturalistického typu toreadora jako mýtického hrdiny.

### *Pikador, jenž utekl z Velázquezova obrazu*

Řekli jsme, že někteří herci v Cinelandii „uvízli“ jednou provždy ve své roli a v určitém gestu a že již nikdy nedokázali opustit přeludný svět filmu a vrátit se zpět do reality. Dožívají svůj život v místním ústavu pro choromyslné, eufemisticky označovaném jako „Museo de



Expresión“. S překročením hranic mezi realitou a svěbytným světem koridy se můžeme setkat také v tomto románu. Podobně jako čtení rytířských románů nebo přílišné ponoření se do fikčního světa filmu, může i torerské umění vést k šílenství.

Jednoho dne vyděsil Madridřany pomatený pikador jménem Vozarrón, který se v záchvatu šílenství rozhodl uspořádat koridu v ulicích velkoměsta. Pustil se s píkou do lidí, útočil kopím na auta, tramvaje, plašil drožkářské kobyly. Několik lidí přitom zranil a nakonec byl potupně zavřen do klece v ústavu pro choromyslném:

*„Picaba a los automóviles, a los tranvías, a los caballos de los coches de punto ... ¡Si viese usted la Puerta del Sol vacía y al picador solo en medio!“ (s. 64)*

Představa „kopiníka z jiných časů“ jedoucího na koni ulicemi moderního Madridu, je nepochybně velmi originálním, vyhroceným obrazem dějinného zlomu, kterým španělská společnost procházela v období „happy twenties“. Staré tradiční formy života se organicky prolínaly s novým moderním životním stylem první poloviny 20. století.

Zároveň nelze na tomto místě nevzpomenout na jiný příklad ze španělské literatury - Cervantesovu postavu „smutného rytíře“, jedoucího na své Rocinantě, který svým kopím napadá domnělé nepřátele.

*„Alguna vez tenía que suceder. Era el lancero de unos tercios desusados, el hombre escapado del cuadro de las lanzas, que quería probar que su lanza era lanza auténtica contra los mamelucos.“ (s. 64).*

Gómez de la Serna předchozí surrealisticko - quijotovský výjev násilného, ale v mnoha ohledech i groteskního střetu „minulého“ a „současného“ odehrávajícího se „na švu doby“, vidí jako uskutečnění „výtvarného obrazu života“:

*„No podía quedar por realizar ese cuadro de la vida. A la realidad le faltaría algo si alguna vez no hubiese parido a este picador loco, gracias a cuyo clavo afilado los hombres y mujeres heridos redimían para mucho tiempo a los toros heridos, redimían para mucho tiempo a los toros sangrantes, atormentados y muertos.“ (s. 64)*

## 7.4 Románová groteska aneb Staré obřady v obnovené formě

### 7.4.1 Filmová groteska versus román

Pro groteskno je charakteristický zvrát komiky v hrůzu, okamžik, kdy si uvědomíme, že něco je současně komické i tragické, vznešené i nízké, uspořádané i chaotické. Je založeno na záměrném zklamání horizontů očekávání a popírá uznávané normy. Gómez de la Serna v eseji „Humorismo“ o grotesknu tvrdí: „El vicio al juzgar lo grotesco está en creerlo indigno poseído de indignidad. Claro que inspira este desprecio toda la cursilería social que no sabe apreciar sino sus categorías y a las otras les explica juicio negativo. Lo grotesco es excelso y tiene un sentido formidable por como se hace imponente lo humano al conseguir ese grado. Pero hay que desconfiar de lo grotesco industrializado, barato, con marcado aspecto decorativo.“<sup>149</sup>

Groteskní vyprávění v románu Gómeze de la Serny vykazuje nepochybně mnoho společných znaků s časově souběžnou groteskou filmovou. Podle Petra Krále „zázračnost“ grotesky plyne z její vzácné otevřenosti vůči náhodě a nepředvídanému,<sup>150</sup> což plně odpovídá požadavku Gómeze de la Serny, aby se zázračno reality odkrývalo pomocí logiky nahodilého, nečekaného a nepravděpodobného.<sup>151</sup> Grotesky byly většinou psány až ve chvíli, kdy se točily, a neměly předem daný podrobný scénář. Gómez de la Serna píše své romány obdobným způsobem: zásluhou výjimečné imaginace autora se originální představy a nápady v románu kupí bez předem promyšleného plánu či zamýšlené románové osnovy. Film dává formu náhodě a groteska je vždy uměním bezprostředního a okamžitého. Vytváří obrazy nahodilých setkání bytostí a věcí, v jejichž nepředvídaném střetu to zajiskří díky vybočení

---

<sup>149</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 208.

<sup>150</sup> Cf. KRÁL, P. Op. cit., s. 40.

<sup>151</sup> Cf. GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 354.

z všedního kontextu. Zároveň se němá groteska pohybuje na rozhraní umění a zábavního průmyslu, a má také blízko k dalšímu významnému fenoménu dvacátých let 20. století - k jazzové hudbě. Je totiž žánrem bytostně městským. Ve velkoměstě se protínají různé formy života moderního člověka: herci v groteskách se na ulicích přemísťují v davu, hluku, v tlačenci a v těsné blízkosti aut. Publikum, vracející se z koridy ulicemi velkoměsta domů, musí čelit podobným nástrahám jako komici v němé grotesce:

*„Al entrar en la ciudad se sentía su contraste y cómo se había aprendido algo necesario en la vida, dar un regate a un automóvil, deshacer la añagaza de un amigo, luchar con cuernos hostiles por todas partes.“ (s. 55)*

Podle Krále se nás dnes groteska týká mnohem víc než antické drama: „Mýtické fungování grotesky je jistě také znamením úpadku: poklesu mýtu na úroveň denní banality, kde lze drama i osudovost najít jen v anekdotické podobě. (...) Drama ustupující banálním nesnázím, osudnost nahrazena libovůlí náhod a tragédie změněná v trapnou frašku: není to definice celého moderního života? I osobní příběhy našich životů už ostatně tvoří jen sled fragmentárních ‚gagů‘ blízkých těm, které skládají ‚děj‘ grotesky.“<sup>152</sup>

Filmová groteska předznamenala některé z nejradikálnějších tendencí moderního umění, a jak již bylo uvedeno na jiném místě, avantgarda hledala ve filmu novou krásu a zdroj inspirace.<sup>153</sup> Gómez de la Serna v románu *El torero Caracho* využije parodicko - groteskní postup ztvárnění postav a děje a přiblíží se tak absurdní fantastice filmových grotesek.

---

<sup>152</sup> KRÁL, P. Op. cit., s. 101-102.

<sup>153</sup> Slavný Buñuelův surrealistický film "Andaluský pes" je vlastně sérií snových gagů a němou avantgardní groteskou.

## 7.4.2 Býčí zápasy jako obřad

Máme-li v úmyslu vymezit, jakým způsobem posunul Gómez de la Serna španělský národní svátek do polohy grotesky, je třeba si nejprve povšimnout odkazů na koridu pojímanou jako starodávný obřad, jenž je nejednou přirovnáván k náboženskému rituálu:

*„En el público se produjo la actitud de descanso de los que ya han vuelto a ver lo que deseaban volver a ver. Ya no había entre los concurrentes los de ‚primera comunión‘. Todos habían tomada parte en la liturgia completa de un toro. Ya todo el espectáculo iba a ser repetición de lo ya visto.“ (s. 56)*

Autor naráží i na některé společné vnější atributy kněží i toreadorů, oba si při obřadu oblékají bohaté, zlatem protkané oděvy:

*„Todo el público de La Cuba levantó los ojos hacia Caracho para verle pasar, llevando su capa como una casulla.“ (s. 24)*

Caracho při křtu svého nemanželského dítěte pocítuje „spříznění zlatem oděvu“ (parentesco de dorados), a když Caracho umírá a kněz mu přijde udělit poslední pomazání, dochází k aktu spojení „zlata církevního“ se zlatem „světským“:

*„Función de oros religiosos y profanos reunidos fue aquella de la liturgia ayudando con capa pluvial al torero de oros arruinados.“ (s. 136)*

Kromě moci duchovní, potvrzené účastí ve starodávném obřadu, se toreador cítí být obdařen i mocí politickou. Nabubřele se nazývá diplomatem, v jehož rukou leží osud dvou sousedících zemí. Ovšem narozdíl od předchozí „Generace 98“, jež pocítovala ztrátu španělských kolonií jako národní tragédii, Gómez de la Serna nahlíží konec imperiální říše již s notnou dávkou ironie. Když se jde Caracho před zahájením koridy poklonit portugalskému králi, pronese následující zdravici:

*“Brindo por usía excelentísima y porque Portugal y España se coman al mundo entero.“ (s. 32)*

Býčí arénu vidí jako osudný dvorec, ve které se zrcadlí celá španělská historie:

*„En el gran corral de España se caían por suelo las coacciones de los alarmistas, de los conspiracionistas y de los predicadores de los grandes destinos.“ (s. 56)*

Druhým účastníkem, jenž vstupuje do rituálu tauromachie, je býk, jenž byl odedávna předmětem uctívání v primitivních náboženstvích pro svou sílu a oplodňující schopnost.<sup>154</sup>

Býk Gómeze de la Serny však nemá podobu posvátného mediteránního zvířete, jež budí úctu a hrůzu. Vztah mezi člověkem a býkem v koridě je rozpolcený, asymetrický. Býk musí být pro troufalou rivalitu s člověkem zesměšněn, uštván a zabit. Vystupuje jako zaplacený „krotký mučedník“, „galejník odsouzený na doživotí“ nebo zmučený „prométheovský býk s hřbetem zalitým krví.“ Demýtizovaný a zgrotesknělý býk nemá nic společného s tragickými goyovskými býky, ale připomíná neškodné zvíře z dětských ilustrací Josefa Lady:

*„Aquel sexto toro era un toro grotesco de esos con cola de león y cuartos traseros muy movidos, que parecía que se iba a quitar la cabeza y presentar la que llevaba debajo, una cabeza de perro inofensivo.“ (s. 79)*

Býk byl odedávna také indoevropským symbolem erotické přitažlivosti a plodnosti. Zápas muže a býka v sobě nepochybně skrývá silně erotický podtext. Zvířecí síla - býk má být v symbolickém boji rituálně podroben mužské - lidské síle a odvaze, podobně jako dobývaná žena. Nad erotismem koridy se Gómez de la Serna zamýšlí při

---

<sup>154</sup> Býk patří k nejstarším domestikovaným zvířatům. Protože v řadě oblastí znamenal záruku přežití, požíval zde i patřičné úcty. Oceňována byla především jeho plodnost. Podobu býka či krávy měla ponejvíce božstva slunce a přírody. Rohy skotu byly znamením božské síly, moci a slávy, proto si bojovníci v bitvách připevňovali rohy na přílby. V egyptské Memfidě bylo v podobě býka ctěno božstvo Apis: proto Egyptané těla posvátných býků mumifikovali a pohřbívali na zvláštních pohřebištích. Z Egypta se pak kult rozšířil do celého Středomoří. Na Krétě byl býk také symbolem nadlidské síly. Souvisí to zřejmě s bájí o Mínotaurovi. Z Kréty do Řecka a později za Caesara do Říma a celé říše římské se rozšířily zápasy s cvičenými býky. Zeus se v podobě býka spojil s Európou. Židé si představovali modly v podobě býka či telete. Býk sloužil jako obětní zvíře při slavnostních příležitostech významných pro celý národ. Cf. ROYT, J. - ŠEDINOVÁ, H. *Slovník symbolů*. Praha : Mladá fronta, 1998, s. 138-140.

mikroskopickém pozorování obecnstva. Zacílí je až do hlubokého podvědomí ženy, ve snaze se odhalit důvod archetypální animální přitažlivosti tauromachie. Neváhá sáhnout k mytologickému odkazu na erotické spojení Jupitera s Európou:

*„Se tenía la visión de que el toro era rival del hombre, el más hombre. Se comprendía que por esa rivalidad es por lo que se le sofoca, se le burla, se hace resbalar y se le mata. La mujer admira al toro como al que raptó a Europa, y lo mira con pasión, como al cisne se le mira con voluptuosidad; pero cuando le ve vencido por el hombre, admira más al hombre, con esa aproximación de las mujeres a los vencedores.“ (s. 95)*

Nešťastná příhoda, při níž býk vběhl do hlediště mezi diváky a zranil jednu ženu, je komentována následovně:

*„Algo macabro y pungente, de boda de toro con mujer en esponsales trágicos había tenido aquel acto. La mitología había intentado repetir un mito que le fue caro; pero lo había intentado no sólo sin galantería, sino con crueldad inolvidable.“ (s. 97)*

Novodobý pokus o mýtické spojení býka se ženou se sice uskutečnil, ale bez Jupiterovy galantnosti, zato s neobyčejnou krutostí.

### 7.4.3 Korida jako nudná zábava

Nazýval-li Giménez Caballero koridu jako poslední útočiště hrdinského Španělska a býčí zápasy byly pro něj „posledním leskem“ Španěla, jenž svůj život prožíval v dobrodružstvích, když dobýval Ameriku a ovládal renesanční Evropu,<sup>155</sup> Gómez de la Serna vidí arénu spíše jako „skladný hřbitov“ (acomodo de cementerio) nebo mrchoviště:

*„¡Que nadie vuelva la cabeza al salir de la corrida! Podría quedarse convertido en estatua de sal al acabarse de desengañar de lo efímero que es todo y cómo se queda convertida en cementerio la plaza.“ (s. 61)*

Na jedné straně je korida starobylým obřadem, středozezemním mýtickým rituálem, ale zároveň také lidovou zábavou a velkolepou podívanou na „truchlivá jatka“ (matadero triste), ale i „veselá jatka“ (matadero alegre):

*„Después de una desgracia de muerte se da ese fenómeno social de no ver espectáculo. Están ansiosos los espectadores de predicar la nueva cogida y comentar el asunto frente a la cerveza y la manzanilla.“ (s. 34)*

Diváci se chtějí za peníze náležitě bavit a nebezpečnou podívanou si „užít“:

*„La corrida iba valiendo lo que había costado.“ (s. 117)*

V dnešní společnosti zaměřené na zážitky, a to především vizuální, je i starobylý obřad součástí zábavního průmyslu a stává se produktem konzumovaným za účelem uvolnění, rozptýlení, odvedení pozornosti od všedních starostí.<sup>156</sup> Tragický rituál zápasu na život a na smrt je demýtizován a posouván do polohy grotesky. Korida je zábavou pro

---

<sup>155</sup> Cf. Dostupné na WWW: <<http://www.filosofia.org/hem/193/lce/lce035a.htm>> [cit. 12. února 2007]

<sup>156</sup> Lidskou potřebu zábavy lze považovat téměř za antropologickou konstantu. Počátky zábavního průmyslu nalezneme v tzv. "kolportážním románu". Kolportážní literatura (francouz. „colportage“ = roznášení, podomní obchod) vycházela většinou anonymně a vlastním nákladem neznámého autora. Jednalo se o díla se senzační tematikou, často také okultní či astrologickou. Nabízela se formou podomního prodeje. Zhruba od poloviny 19. století vycházejí také romány na pokračování v novinách a časopisech, později také v levných sešitových vydáních.

„oběti nudy“ (victimas de aburrimiento) a místo, kde se dá „zabít neděle“ a „pohřbít odpoledne“:

*„Organizaba fiesta del domingo, la corrida, que era como una rodaja de verdad, un trasunto de la diversión de la vida, de la guerra y la paz. Brasero de alegría, sitio donde dar muerte al domingo, único lugar en que queda bien muerto sin dejar de haberle gozado. El domingo es el séptimo toro de toda corrida de domingo.“ (s. 89)*

Nedělní býčí zápasy mají zachránit diváky před nesnesitelnou jednotvárností maloměsta a velkolepé představení má zabránit nudě v jejím rozkladném působení. Přesto i na koridě může jeho obecnstvo nečekaně přepadnout velkolepá, podivuhodná a pestrá nuda:

*„El maravilloso aburrimiento penetraba en todos contra su voluntad de no aburrirse; pero les saturaba y era el caso de un depósito introducido en un pequeño corazón. Nunca el caudal del aburrimiento es tan grande, tan portentoso y tan anfiteátrico como en los toros.“ (s. 60)*

Gómez de la Serna tvrdí, že život je ta nejvyšší nuda vůbec, ale i nuda musí být něco zářivého a opravdového, jako je nuda v neděli odpoledne na koridě:

*„Se ve que la vida es el aburrimiento supremo; pero que el aburrimiento debe ser algo radiante y verdadero como la tarde en la plaza. (...) Pero hay que aceptar ese aburrimiento, comprendido que la vida es más sórdida y aburrída fuera.“ (s. 61)*

Veškeré dění okolo tauromachie s barevnou vřavou rozvášněných diváků, kteří jdou každou neděli na býčí zápasy zahnat nečinnost a prolomit „skořápku“ každodenního života, je možné také chápat jako bachtinovský obraz karnevalizace. Býčí zápasy v románu Gómeze de la Serny vykazují některé z karnevalizačních principů jako je grotesknost, parodie a maškaráda. „Mundus inversus“ karnevalových projevů ruší hranice mezi tím, co je nahoře a co dole, mezi vážností a fraškou, mezi tím, kdo se směje, a tím, kdo je zesměšněn.



#### 7.4.4 Deheroizace a zgrotesknění postavy. Smrt hrdiny.

Z toho, co bylo naznačeno v předchozích kapitolách, bychom mohli usuzovat, že máme před sebou biografický román, který líčí čtenářsky přitažlivý životní příběh úspěšného toreadora Caracha od chvíle jeho narození až po hrdinskou smrt při poslední koridě. Hlavní hrdina se oproti jiným románům jeví jako určitý autorův pokus o zpevnění kontur postavy. Vypravěč si však od postavy udržuje odstup, projevující se zejména zdůrazněním jejích groteskních rysů. Deheroizace románového hrdiny souvisí s deheroizačními procesy, jež nastávají v literatuře od doby romantismu, kdy se kult hrdiny završil. Jak bylo uvedeno na jiném místě, Gómez de la Serna záměrně karikuje ibáñezovský naturalistický typ toreadora, takže pod postavou Caracha prosvítá určitý konkrétní model zakotvený v literární tradici. Avšak tato tušená konstrukce hlavní postavy, sestavená podle zmíněného naturalistického vzoru, je parodicky posunuta směrem do polohy groteskní.

Caracho je označován jako veliký a jedinečný hrdina a vlastenec a je přirovnáván k novému Hasdrubalovi. V Lisabonu však musí chrabrý zápasník prchat v ženském převleku jako cirkusový klaun před davem, který jej chce lynčovat:

*„Caracho tuvo que ser vestido de mujer con un traje de rumbo, pues cualquier disfraz de mujer sórdida le hubiera delatado. No se le escatimaron joyas ni plumas, y logró esa transformación a que son fáciles también los augustos del circo.“ (s. 39)*

Neohrožený hrdina po statečném souboji s nebezpečným býkem utíká k autu jako směšný komik ve skeči němé grotesky: ozdoben šperky, pštrosím peří a zahalený do závěsu.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Zdá se, že groteskní Carachův útěk by mohl být narážkou na převlek básníka Franciska de Quevedy (1580-1645) při výkonu tajného poslán, jimž ho v Benátkách v roce 1618 pověřil vévoda de Osuna. Gómez de la Serna věnoval osobnosti barokního básníka jednu ze svých monografií.

Korida už není vznešený obřad, nýbrž nezávazná hra na školním dvoře:

*„Con los otros toros siguió aquel juego de patio de colegio y de fiesta medio de gimnástica, medio de equitación. ¿Pero dónde estaba allí lo que hace a la lidia tan seria como fiesta en patio de sacramental?“ (s. 37)*

Zápasníci s býky přitom hrají otřepané role:

*„Actores de papel muy sabido iban más como oradores que como actores a ver lo que salía. La elocuencia sería cosa de momento.“ (s. 76)*

Pikador, který spolu s anonymním davem spěchá do býčí arény, působí jako herec ve frašce, jejíž představení zanedlouho začne:

*„Algún picador que pasaba de refilón era como cuando en la monotonía de los naipes sin figura aparece un caballo. Matizaba a la multitud. Era el personaje suelto de la farsa verdadera que se va a presentar.“ (s. 48)*

Třebaže i korida může být stejně nudnou zábavou jako film a postavy mohou propadat nekonečné monotónní nudě jako ve filmovém městě Cinelandii, přece jen je tu zásadní rozdíl: na býčích zápasech hrozí zúčastněným aktérům smrtelné nebezpečí. Podle Gómeze de la Serny totiž jenom „divoké“ a „strašlivé“ nebezpečí zasluhuje obdiv. Toreadoři jsou „herci plní života“ a nikoliv stínové loutky, jako postavy v Cinelandii:

*„La lucha de la Naturaleza y el hombre se aclaraba y resultaba sostenida no por fantoches, sino por representaciones sanguíneas, con ánimo vital.“ (s. 90)*

Autor jako by se navracel k románu Cinelandia a doplňoval a znovu potvrzoval své předchozí teze. Vraťme se proto i my na okamžik zpět k románu o světě filmu a podívejme se na kapitolu XXVIII. s názvem „Falešní toreadoři, stín fraku, vizionář, ten, jenž zmizel (Los falsos toreros, la sombra de frac, el visionario, el que desapareció). Mezi fanfaróny v Cinelandii obzvláště vynikají falešní toreadoři, které představují herci ironicky označení jako „španělský typ z Kanady“ (un tipo español de Canadá), kteří sice vedou život toreadorů, ale jejichž

prestíž spočívá pouze v blyštivém toreadorském kostýmu. Ve filmové „maškarádě“ zápasníci s býky totiž nemusí nikdy čelit nebezpečí smrti jako skuteční toreadoři během koridy:

*„...se pueden vestir con el traje rumboso de oro, y alegres, porque aun vestido de generales no tendrán que ir nunca a la guerra y su traje no sufrirá el enganchón trágico que suele desgarrar hasta las entretelas el de los toreros de verdad.“ (s. 147)*

Gómez de la Serna paroduje „papírovost“ falešných toreadorů a ironicky přirovnává jejich chování na snobských recepcích v Cinelandii k pohybům při býčích zápasech:

*„En las recepciones a las que asisten con sus falsos uniformes los falsos militares de Cinelandia, acuden los falsos toreros con sus trajes de luces como si fuesen el traje de etiqueta de un torero. Hay que verles a la hora del ‚lunch‘ con su taza de té y su servilleta en la mano como si estuvieran dando un pase de muleta a la dama con quien hablan; comiendo los ‚sandwichs‘ como si fuesen a poner banderillas y levantando su copa de champagne como si fuesen a brindar un toro, el toro de la noche.“ (s. 148)*

Autorův výsměch zbabělým filmovým toreadorům se nadále stupňuje, nazývá je „šašky“ a „klauny koridy“:

*„Esos toreros efectivos que tienen tanto miedo ante los toros de verdad, debían emigrar al país del cine y contratarse para un despejen eterno, dedicándose a celebrar sólo el paseo bajo los pasodobles de la alegría Cinelándica. Payasos del toreo, ya no tendrán que espantarse nunca y sólo serán alegres diplomáticos representativos del toreo en el cinematógrafo.“ (s. 149)*

Falešný a zbabělý hrdina, jenž se nevystavuje žádnému nebezpečí, ani mu nehrozí v souboji smrt, vzbuzuje hluboké pohrdání a mění se ve směšného hadrového paňácu.

Také za „opravdovým toreadorem“ (torero de verdad) Carachem dorazí zástupce filmové společnosti Kilometrón a nabízí mu práci ve „filmové“ koridě. Caracho kategoricky odmítne. Nesouhlasí s tím, že ve filmu se býk nezabíjí:

*„¿Y eso que me importa, si es una corrida de mojiganga? Sería una vergüenza para mí tomar parte un una farsa. Un torero de verdad, como yo, no se prestaría a eso por todo el oro del mundo.“ (s. 86)*

Pro Gómeze de la Sernu je býčí zápas antickou tragédií beze slov, zato s vyšší pravdou nebezpečí a bez falše a režiséřských triků:

*„La tragedia griega con la intervención del Destino se iba a presentar sin letras, pero con más verdad de peligro y sin repetir ritos antiguos, sino como lo que se renueva y no se engaña con fililíes.“ (s. 90)*

V dekadentním umění přelomu 19. a 20. století i nadále zaměstnával obrazotvornost umělců heroický skon hrdiny nebo mučedníka. Gómez de la Serna na jednom místě v románu tvrdí, že je třeba „vyzývat smrt“ (ir alegrando a la muerte). Smrt je na koridě všudypřítomná a autora přitahuje spíše než heroickým patosem svou všedností, banálností a často až trapnou jednoduchostí. Smrt Cairela při poslední koridě je líčena jako tragikomický, absurdní tanec smrti. Toreador visí na nitkách osudu jako loutka vystřižená z lepenky:

*„Cairael bailaba en la muerte con zapatillas de bailarín, con zapatetas por lo alto. Los abismos se multiplicaban como en un reflejo de espejos. El muñeco colgaba nada más de los hilos del Destino, que le movían en el espacio como a un muñeco de cartón recortado. El toro sabe cuándo ha matado, y por si no mató bien, hace un último disparo definitivo de sus pistolas ensañadas y vuelve a ensartar en el aire al arlequín.“ (s. 129)*

Postava smutného tragického harlekýna se často objevuje v moderních obrazech Picassa nebo Cézanna. Představuje dvojznačnou postavu, u níž dochází k vytváření napětí mezi ní samotnou a její depsychologizovanou maskou. Podobně ambivalentně působí i postava „mystického“ toreadora Cairela.

Smrt toreadora se zároveň stává zajímavou zprávou pro bulvární tisk. Všichni nedočkavě čekají na nové zprávy o těžce zraněných účastnících zápasu. Městem se rychle šíří smyšlené senzační podrobnosti neštěstí.

Na konci románu se odehraje groteskní scéna u rakve nebožtíka, kdy hystericky plačící Rosario objímá Carachovu mrtvolu a je překvapena jeho manželkou Pascualou. Vdova se na milenku vrhne a při vzájemné

potyčce obou žen nebožtík spadne z már na zem. Spolu s ním se převrhnou i dvě zapálené smuteční svíce a téměř vypukne požár. Hrdina vyklopený z rakve je “karnevalově“ snižen, demaskován, zbaven aury mýtického bojovníka. Zdůrazněny jsou naopak jeho karikaturní a ambivalentní rysy. Podobně jako herci v Cinelandii také on je bezprostředně po své smrti nahrazen dalším nadějným zápasníkem - toreadorem Páramem. Stejně jako “filmová mašinérie“ také velkolepá „show“ býčích zápasů musí dále pokračovat a mrtvé hrdiny je třeba rychle nahradit jinými.

## 7.5 Vizualizace románové textu

Románový způsob zobrazení koridy, jímž Gómez de la Serna překonává tradiční naturalistické pojetí tématu, spočívá kromě zgrotesknění rituálu a mýtického hrdiny, také v působivé montáži plastických vizuálních obrazů, pro které nelze najít adekvátní paralely v literatuře té doby, leda v dobových výtvarných -ismech: expresionismu, kubismu, futurismu nebo surrealismu. V Cinelandii byl text organizován pomocí gregueristických jader, v románě *El torero Caracho*, jsou na poměrně koherentní dějovou linku s banálním schématickým dějem navlékána gregueristická jádra, která se rozlévají do výtvarných obrazů a expresionisticky se „rozstříkují“ po románovém textu. Autorovi nejde o přesný popis představy, ale o plastické zmnožení jejích podob a perspektiv. Výsledkem je neobyčejně podmanivá a barvami hýřící vizualizace románového textu. Románem se prolíná bezpočet originálních přirovnání a obrazů, která mají svůj původ v oblasti výtvarného umění. Explicitně citovaní anebo tušení malíři jsou jako skrytí inspirátoři „románových“ obrazů ve většině případů spjati s estetikou expresionismu, rovnajícího se vypjatému uměleckému výrazu: a to od pozdně gotického Hieronyma Bosche, přes manýristu El Greka, barokního Tintoretta a Velázqueze, Goyu, expresionisty Jamese Ensora a Georga Grosze, kubistického Picassa nebo kubo-expresionistu Oscara Domíngueze, až po expresionistickou „gestickou“ abstrakci.

Společně se zobrazením samotné tauromachie se autor snaží simultánně, v křížících se prostorových plánech, rovněž zobrazit prostředí, v němž se býčí zápasy odehrávají. Pestrobarevné hlediště s rozvášněným anonymním diváckým davem připomíná šklebící se

grimasy, které se valí ulicemi na obrazech Jamese Ensora<sup>158</sup> či Geoga Grosze.<sup>159</sup> Mezi obecnstvem koridy najdeme dokonce i groteskně absurdní posthumní postavu, jež během pohřebního průvodu vylomí uzávěr rakve a neodolá nutkání účastnit se první jarní koridy:

*„Era el cadáver del aficionado que había muerto el día antes de la corrida y que no pudo resistir el ludibrio de pasar frente a la plaza y no entrar en tan solemne día de apertura. Había hecho saltar la débil cerradura y había propuesto a los acompañantes del entierro un palco para tres toros nada más...” (s. 51)*

Vášnivý fanoušek, jako mrtvola se účastníci koridy, jako by sem zabloudil z expresionistických Ensorových či Groszových obrazů, v jejichž pitvorném davu se příležitostně objeví kostlivec. Fantasmagorický mumraj jen potvrzuje obraz karnevalizace. Barevná skrumáž postav, malí uličníci přelézající zábradlí, vyfintěné slečinky a urostlí muži jako by se o zázrak, jenž se před jejich očima odehrává, příliš nezajímali. Tuto Goyovu známou stropní fresku v kostelíku San Antonio de la Florida v Madridu měl Gómez de la Serna před očima, když v jedné pasáži románu přirovnává ženy na koridě k pozemskému obecnstvu v kupoli sv. Antonína Paduánského:

*„Desaliñadas se quedaban las señoritas de la ciudad, que se perdían en las alturas como frescos muy altos en la cúpula borrosa de luces fuertes.” (s. 79)*

Originální je popis oblékání matadora, který vyvolává dojmem exotické dekorativní „žaponerie“,<sup>160</sup> neboť toreador je přirovnáván k mandarínovi a posléze k samurajovi, jenž se chystá spáchat harakiri:

*„La coleta del torero en esa hora que tiembla de afilado que relumbra en ella el acero del Destino, era como coleta de mandarín en cuyo cuello puede probar su filo mandoble del verdugo inesperado de los emperadores y los dioses. Una orden misteriosa*

---

<sup>158</sup> James Ensor (1860-1949), belgický malíř a průkopník expresionismu. Obíral se náměty karnevalových scén, pitvorných masek, karikaturních grimas ve fantasmagorickém mumraji.

<sup>159</sup> George Grosz (1893-1959), německý malíř a grafik. Kreslil karikatury napadající měšťáky, které publikoval v různých časopisech. Pitvorné grimasy připomínají v mnohém J. Ensora.

<sup>160</sup> Od poloviny 19. století bylo v Evropě oblíbené přebírání prvků japonské kultury. Avantgardní umělce okouzlovaly zjednodušenými formami, asymetrickými plochami a vkusnou barevností především japonské barevné dřevoryty. Japonismus ovlivnil zejména malířství impresionismu, secese, P. Gauguina, V. van Gogha a skupinu Nabis.

*y el torero es ejecutado tan rápidamente como sólo se ejecuta entre los mandarines que se obligan al hara-kiri.“ (s. 111)*

Nad býčí arénou se rozprostírá ideální klenba, jež se podobá jasně modrému rokokovému nebi z Tintoretových fresek:

*„El gran coso parecía querer decir al cielo: ‚No encubro mi espectáculo porque me entusiasma que el cielo disfrute de la diversión.‘ Un cielo de Tintoreto con todas las categorías, y Dios y la Virgen, y el Espíritu Santo era el plafón que necesitaba la plaza.“ (s. 90)*

Na rokokovém nebi levitují pikadoři, kteří připomínají ožvlé obrazy goyovských fresek malovaných přímo na nebesa.

Samotný popis býčího zápasu vyvolává dojem výtvarného díla, jež se snaží tlumočit dynamickou souhru elegantně rychlých a přesných pohybů toreadora a nahodilou trajektorii útočícího býka. Průniky ostrých rohů rozzuřených zvířat do měkkých tkání těl toreadorů, pikadorů, banderillerů a koní, a naopak dýky (espadas), píky (lanzas) zápasníků zraňující býka, by našly pandán ve výtvarných obrazech kubistů, expresionistů a surrealistů.

*„Otra vez el arco de acero que es la espada, al tropezar con la carne del toro, volvió a atravesarle y el toro se despeñó, llevándose debajo a Caracho, envuelto en aquel peso de gran alimaña de la muerte“ (s. 97)*

*„Cairel, (...) se dirigió a Alcor, y en la querencia del toril lo metió la espada por el angosto ojo de la cerradura de la vida del toro, ojo de llave laminada“ (s. 117)*

*„El cuerno le hirió como una flecha en la vena torrencial, que comenzó a manar sangre como caño roto. Todos sintieron rota su vena y hubieran gritado llamando al fontanero“ (s. 126)*

Ve španělském malířství se všechny tři předchozí směry moderního malířství originálně spojují v díle Oscara Domíngueze.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Oscar Domínguez (1906-1985) byl španělský malíř ovlivněný ve své tvorbě Picassovým kubismem, expresionismem, surrealismem a metafyzickou malbou G. de Chirica. Díky neustálým proměnám stylu a experimentování dospěl k velmi osobité a originální malířské poetice. Zajímavou okolností jeho života je pobyt v poválečném Československu, kde navázal četná přátelství s českými i slovenskými malíři, takže se mnoho jeho děl nachází v českých nebo slovenských sbírkách. Poslední monografická výstava u nás se konala v roce 1997 v Muzeu umění v Olomouci.



K výtvarně nejpůsobivějším románovým obrazům patří nešťastná událost, kdy rozzuřený býk přeskočí mantinel a rozdrťí jedné z žen v hledišti ňadro.

*„El toro, de nuevo atraído por el miedo que en su murmurio le fatalizaba, embistió a una dama que sólo se defendía con su abanico.“ (s. 95)*

Scéna je jakoby zachycena Domínguezovým štětcem a plasticky navozuje představu barevného kubo-expresionistického portrétu ženy, jejíž ňadro je konkrávně zabodnuté do srdce:

*„Tiene un seno destrozado – dijo uno que salía. En todos quedó la imagen de aquel seno hacia adentro aquel seno cuyo cono invertido tenía el vértice en el corazón.“ (s. 97)*

Na podšívce bojových pláštů (capotes) vznikl během koridy dokonce abstraktní obraz plný červenočerných krvavých šmouh, které jsou možná základem budoucího obrazu s názvem „Nabrání toreadora“.

*„En el forro claro de los capotes de brega se destacaba ese cuadro interesante, ese lienzo comenzado que cuelga en el estudio de los pintores con los primeros carmines ennegrecidos de una futura obra. ¡Quizá se esboza en ese lienzo, pintado con sangre de banderilla, el cuadro de ‚La cogida del torero‘ o de su apoteosis! Maculatura de sangres distintas quiere decir algo.“ (s. 93)*

Gómez de la Serna jako by předjímal nový slohový směr moderního abstraktního malířství, takzvaný „action painting“ (akční malba), jenž se rozvinul v padesátých letech 20. století v New Yorku a stal se v té době převládajícím uměleckým směrem v USA i v západní Evropě.<sup>162</sup> Barva se v něm nanáší na plátno podle principu automatismu stříkáním, kropením, nahazováním nebo tak pastózním způsobem, až vznikají náhodné barevné procesy. Tím se z plátna stává akční plocha a z obrazu projev dynamického malířského procesu. Gómez de la Serna postupuje při psaní románu podobně jako malíř „akční malby“ - vytvoří si z románového textu plátno, na které „rozlévá“ barevné „verbální obrazy“, inspirované výtvarným uměním.

---

<sup>162</sup> Hlavními představiteli akční malby byli J. Pollock, W. de Kooning a F. Kline.

Podobně jako lze narativní postupy v Cinelandii považovat za kinetické „rozkmitání“ textu pomocí nápodoby filmové techniky, v románu je rozhýbán dynamickou koláží výtvarně plastických obrazů, jimiž se snaží Gómez de la Serna zachytit dramatický pohyb a pestrobarevnou vřavu světa býčích zápasů. Příběh toreadora Caracha lze číst jako moderní román koridy, v němž se krutý obraz souboje na život a na smrt rozpouští v barevné expresionistické próze.

## 8. Pojetí románu u Gómeze de la Serny

*„El principal deber del novelista es ser un poco desgalichado y conseguir dar unidad a la novela desunida del mundo. Se trata sólo de eso.“*  
(Gómez de la Serna: Novelismo, 1931)

Již na počátku zmiňovaná negativní kritika románů Gómeze de la Serny, jež se objevila ve studii Eugenia Garcíi de Nory,<sup>163</sup> ovlivňovala ve Španělsku po dlouhý čas jejich nepříznivé posuzování a de facto odmítání. Hlavním důvodem nepřijetí jeho prózy byly dobové realistické postuláty, jež se tehdy na románovou produkci důsledně uplatňovaly. Nora ze svých pozic zastánce angažované literatury, jenž viděl v literatuře nástroj přeměny společnosti, nespravedlivě zredukoval tvorbu Gómeze de la Serny na „půlstoletí trvající psaní, jež se opírá o čistě dadaistické předpoklady“,<sup>164</sup> následkem čehož jeho literární tvorba vykazuje obecnou ideologickou vyprázdněnost.<sup>165</sup> Vytýkal mu frenetický sebestředný individualismus, lhostejnost, cynismus, anarchii a iracionalitu jako obranný postoj. A nechyběla ani výtky, že se autor důsledně vyhýbá problémům Španělska, světa a doby, ve které žije: „(...) náš největší současný humorista se odhodlaně, rozhodně a neústupně rozhodl stát stranou přírody, života a rozhodl se pro ‚literaturu‘. Je velmi obtížné předpokládat, že čas, ve svém soudu, doplní onu realitu, již on tak pohrdal a bude mu moci laskavě odpustit.“<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> NORA GARCÍA, E. DE: *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Ed. cit.

<sup>164</sup> Ibid., s. 105: " (...) lleva escribiendo medio siglo apoyándose en supuestos plenamente dadaístas"

<sup>165</sup> Ibid., s. 104.

<sup>166</sup> Ibid., s. 154: " (...) nuestro más grande humorista contemporáneo se ha apartado resuelta, decidida y tenazmente, de la naturaleza, de la vida, y ha optado por la "literatura". Es muy difícil suponer que el

Tvrzení, že Gómez de la Serna realitu odmítá a popírá, je důkazem naprostého nepochopení jeho svébytného pojetí románového žánru. Umělecké postuláty, z nichž autor vycházel, teoreticky definoval v prohlášení z roku 1909, jež mělo charakter manifestu: “El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!“, následovala zásadní kapitola o pojetí románu nazvaná „Novelismo“ a zařazená do knihy *Ismos* (1931). Patřily by sem i dvě předmluvy, a to sice k prvnímu vydání „greguerií“ v roce 1918 a později předmluva k románu *El hombre perdido* (1946, Ztracený člověk).<sup>167</sup>

Nejprve se všimneme, jak autor chápal vztah mezi životem, realitou a uměním.

Zde je třeba zmínit další z častých názorů literárních kritiků, kteří tvrdí, že autor ve svých románech vychází z tezí o novém umění, jež v knize *La deshumanización del arte* formuloval jeho přítel José Ortega y Gasset. Některá díla prý jako by byla napsána na „objednávku“ „dehumanizujícího“ filozofa. Při pozorném pročitání názorů Gómeze de la Serny na umění se překvapivě ukazuje, že tezí svého přítele často protirečí a na některé otázky umělecké tvorby má názor zcela opačný.<sup>168</sup>

Podle Ortegy y Gasset má umělec jít proti realitě, záměrně ji deformovat a zbavit ji lidského aspektu, tedy odlidštit.<sup>169</sup> Na příkladu tvůrce moderního obrazu, do kterého se již nemůžeme zamilovat jako do *Mony Lisý*, definuje pojetí vztahu mezi uměním a životem následovně: „Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos

---

tiempo, en su juicio, completando esa realidad por él tan desdeñada, se lo pueda benignamente dculpar”.

<sup>167</sup> Při překládání výňatků z uvedených teoretických statí jsem překládala do češtiny obě zmíněné předmluvy. Citace knihy *Ismos* jako primární literatury jsem ponechala v originálním znění.

<sup>168</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Una teoría personal del arte*. Op. cit., s. 19.

<sup>169</sup> Cf. ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. Op. cit., s. 27.

inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas.<sup>170</sup> Gómez de la Serna naopak hledá bližší a lidštější vztahy ke skutečnosti prostřednictvím absurdních, groteskních obrazů, věcí i bytostí ve všedním bytí: „První věcí, která ovlivňuje literaturu je život, ten současný život, objevený, nahý, přesvědčivý jako nikdy předtím, osvícený neobyčejným přívalem světla.“<sup>171</sup> Požaduje, aby umělec neodděloval umění od každodenního života, všednost je podle něj to, co nás nejvíce pohlcuje: „Poukázat na to, co je v člověku všedního, znamená přimět jej, aby nebyl ani strohý, ani věrolomný, ani zlý, ani fanatický, ani nepohnutelný k ničemu a před ničím. Přijmout všednost znamená učinit se snášenlivým, chápavým, uspokojitelným. Není nic objevnějšího nad troufale vyhledávanou, kultivovanou, pochopenou a asimilovanou všednost.“<sup>172</sup> Autor tudíž realitu nepopírá, naopak stvrzuje: „Lo único que pide molde y amparo es la realidad. Lo que puede sobreponerse a nosotros, lo que puede arrollarnos en este momento en que está más visible, evidente y sensata que nunca, es la realidad. Con la convicción de la realidad podemos ir a cualquier parte, pero sin ella todo es imposible.“<sup>173</sup> Umělec by měl podle Gómeze de la Serna při psaní románů provádět zvláštní druh „umělecké alchymie“: „Hay que agitar la vida, mezclarla con verosimilitud a circunstancias inverosímiles e inconvencionales, agitar todo eso, dar las contestaciones descaradas que son difíciles en la vida o quedan sofocadas bajo su burguesismo o su conservadurismo.“<sup>174</sup> Jako spisovatel si je vědom toho, že i nevěrohodné a nahodilé vyvstane o to zřetelněji, pokud zůstává spjato s reálnou skutečností a zasadí-li se do všednodennosti. Sama skutečnost totiž může být fantastická: „Imaginární nevzniká přehlížením skutečnosti, ale jejím rozvíjením, jejím rozšířením plynoucím z výměny podnětů - a ze vzájemné ‚inspirace‘ - mezi člověkem a světem; směřuje tak k souhrnné

---

<sup>170</sup> Ibid., s. 27.

<sup>171</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte*. Op. cit., s. 57: „La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz.“

<sup>172</sup> Ibid., s. 138: „Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser ni riguroso, ni desleal, ni malo, ni fanático, ni inmovible para nada ni ante nada. Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo. Nada más solucionador que la trivialidad hallada, cultivada, comprendida y asimilada hasta la temeridad.“ Český překlad Josef Forbelský. GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Gregerie aneb Co vykřikují věci*. Op.cit., s. 65-66.

<sup>173</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 354.

<sup>174</sup> Ibid., s. 353.

„totální“ vizi reality uchopené v jednotě svých aktuálních a skrytých (potenciálních) významů.“<sup>175</sup> Spisovatel by měl prostřednictvím logiky „nevěrohodného“ (inverosímil) a „nahodilého“ (arbitrario) odkrývat „zázračno“ reality samé: „La realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas.“<sup>176</sup> A dodává: „Quisiera yo dar con lo fantasmagórico, que es algo real aunque inexistente, más difanidad al barro originario y más convivencia en atmósferas que sólo vivirán en un remoto porvenir.“<sup>177</sup>

V románech se podle Gómeze de la Serna nacházejí „první trhliny do jiných prostorů“.<sup>178</sup> Těmito trhlinami proniká do románů „jiná realita“, kterou autor definuje následovně: „Realita jako taková mi leží v žaludku čím dá tím víc a každý den, který uplyne se mi zdá falešnou maškarádou jiné reality, jež je nedotčená důvěrností a perem.“<sup>179</sup> A pokračuje: „Tato realita, již jsem se právě dotkl a která může v jednu chvíli zmizet a která již zmizela, když jsem si sedal za stůl, abych psal, nezavdává důvody k mému psaní. Měla by to být věc, jež není ani v realismu imaginace, ani v realismus fantazie, jiná realita, ani nad, ani pod, jednoduše jiná.“<sup>180</sup>

Je zajímavé, že svým pojetím „jiné“ (otra realidad) nebo také „postranní reality“ (realidad lateral) jako součásti všednodennosti, do níž pronikají prvky „zázračného“, se spisovatel přibližuje poetice fantastična některých hispanoamerických autorů laplatské oblasti: J. Cortázarovi, S. Ocampové,<sup>181</sup> F. Hernándezovi a dalším.

Další kritické výtky některých badatelů autorovi upírají dokonce právo nazývat svá díla romány.

---

<sup>175</sup> KRÁL, P. Op. cit., s. 113.

<sup>176</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 354.

<sup>177</sup> Ibid., s. 355.

<sup>178</sup> Ibid., s. 352.

<sup>179</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El hombre perdido*. Madrid : Espasa Calpe, 1962, s. 8: „La realidad tal cual es, cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma.

<sup>180</sup> Ibid., s. 16: „Esta realidad que acabo de tocar y que puede desaparecer de un momento a otro, que ya ha desaparecido al sentarme a escribir frente a mi pupitre, no me convence como motivo de escrituración. Ha de ser una cosa que no esté ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, otra realidad, ni encima ni debajo, sino sencillamente otra.“

<sup>181</sup> Silvině Ocampové věnoval román *Policefalo y señora* (1932, Policefalus a paní) z prostředí Buenos Aires. Vztahem Gómeze de la Serna a laplatských spisovatelů se zabývá *Boletín RAMÓN*, 2001, n° 3.

Podle Francisca Umbrala byl Gómez de la Serna spisovatel „bez žánru“ a román pouze předstíral: „Jeho romány jsou již od samého počátku předstíranými romány, protože se nerodí z myšlenky románové, nýbrž poetické. Z poetické myšlenky, kterou se pokouší na mnoha stránkách převést do románu.“<sup>182</sup> A dodává: „Ramón se domnívá, že obnovuje žánry, ale on je pouze předstírá.“<sup>183</sup>

Připomeneme-li si zde Bachtinův výrok, že román je jediný dosud se utvářející a nehotový žánr, a výrok Barojův o tom, že román je „pytel, do něhož se vejde všechno“, Umbralovo uemanuté lpění na tradičních žánrových kategoriích realistického románu v roce 1978 se jeví jako přehnaně konzervativní a zjednodušující.

Gómez de la Serna svým dílem tradiční pojetí románu vědomě překonával: „Hay que reaccionar contra la novela a la antigua, hasta contra la novela a la manera stendhaliana. Los críticos que nunca pudieron escribir una novela dan de ella definiciones solemnes cuando en realidad no admite otra definición que la dió de ella Mr. L. M. Forster: ‚culquier relato imaginario en prosa de más de 50. 000 palabras‘.“<sup>184</sup> A dodává: „¿Y estilo? Novelista con mucha estética de la novela, mal novelista.“<sup>185</sup> Romanopisec by se měl inspirovat především diskontinuitou moderního života, do něhož se organicky „vplétají“ nejrůznější představy a věci. Odmítá témata tradičního románu: „En la novela a la antigua usanza el tema se va muriendo, se va tornando cadáver y se hincha, se hincha. La vida moderna avento todo lo sobrante y hace desvariar al tema para superarlo.“<sup>186</sup> Podle něj je třeba v románu podnikat cesty směrem, kterým se nikdo předtím nevydal, a pojednávat oblasti dosud neobjevené a ponechané stranou („lo increado“), byť by se jednalo o věci nahodilé a nevěrohodné: „Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad, teniendo en cuenta que la naturalidad cambia según las épocas, y la naturalidad de estos días no es

---

<sup>182</sup> UMBRAL, F. *Ramón y las vanguardias*. Op. cit., s. 76: "Sus novelas son novelas fingidas, ya de entrada, porque no nacen de una idea novelesca, sino de una idea poética. Idea poética que él va tratando de novelizar a lo largo de páginas y páginas. Esa es la clave de novelística que esa novelística interesa poco (y en buena medida con razón).

<sup>183</sup> Ibid., s. 79: "Ramón cree que está innovando géneros, pero está fingiendo."

<sup>184</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos* Op. cit., s. 357.

<sup>185</sup> Ibid., s. 356.

<sup>186</sup> Ibid., s. 355.

de ninguna manera la de anteaer.“<sup>187</sup> Gómez de la Serna podobně jako později Roland Barthes přirovnává psaní ke tkaní; spisovatel by měl svým románovým „tkaním“ doplňovat to, co na „koberci světa“ chybí: „Se han de encontrar en la novela reafirmaciones de la vida, palabras que se esperaban, situaciones en que a uno le hubiera gustado estar, ingenuidad abrumadoras. Combinaciones y conflictos en que el Creador no ha caído en su tejer los destinos; lo que verdaderamente falta en el tapiz del mundo.“<sup>188</sup>

Jeho pojetí románu ve své době přece jen nacházelo příznivou odezvu, a to mimo hranice Španělska. Jeho romány se zabýval francouzský literární kritik, romanopisec a básník Edmond Jaloux,<sup>189</sup> jenž prozíravě oceňoval zejména obdivuhodnou vnitřní svobodu autora.<sup>190</sup>

Je smutným paradoxem, že v samotném Španělsku až do nedávné doby byl Gómez de la Serna odmítaným. Jeho romány byly „nesprávně čteny“ anebo se nečetly vůbec a byly odsunuty na okraj moderní španělské prózy jako jakási kuriózní „neorganická forma“.

Vrátíme-li se nyní zpět k otázce vzájemného vztahu života a umění, bude vhodné vzpomenout Octavia Paze a jeho knihu *Los hijos del limo*,<sup>191</sup> v níž definuje jako tradiční ty spisovatele, kteří se snaží ve svém díle odrážet život, a není-li reálný, tak takový, který dovolí čtenáři alespoň na okamžik uvěřit tomu, co čte. Naopak „zlomová hnutí“ (movimientos de ruptura) se pokoušejí vytvářet umění, které jde dále za realitu a hledají čisté umění „l'art pour l'art“. Avantgardy se snaží vnést do umění „vitalismus“, nezobrazovat život pomocí umění, nýbrž vytvořit umění, které by bylo schopné v sobě zahrnovat neopakovatelnou zkušenost života. To má za následek, že avantgarda pojednává realitu

---

<sup>187</sup> Ibid., s. 352.

<sup>188</sup> Ibid., s. 353-354.

<sup>189</sup> Edmond Jaloux (1878-1943) je autorem mimo jiné díla *Les saisons littéraires 1909-1914* (Literární sezóny) a *Au pays du roman* (1931, V zemi románu). Patřil k návštěvníkům Ramónových tertulií v *Café Pombo* v Madridu.

<sup>190</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos* Op. cit., s. 353.

<sup>191</sup> PAZ, O. *Los hijos del limo*. 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona : Seix Barral, 1989.



velmi svébytnou formou. S tím ovšem souvisí nebezpečí, jež komentuje Octavio Paz slovy: „Ačkoliv avantgarda otevírá nové cesty, umělci a básníci po nich běží s takovým spěchem, že zanedlouho doběhnou na konec a narazí na zeď. Není zde jiná možnost než nové překročení: provrtat zeď, přeskochit propast.“<sup>192</sup>

S určitou nadsázkou můžeme konstatovat, že Gómez de la Serna při přetváření reality pomocí nových uměleckých forem běžel vlastním tempem po vlastní cestě, a jak dnes s odstupem času zahlédáme, mnohdy utíkal již podél druhé strany zdi, o kterou si jiní umělci teprve „rozbíjeli hlavy“. Autor při pokusech o nový umělecký výraz neodmítal předchozí umění - sám se považoval za autora všech knih, které přečetl<sup>193</sup> - a tím avantgardu jako „zlomové hnutí“ překonal. Úkolem doby bylo znovu formulovat smysl umělecké tvorby, a tím nově interpretovat moderní svět, nikoliv rozvrátit a popřít vše minulé.

---

<sup>192</sup>Ibid., s. 161: "Aunque la vanguardia abre nuevos caminos, los artistas y poetas los recorren con tal prisa, que no tardan en llegar al fin y tropezar con un muro. No queda más recurso que una nueva transgresión: perforar el muro, saltar el abismo."

<sup>193</sup> Tímto názorem se přibližuje pojetí intertextuality u Bachtina, podle něž existují mezi jednotlivými díly „dialogické vztahy“, které je uvádí do vzájemného kontaktu.

## 9. Kniha ISMOS (1931)

Jako potvrzení teze o vzájemném prolínání verbálního (literatury) a vizuálního umění (výtvarné umění a film) v díle Gómeze de la Serna, je vhodné alespoň letmo zmínit jeho podivuhodnou knihu *Ismos* z roku 1931. Spisovatel v ní zanechal osobní a velmi autentické svědectví o velkém pohybu v umění, který nastal v prvních třech desetiletích 20. století. Ve chvíli, kdy dílo vychází, neobsahuje již žádné nové informace o převratných novinkách v moderním umění. V předmluvě doslova říká: „Estamos saliendo de una época y hay que dejar explicado nuestro tiempo.“<sup>194</sup> Můžeme s určitou nadsázkou říci, že vše podstatné bylo již avantgardami řečeno. Přesto jsou *Ismos* knihou, která dodnes budí zaslouženou pozornost z několika důvodů.

Autor vstupuje do knihy jako souputník a „komplic“ portrétovaných umělců, i když o svém vztahu k avantgardě hovoří s lehkou ironií a odstupem: „Simpre para mí las academias no tienen que ver nada con el arte (...) He sido tiroteado en la vanguardia y he dado el pecho y la respuesta siempre como vanguardista, siendo en la actualidad porvenirista, que es situación menos guerrera y también menos rétorica de futurista, pues el futuro es mucho más lejano y engolado que el porvenir.“<sup>195</sup>

Kniha nechce být systematickou teoretickou syntézu avantgardního umění s přesnou chronologií a daty, nýbrž „ramonisticky“ subjektivním a nezávislým pohledem na avantgardu a můžeme ji označit jako osobitý esej. Zároveň ji však můžeme vnímat jako originální

---

<sup>194</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., s. 10

<sup>195</sup> *Ibid.*, s. 10-11.

„literární autoportrét“ spisovatele, jediného představitele unipersonálního -ismu, nazvaného „ramonismus“. Naši tezi o knize jako o ramónovském avantgardním autoportrétu můžeme ilustrovat faktem, že na obálce knihy nenalzáme notoricky známé avantgardní dílo, nýbrž kubistický „Portrét Ramóna Gómeze de la Serny“ z roku 1915, jehož autorem je mexický malíř Diego Rivera.<sup>196</sup>

Kniha je nepochybně důkazem zdařilého a obohacujícího prolnutí literatury a výtvarného umění. Autor doslova říká: „Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca.“<sup>197</sup>

Esej je rozdělen do dvaceti pěti kapitol různého rozsahu. Nahlédneme-li do obsahu, najdeme zde pouze tři kapitoly zabývající se opravdu existujícími -ismy: futurismo, dadaísmo a surrealismo.

## INDICE

	<b>Páginas</b>
PRÓLOGO.....	7
Apollinerismo.....	19
Picassismo.....	42
Futurismo.....	107
Negrismo.....	124
Luminismo.....	138
Klaxismo.....	142
Estantifermismo.....	144
Toulouselautrecismo.....	147
Monstruosismo.....	152
Archipenkismo.....	155
Maquinismo.....	158
Lhotéismo.....	160
Simultanismo.....	165
Jazzbandismo.....	178
Humorismo.....	197
Lipchitzmo.....	233
Tubularismo.....	238
Ninfismo.....	241
Dadaísmo.....	246
Charlotismo.....	256
Suprarrealismo.....	263
Botellismo.....	310
Riverismo.....	329
Novelismo.....	351
Serafismo.....	357

<sup>196</sup> Po odchodu Gómeze de la Serny do Argentiny byl osud obrazu neznámý. Dnes se nachází Museo de Arte Latinoamericano v Buenos Aires.

<sup>197</sup> Op.cit., s. 7.

Většinu zbývajících -ismů tvoří „oficiálně“ neexistující ismy, které Gómez de la Serna náhodně „pokřtil“ po významném tvůrci či představiteli (apollinerismo, picassismo, toulouse-lautrecismo, lhoteísmo, riverismo, lipchitzmo, archipenkismo, charlotismo). Souviselo to s jeho požadavkem osobnosti umělce jako vyhraněné individuality. V jednotlivých kapitolách autor směřuje charakteristiku směru s charakteristikou a rysy portrétovaného umělce, který je jeho hlavním představitelem. Do textu zároveň vkládá vlastní názory na nejrůznější tendence v moderním umění.

Dále zde nalezneme -ismy, které dostaly svůj název podle určitého charakteristického rysu svého projevu: simultanismo,<sup>198</sup> ninfismo,<sup>199</sup> botellismo,<sup>200</sup> tubularismo,<sup>201</sup> serafismo.<sup>202</sup>

Zvláštní skupinu tvoří ismy, které představují dynamický portrét moderní metropole 20. a 30. let 20. století, jejích ulic a nových kulis, hluku automobilů: klaxismo, luminismo<sup>203</sup> maquinismo<sup>204</sup>, jazzbandismo.<sup>205</sup>

V knize najdeme také zásadní a již zmiňovaný esej o Sernově pojetí románového žánru „Novelismo“ a kapitolu pojednávající jeho

---

<sup>198</sup> Představitelé tohoto směru byli Robert a Sonja Delaunayovi. Tzv. orfismus vycházel z teze, že světlo a barva jsou ve vzájemném simultánním kontrastu pronikání formálních rytmů a vytváří tak simultánní zážitky.

<sup>199</sup> Jedinou umělkyní tohoto -ismu je francouzská malířka Marie Laurencinová, jež si vytvořila osobitý lyrický výraz malby, pro kterou jsou typické pastelově barevné tóny, křehké dívčí typy, melancholie a dekorativní arabeska.

<sup>200</sup> Gómez de la Serna tak nazývá styl francouzského malíře Amédéea Ozenfata, který byl spolu s Le Corbusierem představitel tzv. purismu, jenž požadoval racionální klasicistickou modifikaci kubismu a vyloučení emocionálních, senzualistických a dekorativních prvků. Tento výtvarný názor nepochybně souzněl s požadavky, které měl Gómez de la Serna na vlastní literární tvorbu

<sup>201</sup> Zástupcem tohoto -ismu byl francouzský malíř Fernánd Legér. Byl to jeden z mála umělců portrétovaných v knize, které Gómez de la Serna osobně neznal. Nicméně Legéra obdivoval.

<sup>202</sup> -Ismus spisovatele Jeana Cocteaua, kterého Gómez de la Serna osobně poznal v Paříži. Cocteau uvádí do moderního umění anděly, serafíny a cherubíny.

<sup>203</sup> Světelné zdroje, neóny moderního designu dotvářejí kulisy moderního velkoměsta.

<sup>204</sup> Nové stroje, továrny, sirény, lokomotivy, vlak vyjadřují novou urbanistickou estetiku inženýrských staveb a strojů.

<sup>205</sup> Jazzový rytmus souzní s rytmem doby, hudebníci i tanečníci neustálém pohybu jako symbol doby, podněcované zrychleným rytmem nového umění. Zároveň se uměním stává i plakát, jako součást reklamy a zábavního průmyslu.

osobitý koncept humoru „Humorismo“, které jsou nezbytné pro uchopení autorovy románové poetiky.

Přesvědčivým důkazem toho, že tato originální kniha i po tolika letech budí pozornost, byla výstava s názvem „Los ismos de Ramón Gómez de la Serna“, která se konala v roce 2002 v Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía v Madridu.<sup>206</sup>

---

<sup>206</sup> Můžeme pouze litovat, že původně plánovaná česká repríza madridské výstavy se nakonec z organizačních důvodů neuskutečnila.

## Závěr

V úvodu práce jsme si vytkla za cíl potvrdit důležitou roli Gómeze de la Serny jako spisovatele modernizujícího španělský román 20. století.

Na základě četby a rozboru románů *Cinelandia* a *El torero Caracho* jsem se snažila postupně vyvracet odmítavé hodnocení ze strany španělských kritiků a polemizovat s jejich názory na žánrové pojetí tohoto typu románu. V kapitole 8., nazvané „Pojetí románu u Gómeze de la Serny“, pojednávám autorovo záměrné překračování tradičních forem na základě jeho vlastních teoretických postulátů, které definoval především v eseji „Novelismo“ a „El concepto de la nueva literatura“.

Stěžejní část této práce byla věnována komentáři románu *Cinelandia*, v němž jsem se pokusila vymezit způsob, jímž autor narušuje a překračuje tradiční románové kategorie. Podrobněji jsem se zabývala problematikou utváření románových postav, jež se v Sernově pojetí mění v stínové loutky bez vlastní identity. Dochází k inverzi tradičního románového hrdiny, postavy nepodléhají žádné hierarchii, mizí u nich rozdíl mezi dobrem a zlem, krása je stejně důležitá jako ošklivost. Autor odmítá vyjadřovat emoce protagonistů konvenčním způsobem a přichází s novým pojetím románové psychologie, jež je svým způsobem blízká psychologismu francouzského „nového románu“. Má tendenci k posílení pásma vypravěče na úkor pásma postav, což souvisí s obecnějšími proměnami vypravěčské perspektivy v románu 20. století. Autorova fragmentární a „děravá“ próza je signálem značné významové otevřenosti, jež nutí čtenáře, aby si do „prázdných míst“ dosazoval své

vlastní významy. Gómez de la Serna se v Cinelandii pokouší tematizovat odlišné způsoby vnímání a zobrazování skutečnosti. Narativní strategie v Cinelandii, jež se inspirovala ve filmové technice, je především vizuální a klade důraz na plasticitu obrazů. Jasnozřivě předjímá současnou dobu, kdy význam vizuálního sdělení nebývale vzrostl na úkor sdělení verbálního. Autor tento šalebný svět vizuálního umění, který se v jeho době teprve rodil, paroduje a ironizuje, a tím demýtizuje. Zgroteskňuje některé novodobé mýty spojené právě s vizuální kulturou.

Druhá část práce je věnována komentáři románu *El torero Caracho*, v němž se autor vrací k tradičnímu španělskému tématu. Uchopí je však prostřednictvím osobité románové poetiky, která se značně liší od tradičního naturalistického pojednání. Podaří se mu tak do určité míry již esteticky vyčerpané téma koridy „očistit“ od romanticko-pitoreskního klišé. Jako nejbližší kontext pro komparaci naturalistické a moderní románové poetiky zpracovávající tentýž námět jsem zvolila slavný román naturalisty Blaska Ibáñeze *Sangre y arena* z roku 1908. Ze srovnání některých pasáží vyplývá, že Gómez de la Serna neváhal Ibáñezův román otevřeně parafrázovat a parodovat. Třebaže je toreador Caracho určitým návratem k románu s výrazným ústředním hrdinou, je karikován a proces jeho deheroizace pokračuje zgroteskněním postavy. Demýtizací chrabrého toreadora, působícího spíše jako aktér frašky a velkolepé karnevalové podívané pro masy, se býčí zápasy - „starý obřad v novém kostýmu 20. století“ - stává moderně a originálně pojednaným tématem v korpusu španělského románu 20. století.

Dalším cílem práce bylo poukázat na to, že literatura prvních třech desetiletí 20. století nevzniká izolovaně a odděleně od ostatních druhů umění a že mezi nimi dochází k velmi těsnému kontaktu. Dosavadní náhled jsem se snažila překonat rozšířením perspektivy pohledu na román o srovnání s uměním filmovým a výtvarným. V narativním

postupu obou románů je nepochybný důraz na vizuálně plastické zobrazení skutečnosti, mající původ ve filmových obrazech nebo v dílech výtvarného umění. Například způsob zobrazení koridy v románu *El torero Caracho* spočívá především v působivé montáži plastických vizuálních obrazů, pro něž lze nalézt odpovídající paralely v dobových výtvarných –ismech. V předmluvě ke knize *Ismos* se Gómez de la Serna otevřeně přiznává k tomu, že má „odvahu“ porušit zákaz konzervativních teoretiků a že „směšuje nové umění a literaturu“. Neobyčejně vnímavý autor, navíc se vzácným citem pro „ducha své doby“ se snažil prostřednictvím svébytné románové poetiky s moderním vizuálním uměním „držet krok“.

Je nepochybně paradoxem, že autor, jehož dílo bylo po dlouhou dobu odmítáno, nesprávně čteno a chápáno, docílil ve svých románech většího souladu s „reáliemi doby“ nežli ti, kteří si je vytkli jako hlavní cíl a podřídili tomu umělecké prostředky.

Doufám, že se mi podrobným komentářem a interpretací vybraných románů podařil odkrýt autorův inovační přínos pro španělský moderní román 20. století a zároveň poukázat na to, že dílo Gómeze de la Serny je souběžné s díly autorů, která mají souvislost s hlubokými proměnami v tradici naratologie první poloviny 20. století.



## Resumen

### Ramón Gómez de la Serna: modernización de la novela española del siglo XX

El presente trabajo, dedicado al escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), tiene como objetivo intentar reconocer y establecer su importante papel en el proceso de desarrollo y de renovación de la novela española del siglo XX, y demostrar que su obra ocupa un lugar destacado en la formación de la narrativa moderna española.

El tema de la novelística ramoniana no ha sido tratado adecuadamente, tanto en el ámbito del hispanismo checo como, hasta hace poco, en el campo de la crítica literaria española. El motivo de dicha marginación hay que buscarlo, ante todo, en el hecho de que el autor no cumplía con los postulados teóricos del „realismo testimonial“ aplicados a la literatura por los críticos literarios de los años 50 y 60. Para Eugenio García de Nora, autor del manual *La novela española contemporánea (1927-1939)*, punto de referencia del género novelesco en aquellos años, fue Gómez de la Serna un escritor que „lleva escribiendo medio siglo apoyándose en supuestos plenamente dadaístas“, rechazando la vida y la realidad. A su vez, Francisco Umbral en su libro *Ramón y las vanguardias* insiste en que el autor sólo „está fingiendo“ las novelas. Hemos polemizado con estas opiniones negativas intentando demostrar que el autor rompe intencionadamente con las normas de la novela decimonónica y al superar „lo antiguo“, se lanza sin prejuicios y libremente a la aventura de „lo nuevo“ y „lo moderno“.

La investigación se basa en un análisis pormenorizado de dos novelas: *Cinelandia* (1923) y *El torero Caracho* (1926), exponentes ambas de

los aspectos más destacados de la renovación ramoniana del género novelesco.

La primera parte del trabajo presenta el análisis de una transformación original de los elementos básicos de la estructura novelesca en *Cinelandia*, en la que Gómez de la Serna se introduce en el mundo alucinante, falso y artificial del cine. En contraposición con la novela realista en la que los personajes han de ser „reales“, por el universo de la ciudad cinematográfica de Cinelandia pulula una serie de personajes y personajillos deshumanizados que se sienten como „unos seres intermediarios entre la sombra y la realidad“. Los protagonistas carecen de una característica sociológica y psicológica tradicional, son héroes sin historia, sin personalidad definida. El autor introduce así en el ficticio mundo de la novela un nuevo tipo de descripción psicológica, que más bien coincide con los conceptos establecidos más tarde por los escritores de „la nueva novela francesa“ (nouveau roman) de los años 50 y 60 del siglo XX. Por un lado, el autor „deshumaniza“ a las personas, por otro proyecta en las cosas cualidades humanas y las personifica, expresando, de este modo la ansiedad y preocupación existencialista por la posible „cosificación“ del hombre y de no poder definir exactamente las borrosas fronteras entre los individuos humanos y las cosas.

La prosa fragmentada, incoherente y llena de „agujeros“ permite al lector jugar un papel importante en el proceso de recepción del texto, quien a su vez completa el posible significado de lo leído.

Gómez de la Serna intenta establecer una relación entre el cine como arte nuevo, armado de sus específicos recursos artísticos, y entre la literatura moderna. Partiendo de la premisa de las vanguardias de aquella época de que el cine puede representar una fuente innovadora e inspiradora para las artes „antiguas“, intenta aplicar en la estrategia narrativa la técnica utilizada en el cine. El novelista, separándose

considerablemente de la zona de los personajes y observando a sus protagonistas como operador para marcar la distancia de lo narrado, se convierte en el tipo de narrador llamado por la teoría literaria „ojo de cámara“. La polémica artística entre la novela y el arte cinematográfico se refleja también en la exhuberancia de las imágenes visuales muy plásticas que tienen su origen en el mundo del cine y en las artes plásticas. El tema de Hollywood - „la gran factoría de los sueños“ con su sofisticado y bien elaborado „star-system“, le permite al escritor descubrir y comentar con cierta ironía la falsedad y la superficialidad de las idolatrías y algunos mitos de nuestra época que tienen una evidente conexión con la industria visual de hoy (el cine, la TV).

En la segunda novela *El torero Caracho* el novelista regresa al tema ibérico pero lo va a tratar de una forma totalmente diferente de lo que era habitual dentro de la novela naturalista decimonónica de tipo tradicional. Hemos escogido la famosa novela de toros *Sangre y arena* de Blasco Ibáñez como contexto próximo para comparar dos poéticas diferentes que desarrollan el mismo tema demostrando así el cambio de la perspectiva de nuestro autor. De la comparación se desprende que Gómez de la Serna construye su personaje como tipo literario porque sus rasgos se ajustan a un modelo preestablecido naturalista – el torero ramoniano resume, sin duda, en su persona los rasgos de un mito muy arraigado en el casticismo. Gómez de la Serna se enfrenta con una fórmula heredada, pero la enriquece con su original cambio de la perspectiva narrativa, cumpliendo así con los requisitos artísticos de su amigo filósofo Ortega y Gasset, establecidos en el estudio *La deshumanización del arte*. El autor innovando el método somete al héroe mítico a una deformación grotesca y le convierte en un antihéroe cómico y grotesco. Con su peculiar poética logra „depurar“ el tema de la tauromaquia de los clichés románticos y pintorescos. En la novela el

crudo y sangriento realismo de la corrida goyesca se disuelve en imágenes plásticas de una gran fuerza expresiva inspiradas en la mayoría de los casos en los cuadros de varios pintores con acentuación de su fuerza expresiva.: El Bosco, El Greco, Tintoretto, Goya, Picasso, G. Grosz, J. Ensor, O. Domínguez, etc. La imagen de la corrida como un antiguo rito mediterráneo se convierte en la narración ramoniana en un ruidoso colorado espectáculo profano y popular con rasgos de carnavalización.

El otro objetivo del presente trabajo ha sido superar el tradicional concepto puramente literario al tratar la moderna novela española de la primera mitad del siglo XX, y así enriquecer y amplificar el tema novelesco de la búsqueda de los enlaces íntimos entre la literatura, el cine y las artes plásticas de aquella época y sus relaciones de intercambio mutuo. Hemos intentado seguir la idea de Gómez de la Serna que en el prólogo de su libro *Ismos* escribió que iba a hacer „lo más prohibido“ por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura, esperando que del conjunto de esta herejía brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca.

Esperamos haber logrado cumplir objetivo y que del presente análisis se desprenda que la obra novelística de Gómez de la Serna, que fue tan desfavorablemente juzgada por los teóricos en la segunda mitad del siglo XX, constituye un tipo de novela moderna, coincidente en varios puntos con las obras de los novelistas innovadores que transgrediendo los esquemas del género participan en la ruptura de la narrativa moderna. En suma, nuestro punto de vista pretende resaltar que Gómez de la Serna constituye uno de los autores más representativos que modernizan el género novelesco en el contexto de la literatura española.

# Abstrakt

Abstrakt disertační práce: „**Ramón Gómez de la Serna, spisovatel modernizující španělský román 20. století**“.

Marcela Hejsková

Předložená disertační práce je věnována španělskému spisovateli Ramónu Gómezovi de la Sernovi (1888-1963) a jeho roli při modernizaci španělského románu 20. století. Problematika románové tvorby tohoto autora nebyla dosud v českém prostředí, a donedávna ani ve španělském, náležitě analyzována, uvedena do vývojových souvislostí a souhrnně zhodnocena. Romány byly chápány spíše jako marginální díla a byly odsunuty na okraj moderní španělské literatury.

Hlavním důvodem nepřijetí Sernovy prózy byly dobové realistické postuláty, které se na románovou produkci důsledně uplatňovaly. Práce má za cíl předchozí negativní kritiku románů vyvrátit a poukázat na fakt, že Gómez de la Serna je autorem, jenž tradiční pojetí románu záměrně překonával a že jeho díla jsou časově souběžná s hlubokými proměnami v moderní naratologii 20. století. Zároveň španělský romanopisec předjímal některé nové narativní postupy, jež se v románu prosadily až mnohem později. V některých aspektech je Sernovo pojetí románu blízké poetice francouzského "nouveau roman" padesátých a šedesátých let 20. století.

V práci jsou podrobně komentovány dva jeho romány: *Cinelandia* z roku 1923 a *El torero Caracho* z roku 1926. Komentář se zaměřuje především na zjišťování inovačního podílu Gómeze de la Serny na vývoji španělského moderního románu. V románu *Cinelandia* autor pojednává ve své době neobvyklé kosmopolitní a multikulturní téma filmového světa a jeho hrdinů. Patří tak mezi první díla nejen ve Španělsku, ale i v kontextu světové literatury, která se inspirovala světem Hollywoodu. Autora zajímá vztah filmu a románu jako dvou umění s odlišnými vyjadřovacími prostředky. V centru zájmu je především problém zobrazení reality a neustálé prolínání skutečnosti s uměleckou fikcí v románu a ve filmu. Při překonávání tradičních žánrových norem autor přichází s novou koncepcí románové postavy a její psychologie, provádí inverzi tradičního hrdiny do role "antihrdiny", pojednává psychologii věcí. Román je zároveň moderní utopií a alternativním obrazem toho, co by mohlo být ve skutečnosti. V díle prozíravě předvídá mnohé fenomény současné globální reality a anticipuje demýtizaci některých soudobých mýtů spojených především s vizuální kulturou (filmem a televizí). Románovým zgroteskněním těchto fenoménů nabízí čtenáři znepokojivou vizi současného odlidštěného světa.

V románu *El torero Caracho* se autor zabývá tradičním španělským tématem, ale uchopí jej prostřednictvím osobité románové poetiky, která se značně liší od tradičního naturalistického pojednání tématu býčích zápasů. Autora zajímá fenomén starobylého středozemního rituálu a jeho pojetí ve 20. století, v němž se stává lidovou zábavou a velkolepou podívanou. Gómez de la Serna posouvá španělský národní svátek do polohy grotesky. Způsob zobrazení koridy spočívá především v působivé montáži plastických vizuálních obrazů, pro něž lze nalézt odpovídající paralely v dobových výtvarných - ismech. Pokračuje proces deheroizace hlavního hrdiny zgroteskněním postavy v souladu s formálními inovacemi moderního románu. K práci je připojena obrazová příloha, která ilustruje autorovo úzké propojení s dobovými projevy výtvarného umění.

## Abstract

Abstract of the dissertation: **“Ramón Gómez de la Serna – a writer modernizing the Spanish novel of the 20th century“.**

Marcela Hejsková

The present dissertation is dedicated to the Spanish writer Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) and his role in the process of modernization of the Spanish novel of the 20th century. Not only in the Czech literature atmosphere, but until recently also in the Spanish literature, the problems of novel works of this author has not been analysed properly, not even set in the context of social progress and then in summary evaluated. The novels were understood more as the marginal works and very often were put out on the edge of the modern Spanish literature.

The main reason why Serna's work wasn't accepted were the realistic postulates applied to the novel production in the context of that time. This work sets the task of displacing the previous negative critics of his novel and point at the fact that Gómez de la Serna is the author who surpasses intentionally the traditional understanding of novels and so that his work makes temporary parallel to the great and deep changes in the West narratology. In the same time, this Spanish novel writer anticipated some of the new narrative methods that we can find in later novel production, in some aspects the Serna's concept of writing novels harmonizes for example with poetics of the French „nouveau roman“ of the fifties and sixties of the 20th century.

In this work I present the detail commentary of two of his novels *Cinelandia* from 1923 and *El torero Caracho* from 1926. The commentary is concentrated especially on describing of the innovating contribution of Gómez de la Serna to the evolution of the Spanish modern novel. In the novel *Cinelandia* the author describes for his times very unusual cosmopolitan and multicultural theme of the world of cinematography and its heroes. So that this novel is considered to be a first novel, not only in Spain but also in the context of world literature, which was inspired by world of Hollywood. The author describes the relation of the world of film and the world of novel as the relation of two arts with different means of expression. He is interested mainly in problems of representing the reality and the constant pervading of this reality with the artistic fiction in the novel and in the film. By surpassing the traditional genre standards the author presents his new conception of novel character and its psychology, he makes inversion of the typical epic role of traditional hero into the role of „antihero“ and he describes the psychology of things. The novel is at the same time the modern utopia vision and also alternative picture of what could be a reality. In his work he anticipates many of the phenomenon of contemporary global reality and he presents the process of demythization of some modern myths related especially with the visual culture (film and television). In the process of making novel grotesque of these phenomenon he offers to the reading public the disquieting vision of a modern dehumanized world.

In the novel *El torero Caracho* he treats the traditional Spanish theme but in very special way through his typical novel poetics which is very different from the traditional naturalistic interpretation of the theme of bullfights. The author is interested in the phenomenon of an ancient ritual and its conception in the 20th century in which it becomes a rustic entertainment and a great spectacle. Gómez de la Serna puts the Spanish national fiesta into the grotesque position. The way of representing of bullfights consists in very impressive montage of plastic visual

pictures and their corresponding parallels in the contemporary visual –isms. He continues in making grotesque and he deheroizes the main hero by the making grotesque of the character according to the formal innovations of modern novel. There is a pictorial supplement added to the dissertation work to illustrate the author’s very thin relation with the contemporary manifestations of visual arts.

# Seznam použité literatury

## Primární literatura

- BLASCO IBÁÑEZ, V. *Sangre y arena*. Madrid : Alianza Editorial, 1998.
- CAMBA, J. *La ciudad automática*. Buenos Aires : Espasa Calpe, 1950.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Cinelandia*. Barcelona : Valdemar, 1995.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El torero Caracho*. Madrid : Espasa Calpe, 1969.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1931.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas IX : Novelismo I : El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas X : Novelismo II : Cinelandia y otras novelas (1923-29)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas XI : Novelismo III : Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1999.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas XII : Novelismo IV : El caballero del bongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2000.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas XIV : Novelismo VI : Escritos autobiográficos II*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2003.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas I : „Prometeo“ I : Escritos de juventud (1905-1913)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1996.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas XIII : Novelismo V : Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2002.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Automoribundia (1888-1948)*. Vol. I, II. Madrid : Guadarrama, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Senos*. Segovia : El Adelantado, 1925.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El Rastro*. Madrid : Espasa Calpe, 1998.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El hombre perdido*. Madrid : Espasa Calpe, 1962.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El novelista*. Madrid : Espasa Calpe, 2005.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *La viuda blanca y negra*. Madrid : Cátedra, 1988.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El incongruente*. Madrid : Calpe, 1922.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El secreto del Acueducto*. Madrid : Cátedra, 1986.



- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El alba y otras cosa*. Madrid . Biblioteca Calleja, 1923.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *La quinta de Palmyra*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1923.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El doctor inverosímil*. Barcelona : Destino, 1981.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *¡Rebeca!* Madrid : Espasa Calpe, 1974.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El caballero del bongó gris*. Madrid : Salvat Editores; Alianza Editoriales, 1970.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Siluetas y sombras*. Madrid : Cruz y Raya, 1934.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Greguerías*. Madrid : Cátedra, 1979.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *El chalet de las Rosas*. Madrid : Editorial Castalia, 1997.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Museo de reproducciones*. Barcelona : Destino, 1980.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Zázračný lékař*. Přeložil Jaroslav Skalický. 1. vyd. Stará Říše na Moravě : Stará Říše; Dobré dílo, 1926. 2. vyd. Olomouc : Votobia, 1996.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Bílá a černá vdova*. Přeložil Václav Jiřina. Praha : Symposion, 1927.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Torero Caracho*. Přeložil R.J. Slabý a V. Jiřina. Praha : Aventinum, 1931.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Torero*. Přeložil Felipe Serrano. Praha : Melantrich, 1975.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Gregerie aneb Co vykřikují věci*. Přeložil Josef Forbelský. Praha : Odeon, 1985.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Gregerie aneb Co vykřikují věci*. Přeložil Josef Forbelský. Praha : Lika Klub, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, J. *La deshumanización del arte*. 7.<sup>a</sup> edición. Madrid : Revista de Occidente; Alianza Editorial; 1991.
- ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote : Ideas sobre la novela*. 3.<sup>a</sup> edición. Madrid : Espasa Calpe, 1976.
- QUEVEDO, F. *Los sueños*. Barcelona : Planeta, 1990.
- VELA, F. *El arte al cubo y otros ensayos*. Madrid : Cuadernos Literarios, 1927.

## Sekundární literatura - monografické práce

- ABELLÁN, J. L. *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. V (III). Madrid : Espasa Calpe, 1991.
- APOLLINAIRE, G. *O novém umění*. Praha : Odeon, 1974.
- BACHTIN, M. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980.
- BARAN, L. *Zázraky filmového obrazu*. Praha : Panorama, 1989.
- BAUMAN, Z. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : SLON, 1995.
- BERNARD, J.; FRÝDLOVÁ, P. *Malý labyrint filmu*. Praha : Albatros, 1988.
- BUÑUEL, L. *Do posledního dechu*. Praha : Mladá fronta, 1987.
- CABAÑAS ALAMÁN, R. *Fetichismo y perversión*. Madrid : Ediciones del Laberinto, 2002.
- CAMÓN AZNAR, J. *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid : Espasa Calpe, 1972.
- CHARPENTIER SAITZ, H. *Las „novelle“ de Ramón Gómez de la Serna*. London : Tamesis Books, 1990.
- ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.
- DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988.
- ENTRAMBASAGUAS, J. (ed.). *Las mejores novelas contemporáneas 1930-34*. Barcelona : Planeta, 1961.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. *Teoría y mercado de la novela : del 98 a la República*. Madrid : Gredos, 1982.
- FERRERAS, J. I. *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid : Taurus, 1988.
- FLEMROVÁ, A. *Protagonisté italského modernistického románu*. Praha : Univerzita Karlova, 2004.
- FORBELSKÝ, J. *Španělská literatura 20. století*. Praha : Karolinum, 1999.
- FREUD, S. *Vybrané spisy I-III*. Praha : Avicenum; Universe, 1991, 1993.
- GABLIKOVÁ, S. *Selbala moderna?* Olomouc : Votobia, 1995.
- GARCÍA LÓPEZ, J. *Historia de la literatura española*. 3.<sup>a</sup> reimpresión. Barcelona : Vicens-Vives, 1992.
- GIL CASADO, P. *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Barcelona : Anthropos, 1990.
- GÓMEZ DE LA SERNA, G. *Ramón (Obra y vida)*. Madrid : Taurus, 1963.

- GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Una teoría personal del arte : Antología de textos de estética y teoría del arte.* (ed. Martínez Collado, A.) Madrid : Tecnos, 1988.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I. *La mentira social : Imágenes, mitos y conducta.* Madrid : Tecnos, 1989.
- GONZALEZ-GERTH, M. *A Labyrinth of Imagery : Ramón Gómez de la Serna 's "Novelas de la nebulosa".* London : Tamesis, 1986.
- GRANJEL, L. S. *Retrato de Ramón : Vida y obra de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid : Guadarrama, 1963.
- GUBERN, R. *El proyector de la luna : La generación del 27 y el cine.* Barcelona : Anagrama, 1999.
- GULLÓN, R. (ed.). *Diccionario de Literatura Española e Hispanoamericana.* Madrid : Alianza Editorial, 1993.
- HILSKÝ, M. *Modernisté.* Praha : Torst, 1995.
- HENCKMANN, W. - LOTTER, K. *Estetický slovník.* Praha : Nakladatelství Svoboda, 1995.
- HODDIE, J. H. *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna.* Madrid : Pliegos, 1999.
- HODROVÁ, D. *...na okraji chaosu... : Poetika literárního díla 20. století.* Praha : Torst, 2001.
- HODROVÁ, D. *Hledání románu : Kapitoly z historie a typologie žánru.* Praha : Československý spisovatel, 1989.
- HODROVÁ, D. (ed.). *Poetika míst.* Praha : H&H, 1997.
- HODROVÁ, D. *Místa s tajemstvím.* Praha : KLP, 1994.
- HOUSKOVÁ, A. *Imaginace Hispánské Ameriky : Hispanoamerická kulturní identita v esejích a v románech.* Praha : Torst, 1998.
- CHVATÍK, K. *Od avantgardy k druhé moderně : Cestami filozofie a literatury.* Praha : Torst, 2004.
- KRÁL, P. *Groteska čili Morálka šlehačkového dortu.* Praha : Národní filmový archiv, 1998.
- LAMAČ, M. *Myšlenky moderních malířů.* Praha : Odeon, 1989.
- LEDERBUCHOVÁ, L. *Průvodce literárním dílem : Výchladový slovník základních pojmů literární teorie.* Praha : H&H, 2002.
- LIESSMANN, K. P. *Filozofie moderního umění.* Olomouc : Votobia, 2000.
- LÓPEZ CRIADO, F. *El erotismo en la novela ramoniana.* Madrid : Fundamentos, 1988.

- LÓPEZ CRIADO, F. (ed.). *Voces de vanguardia*. A Coruña : Universidade da Coruña; Servicio de Publicaciones, 1995.
- MAINER, J. C. *La Edad de Plata*. Madrid : Cátedra, 1987.
- MARAÑÓN, G. *Tři úvaby o pohlavním životě*. Praha : Nákladem lékařského knihkupectví a nakladatelství Mladé Generace lékařů, 1937.
- MARTÍNEZ-COLLADO, A. *La Complejidad de lo moderno : Ramón y el arte nuevo*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- MAZZETI GARDIOL, R. *Ramón Gómez de la Serna*. New York : Twayne, 1974.
- McLUHAN, M. *Člověk, média a elektronická kultura*. Brno : Jota, 2000.
- MICHELI, M. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. La Habana : Ediciones Unión, 1967.
- NICOLÁS, C. *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Madrid : Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988.
- NORA GARCÍA, E. DE: *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Vol. 2. 2.<sup>a</sup> reimpresión. Madrid : Gredos, 1968.
- NÚNNING, A. (ed.) *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno : Host, 2006.
- PAZ, O. *Los hijos del limo*. 2.<sup>a</sup> edición. Barcelona : Seix Barral, 1989.
- PECHAR, J. *Dvacáté století v zrcadle literatury*. Praha : Filosofía, 1999.
- PECHAR, J. *Francozský „nový román“*. Praha : Československý spisovatel, 1968.
- QUESADA, L. *La novela española y el cine*. Madrid : Ediciones JC, 1986.
- REY BRIONES, A. *La novela de R. Gómez de la Serna*. Madrid : Verbum, 1992.
- RICO, F. (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Vol. 7. Barcelona : Editorial Crítica, 1984.
- RIMMON-KENANOVÁ, S. *Poetika vyprávění*. Brno : Host, 2001.
- RÓDENAS DE MOYA, D. *Los espejos del novelista : Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona : Península, 1998.
- RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.). *Prosa del 27: Antología*. Madrid : Espasa Calpe, 2000.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. (ed.). *Prosa española de vanguardia*. Madrid : Castalia, 1999.
- ROYT, J. – ŠEDINOVÁ, H. *Slovník symbolů : Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha : Mladá fronta, 1998.
- SERRANO ASENJO, J. E. *Ramón y el arte de matar : El crimen en las novelas de Gómez de la Serna*. Granada : Caja General de Ahorros de Granada, 1992.

- Slovník spisovatelů. Španělsko. Portugalsko.* (ed. Hodoušek, E.) Praha : Libri, 1999.
- TORRE, G. *Doctrina y estética literaria.* Madrid : Guadarrama, 1970.
- TRAPIELLO, A. *Las armas y las letras : Literatura y guerra civil (1936-39).* 2.<sup>a</sup> edición. Barcelona : Planeta, 1994.
- TRÁVNÍČEK, J. *Příběh je mrtev? : Schizmata a dilemata moderní prózy.* Brno : Host, 2003.
- UMBRAL, F. *Ramón y las vanguardias.* 2.<sup>a</sup> edición. Madrid : Espasa Calpe, 1996.
- VARELA JÁCOME, B. *Renovación de la novela en el siglo XX.* Barcelona : Destino, 1967.
- VV.AA. *Čtenář jako výzva. Výbor z prací kostnické školy recepční estetiky.* Brno : Host, 2001.

## Sekundární literatura - předmluvy kritických vydání děl Gómeze de la Serny

- BONET, J. M. Fichas para una lectura de los ismos ramonianos. In *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía; SEACEX, 2002, s. 21 – 53.
- BONET, J. M. Ramón Gómez de la Serna: Un intento de cronología. In *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía; SEACEX, 2002, s. 443 – 455.
- CARDONA, R. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *La viuda blanca y negra*. Madrid : Cátedra, 1988, s. 11 – 67.
- CARDONA, R.. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Greguerías*. Madrid : Cátedra, 1979, s. 11 – 47.
- FERNÁNDEZ, P. En torno a la bibliografía de Ramón Gómez de la Serna. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas I : „Prometeo“ I : Escritos de juventud (1905-1913)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1996, s. 49 – 71.
- FORBELSKÝ, J. Madridský výstředník. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Gregerie aneb Co vykřikují věci*. Přeložil Josef Forbelský. Praha : Lika Klub, 2005, s. 147 – 151.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R.. Prólogo a las novelas nebulosas. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El hombre perdido*. Madrid : Espasa Calpe, 196, s. 7 – 17.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Cinelandia*. Barcelona : Valdemar, 1995, s. 7 – 31.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, F. Introducción biográfica y crítica. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El chalet de las Rosas*. Madrid : Editorial Castalia, 1997, 9 – 45.
- HODOUŠEK, E. Doslov. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Torero*. Přeložil Felipe Serrano. Praha : Melantrich, 1975, s. 138 – 143.
- LÓPEZ MOLINA, L. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El Rastro*. Madrid : Espasa Calpe, 1998, s. 11 – 61.
- MAINER, J. C. Nueve años de novelismo (1928-1937). In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas XII : Novelismo IV : El caballero del bongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2000, s. 11 – 49.
- MAINER, J. C. Ramón en „Prometeo“. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas I : „Prometeo“ I : Escritos de juventud (1905-1913)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1996, s. 99 – 138.

- MAINER, J. C. Prólogo. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El incongruente*. Barcelona : Picazo, s. 11 – 31.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, M. Prólogo. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *La quinta de Palmyra. El Chalet de las Rosas*. Barcelona : Burguera, 1968, s. 9. – 28.
- NIEVA, F. Él acabó con la modernidad. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas XI : Novelismo III : Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1999, s. 11 – 19.
- RICHMOND, C. Una sinfonía portuguesa. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *La quinta de Palmyra*. Madrid : Espasa Calpe, 1982, s. 13 – 151.
- RICHMOND, C. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El secreto del Acueducto*. Madrid : Cátedra, 1986, s. 11 – 102.
- RICHMOND, C. El „novelista“ Ramón y sus novelas grandes. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas X : Novelismo II : Cinelandia y otras novelas (1923-29)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997, s. 13 – 44.
- RÓDENAS DE MOYA, D. Introducción. In RÓDENAS DE MOYA, D. (ed.). *Prosa del 27: Antología*. Madrid : Espasa Calpe, 2000, s. 11 – 128.
- RÓDENAS DE MOYA, D. Introducción. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *El novelista*. Madrid : Espasa Calpe, 2005 s. 11 – 66.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. Introducción crítica. In RODRÍGUEZ FISCHER, A. (ed.). *Prosa española de vanguardia*. Madrid : Castalia, 1999, s. 9 – 82.
- RODRÍGUEZ FISCHER, A. Prólogo. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas XIII : Novelismo V : Teatro. Novelas cortas y teatro de vanguardia (1927-1947)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2002, s. 13 – 17.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, F. Los trazos de Ramón. In *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía; SEACEX, 2002, s. 55 – 67.
- SLABÝ, R. J. Úvod. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Torero Caracho*. Přeložil R.J. Slabý a V. Jiřina. Praha : Aventinum, 1931, s. 9 – 21.
- SOLDEVILLA, I. Una primera etapa de fecundidad narrativa: Ramón se reconcilia con la novela. In GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Obras completas IX : Novelismo I : El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997, s. 41 – 66.
- ZLOTESCU, I. Introducción. Las 6 falsa novelas o La renovación de fuentes. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Seis falsas novelas*. Madrid : Mondadori, 1989, s. 5 – 28.

ZLOTESCU, I. Preámbulo al espacio literario del „Novelismo“. In GÓMEZ DE LA SERNA, R.. *Obras completas IX : Novelismo I : El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Barcelona : Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1997, s. 13 – 37.

ZLOTESCU, I. Los ismos de Ramón. In *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid : Museo Nacional de Arte Reina Sofía; SEACEX, 2002, s. 69 – 80.



## Sekundární literatura – studie v časopisech a sbornících

BAGUÉ QUÍLEZ, L. La estructura paródica en „El incongruente“, de Gómez de la Serna. *Boletín RAMÓN*, 2002, s. 26 – 33.

BORRÁS, T. El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano. *Revista de Ideas estéticas*, 1963, tomo XXI, n° 81, s. 27 – 34.

CABAÑAS ALAMÁN, R. Estados Unidos y el cine en la ficción de Ramón Gómez de la Serna. *Annual of Foreign Films and Literature*, 1998, n° 4, s. 23 – 32.

CABRERIZO, F. El extraño viaje de Ramón a Cinelandia. *Boletín RAMÓN*, 2004, n° 9, s. 14 – 23.

DENNIS, N. Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna. *Revista de Occidente*, 1988, enero, n° 80, s. 7 – 22.

DURÁN, M. Origen y función de la greguería. In DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988, s. 113 – 128.

FERNÁNDEZ GARCÍA, M. N. Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna. *Letras de Deusto*, 1990, n° 46, s. 181 – 190.

FERNÁNDEZ ROMERO, R. Cine y literatura en Cinelandia, de Ramón Gómez de la Serna.[on line]. [cit. 3. dubna 2002]. Dostupné na WWW:

<<http://ucm.es/info/especulo/numero4/gserna.htm>>

FLORES, J. M. Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y ludus. *Boletín RAMÓN*, 2002, n° 5, s. 11 – 25.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. La generación unipersonal de Gómez de la Serna. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 1977, T. III, n° 1 - 2, s. 63 – 86.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.M. El vanguardismo de „El Rastro“ : El „ramonismo“ como foco de influencia. *Boletín RAMÓN*, 2002, n° 5, s. 56 – 61.

HENN, D. La gran ciudad falsa: „Cinelandia“, de Ramón Gómez de la Serna. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1979, n° 350, s. 377 – 387.

HOYLE, A. El humor ramoniano de vanguardia. *Spanish and Portuguese Working papers- University of Manchester*, 1996, n° 2, s. 5 – 32.

HOYLE A. Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist Par Excellence. In LOUGH, F. (Ed.) *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-garde novel*. Bern : Peter LANG/AG, 2000, s. 61 – 77.

LUMBREERAS BLANCO, R. La soledad del „porvenirista“. *Boletín RAMÓN*, 2004, n° 9, s. 46 – 49.

- MARTÍN DEL PINO, C. M. Teoría literaria en los primeros escritos de Ramón Gómez de la Serna. *Boletín RAMÓN*, 2002, nº 9, s. 58 – 67.
- MORRIS, B. C. Cinelandia: Ramón in Shadowland. In DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988, s. 153 – 172.
- NEWBERY, W. Cubism and Pre-Pirandellianism in Gómez de la Serna. *Comparative Literature*, 1969, nº 21, s. 47 – 62.
- NICOLÁS, C. Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia. *Ínsula*, 1988, nº 502, s. 11 – 13.
- NICOLÁS, C. Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna. *Anuario de Estudios Filológicos*, 1984, nº VII, s. 281 – 297.
- NICOLÁS, C. Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna. In DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988, s. 129 – 152.
- ORTIZ HERNÁNDEZ, F. J. Cinelandia o el lado oscuro del cinematógrafo. *Boletín RAMÓN*, 2003, nº 7, s. 26 – 33.
- REY BRIONES, A. Ramón y la novela. *Ínsula*, 1988, octubre, nº 502, s. 17 –18.
- RICHMOND, C. La debatida novelística de Gómez de la Serna : „Las afueras más respirables del vivir“. *Revista de Occidente*, 1988, nº 80, s.63 – 69.
- RICHMOND C. La Castilla de Gómez de la Serna. In DENNIS, N. (ed.). *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa : Dovehouse Editions Canada, 1988, s. 89 – 112.
- RICHMOND, C. Ramón Gómez de la Serna, novelador de „El novelista“. In *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona : Universitat de Barcelona, 1992, s. 209 – 214.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, F. El otro reino interior de Ramón Gómez de la Serna. *Ínsula*, 1988, nº 495, s. 1, 3 – 5.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, F. Sólo Ramón (a los cien años). *Ínsula*, 1988, octubre, nº 502, s.16 – 17.
- ROOF, G. Gómez de la Serna as literary mentor : Ramonian aesthetics in the early work of Luis Buñuel. *Revista Hispánica Moderna – Hispanic Institute Columbia University New York*, 1994, XLVII, nº 1, s. 353 – 366.
- SÁNCHEZ VIDAL, A. De Ramón al surrealismo. *Ínsula*, 1988, octubre, nº 502, s. 13 – 14.
- SENABRE, R. Ramón en pugna con el lenguaje. *Ínsula*, 1988, octubre, nº 502, s. 15.

- SOFOVICH, B. Ramón, en Buenos Aires. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1984, n° 410, s. 51 – 55.
- SOLDEVILLA, I. El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana). *Revista de Occidente*, 1988, n° 80, s. 31 – 62.
- TORRE, G. Cinema. *Revista de Occidente*, 1993, n° 146 – 147, s. 265 – 270.
- VALIS, N. M. „El novelista“, por Ramón Gómez de la serna, o la novela en busca de sí misma. In *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main : Vervuert Verlag, 1989, s. 419 – 428.
- VEGA DÍAZ, F. La amistad entre Ortega y Ramón Gómez de la Serna. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1984, n° 405, s. 317 – 328.
- VILLANUEVA, D. La escritura ramoniana de la novela. *Ínsula*, 1982, n° 432, s. 7 – 11.
- YNDURAIN, F. Sobre el arte de Ramón. *Revista de Ideas estéticas*, 1963, tomo XXI, n° 81, s.37 – 45.
- YNDURÁIN, F. Ramón en la Revista de Occidente. *Revista de Occidente*, 1988, n° 80, s. 70 – 81.
- ZLOTESCU, I. Ciudades para una época. *Revista de Occidente*, 1988, n° 80, s. 82 – 92.
- ZLOTESCU, I. Aproximación al novelista Ramón Gómez de la Serna. *Arbor, Revista General de Investigación y Cultura*, 1971, tomo LXXXIX, n° 306, s. 13 (137) – 19 (143).

## Elektronické dokumenty

Dostupné na WWW:

<<http://www.ganaderoslidia.com/webroot/fundamento%20cultural.htm>>

[cit. 12. února 2007].

<<http://www.ganaderoslidia.com/webroot/colabora1.htm>>

[cit. 12. února 2007].

<<http://es.wikipedia.org/wiki/Tauromaquia>>

[cit. 12. února 2007].

<<http://filosofia.org/hem/193/lce035a.htm>>

[cit. 12. února 2007].

## Obrazová příloha

Obr. 1: Ramón ve své pracovně - kabinetě kuriozit "sui generis".

Obr. 2: Ramón se svou voskovou figurínou oblečenou podle poslední francouzské módy.

Obr. 3: José Gutiérrez Solana: La tertulia del Café Pombo (1920). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía v Madridu.

Obr. 4: Autogram Ramóna s věnováním českému hispanistovi Jaroslavu Kuchválkovi (1910-1973). Červený inkoust je podle Unamuna "krví jazyka".

Obr. 5: Obálka prvního vydání knihy "Ismos" (Madrid, Biblioteca Nueva 1931). Na obálce je portrét Gómeze de la Serny z roku 1915 od jeho přítele, mexického malíře Diega Rivery (1886-1957). Obraz se dnes po mnoha peripetích nachází v Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Colección Constantini.

Obr. 6: Obálka 2. vydání knihy "Senos" (Segovia, El Adelantado 1923). Autorem obálky je Feliu Elias (Apa).

Obr. 7: Diego Rivera: El Rastro (1915). Na obraze můžeme rozpoznat některá díla Gómeze de la Serny: "El Rastro", "El doctor inverosímil" a "Greguerías". Obraz se nachází v Museo Dolores Olmedo Patino v Mexiku.

Obr. 8: Obálka 3. českého vydání "Greguerii" (Praha, Lika Klub 2005). Kniha byla originálně ilustrována Zdeňkem Patákem, studentem pražské VŠUP. Je důkazem toho, že dílo Gómeze de la Serny budí pozornost výtvarníků i dnes.

Obr. 9: Obálka 1. vydání románu "Cinelandia" (Valencia, Editorial Sempere 1923). Autorem obálky je Román Bonet (Bon).

Obr. 10: Obálka 2. vydání románu "Cinelandia" (Madrid, Editorial Cosmópolis 1930). Autor neuveden.

Obr. 11: Tamara de Lempicka: Autoportrét (Tamara v zeleném Bugatti, 1925). Portrét malířky se stal symbolem moderní nezávislé ženy doby "art deco". Obraz se nachází v soukromé sbírce.

Obr. 12: Tamara de Lempicka: Dáma se zelenou rukavicí (nedatováno - soukromá sbírka).

Obr. 13: Tamara de Lempicka: Portrét Marjorie Ferry (1932 - soukromá sbírka).

Obr. 14: Tamara de Lempicka: Portrét Iry P. (nedatováno - soukromá sbírka).

Obr. 15: Tamara de Lempicka: Mladá dívka s rukavicemi (1929 - Musée Nationale d'Art Moderne, Paříž).

Obr. 16: Francisco Goya: Rozdělená korida (z cyklu "Los toros de Burdeos", 1825). Narozdíl od cyklu "Tauromaquia" Goya na konci života nahlíží na koridu s odstupem. Boj o život se mění na lidovou zábavu.

Obr. 17: Francisco Goya: Zábava ve Španělsku ("Los toros de Burdeos", 1825). Obě litografie se nacházejí v Biblioteca Nacional v Madridu.

Obr. 18: Francisco Goya: Nabrání toreadora (1793). Barevný svět koridy představoval pro španělskou avantgardu zvláštní druh syntézy různých druhů umění. Obraz se nachází v British Rail Trustee Co. v Londýně.

Obr. 19: Francisco Goya: Pohřeb sardinky (1812-1819). Dav diváků koridy připomíná karnevalový mumraj masek. Obraz je v Museo de la Real Academia de San Fernando.

Obr. 20: Francisco Goya: Freska v kostelíku San Antonio de la Florida v Madridu (1798).

Obr. 21: Detail. Místo pokorného publika, které má s úctou přihlížet vzkříšení mrtvého sv. Antonínem, vidíme na fresce rozjařené a bavící se postavy. Gómez de la Serna přirovnává publikum na koridě k postavám na Goyově fresce.

Obr. 22: Oscar Domínguez: Studie I. (1948). V románové vizualizaci koridy Gómeze de la Serna jsou časté průniky ostrých předmětů do měkké hmoty, jež připomínají kubo-expresionistické Domínguezovy obrazy. V majetku SNG v Bratislavě.

Obr. 23: Oscar Domínguez: Studie II. (1948). V majetku SNG v Bratislavě.

Obr. 24: Fernando Botero: Smrt Luise Chaleta (1984). Botero nepojímá postavu toreadora jako tragického hrdiny, je to spíše zgrotesknělá figurka. Obraz jako by byl ilustrací scény smrti toreadora Cairela: "Když zemřel uprostřed arény, jak to, že ho nikdo neviděl stoupat k večernímu nebi?". V soukromé sbírce.

Obr. 25: Fernando Botero: Únos Evropy (2001). V románu "El torero Caracho" Gómez de la Serna říká, že "žena obdivuje v býkovi bytost, jež unesla Evropu a dívá se na něj vášnivě...". V soukromé sbírce.



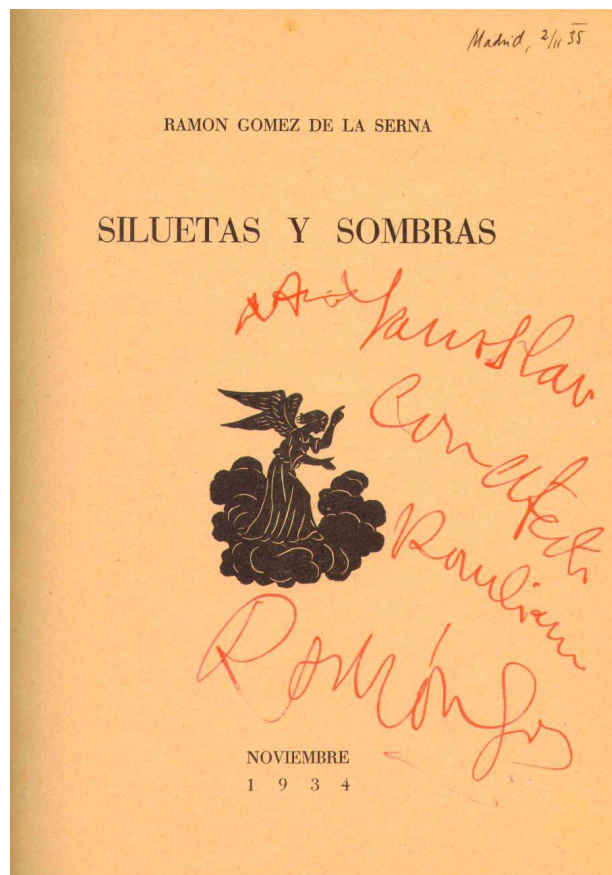
Obr. 1: Ramón ve své pracovně - kabinetě kuriozit „sui generis“.



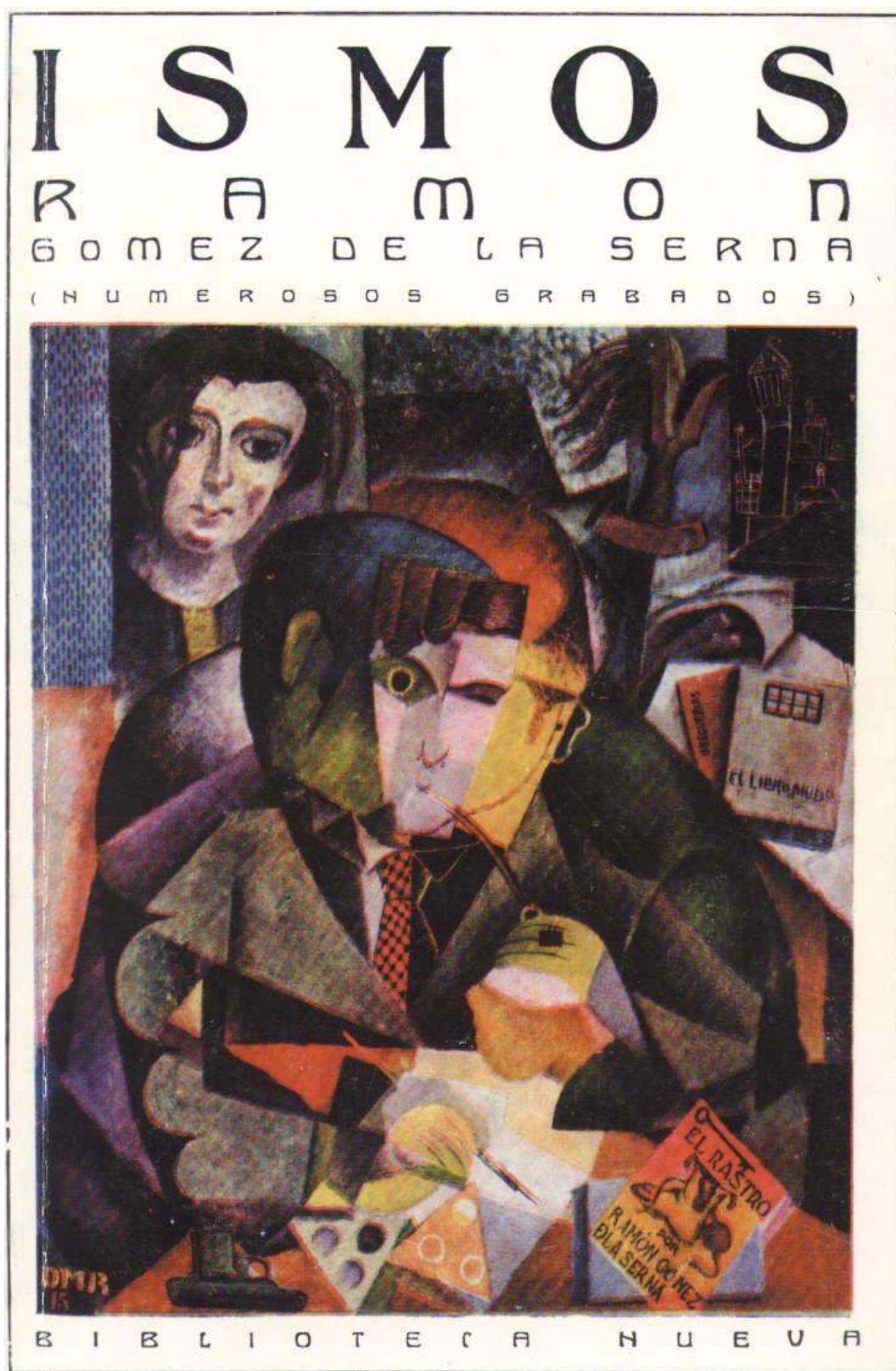
Obr. 2: Ramón se svou voskovou figurínou oblečenou podle poslední francouzské módy.



Obr. 3: José Gutiérrez Solana: La tertulia del Café Pombo (1920).  
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía v Madridu.



Obr. 4: Autogram Ramóna s věnováním českému hispanistovi Jaroslavu Kuchválkovi (1910-1973). Červený inkoust je podle Unamuna „krví jazyka“.

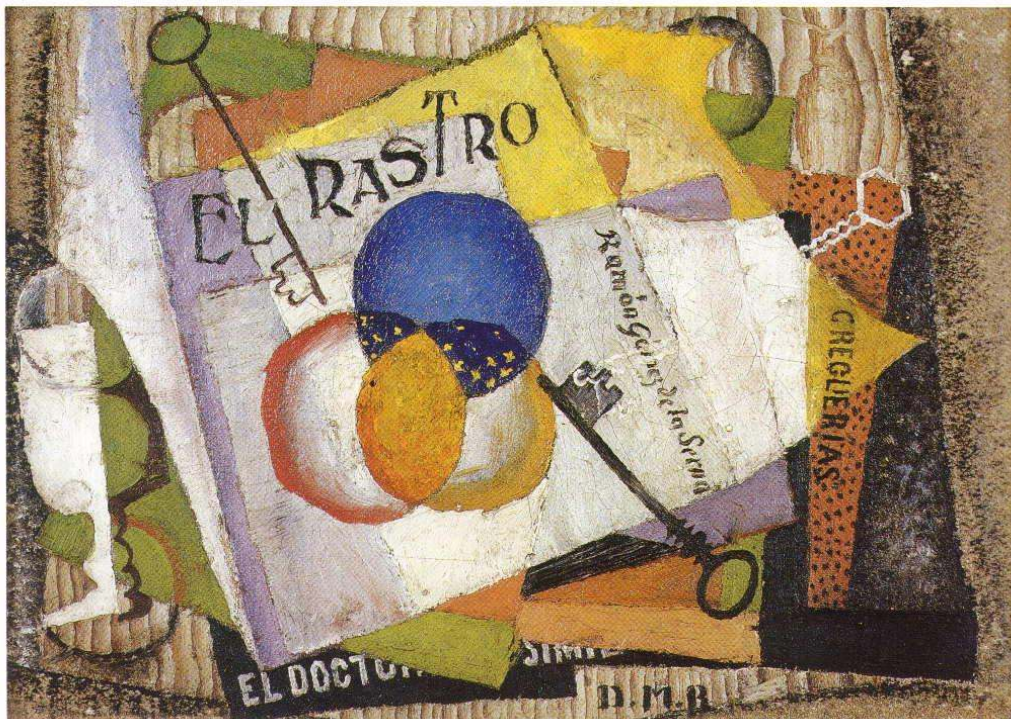


Obr. 5: Obálka prvního vydání knihy „Ismos“ (Madrid, Biblioteca Nueva 1931). Na obálce je portrét Gómeze de la Serny z roku 1915 od jeho přítele, mexického malíře Diega Rivery (1886-1957). Obraz se dnes po mnoha peripetiích nachází v Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Colección Constantini.





Obr. 6: Obálka 2. vydání knihy „Senos“ (Segovia, El Adelantado 1923). Autorem obálky je Feliu Elias (Apa).



Obr. 7: Diego Rivera: El Rastro (1915). Na obraze můžeme rozpoznat některá díla Gómeze de la Serna: „El Rastro“, „El doctor inverosímil“ a „Greguerías“. Obraz se nachází v Museo Dolores Olmedo Patiño v Mexiku.



Obr. 8: Obálka 3. českého vydání „Greguerií“ (Praha, Lika Klub 2005). Kniha byla originálně ilustrována Zdeňkem Patákem, studentem pražské VŠUP. Je důkazem toho, že dílo Gómeze de la Serna budí pozornost výtvarníků i dnes.



Obr. 9: Obálka 1. vydání románu „Cinelandia“ (Valencia, Editorial Sempere 1923). Autorem obálky je Román Bonet (Bon).



Obr. 10: Obálka 2. vydání románu „Cinelandia“ (Madrid, Editorial Cosmópolis 1930). Autor neveden.



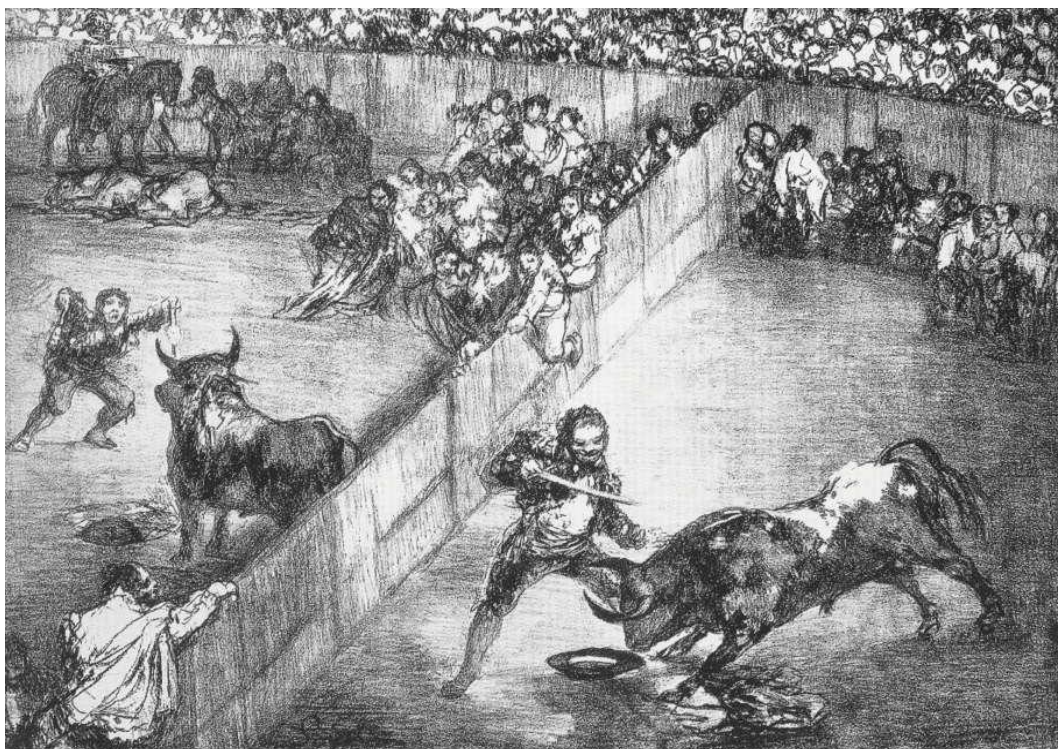
Obr. 11: Tamara de Lempicka: Autoportrét (Tamara v zeleném Bugatti, 1925).  
Portrét malířky se stal symbolem moderní nezávislé ženy doby „art deco“.  
Obraz se nachází v soukromé sbírce.



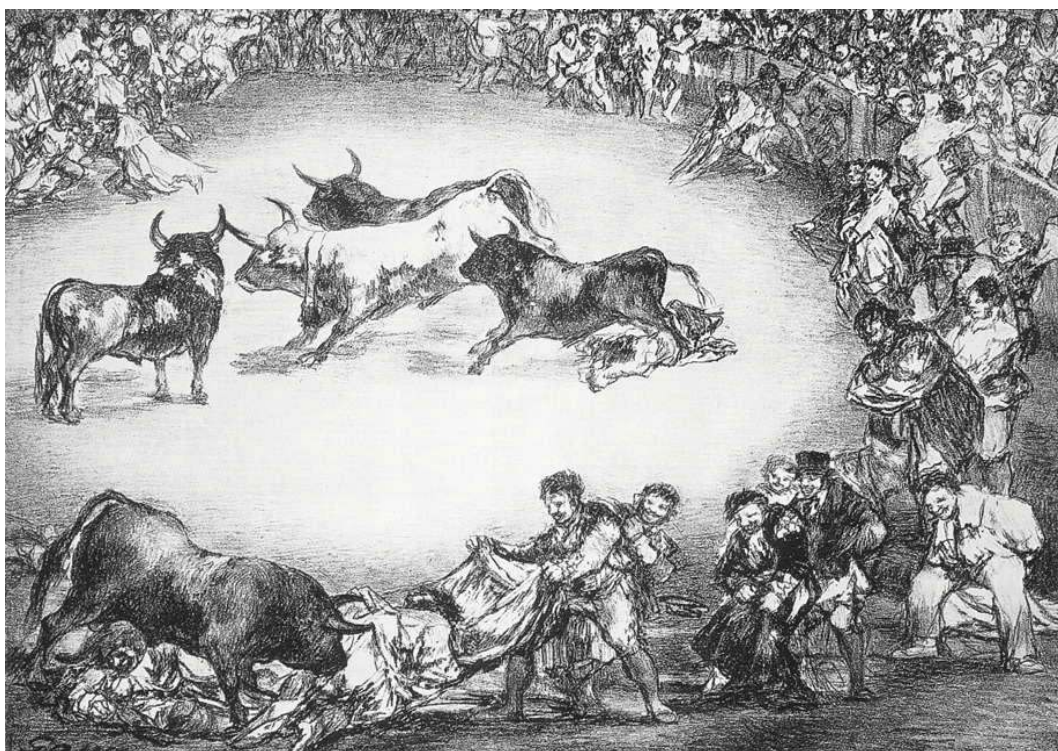
Obr. 12 (vlevo): Tamara de Lempicka: Dáma se zelenou rukavicí (nedatováno - soukromá sbírka). Obr. 13 (vpravo): Portrét Marjorie Ferry (1932 - soukr. sbírka).



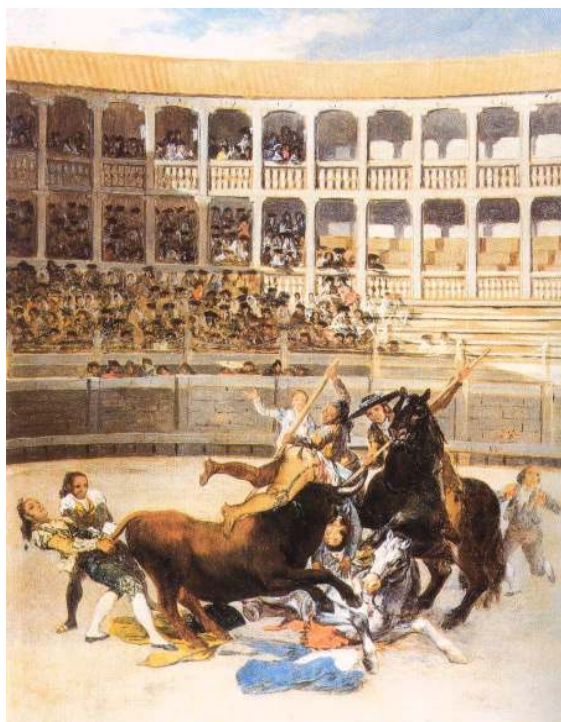
Obr. 14 (vlevo): Portrét Iry P. (nedatováno - soukromá sbírka). Obr. 15 (vpravo): Mladá dívka s rukavicemi (1929 - Musée Nationale d' Art Moderne, Paříž).



Obr. 16: Francisco Goya: Rozdělená korida (z cyklu „Los toros de Burdeos“, 1825). Narozdíl od cyklu „Tauromaquia“ Goya na konci života nahlíží na koridu s odstupem. Boj o život se mění na lidovou zábavu.



Obr. 17: Francisco Goya: Zábava ve Španělsku („Los toros de Burdeos“, 1825). Obě litografie se nacházejí v Biblioteca Nacional v Madridu.



Obr. 18: Francisco Goya: Nabrání toreadora (1793). Barevný svět koridy představoval pro španělskou avantgardu zvláštní druh syntézy různých druhů umění. Obraz se nachází v British Rail Trustee Co. v Londýně.

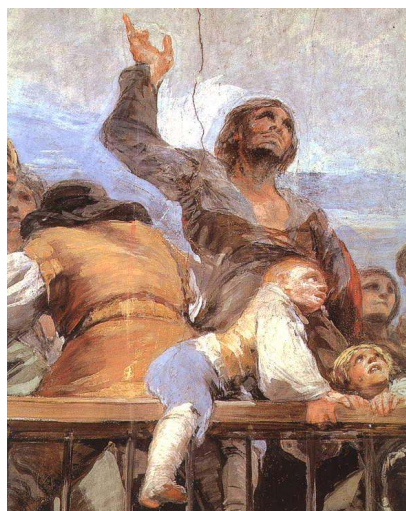


Obr. 19: Francisco Goya: Pohřeb sardinky (1812-1819). Dav diváků koridy připomíná karnevalový mumraj masek. Obraz je v Museo de la Real Academia de San Fernando.





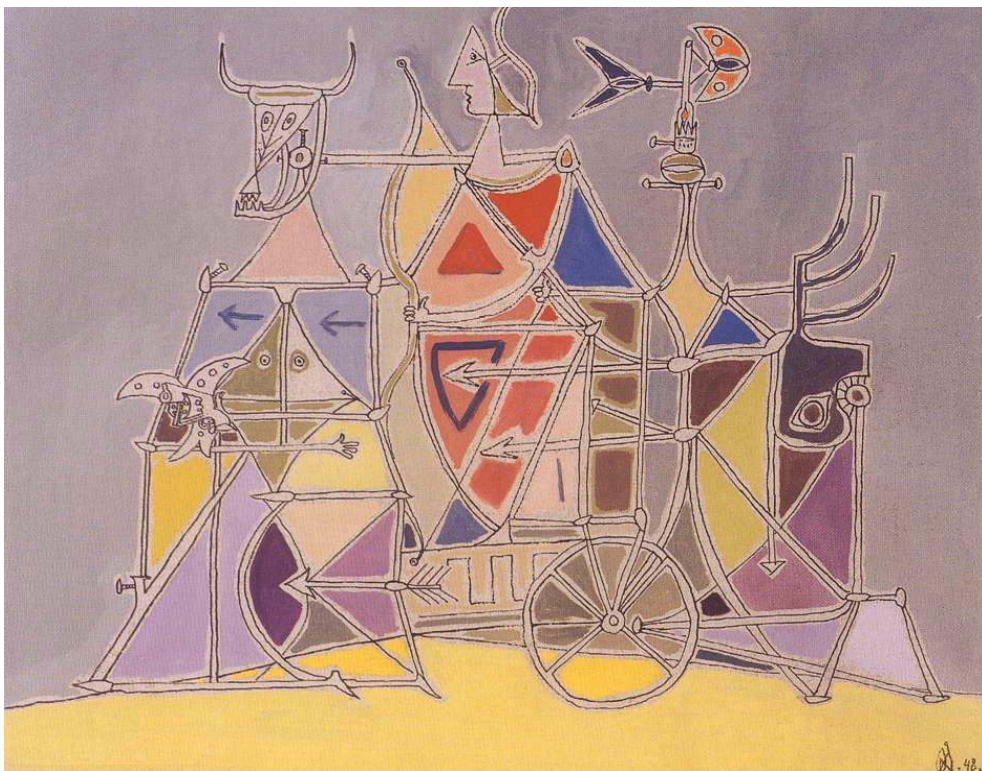
Obr. 20: Francisco Goya: Freska v kostelíku San Antonio de la Florida v Madridu (1798).



Obr. 21: Detail. Místo pokorného publika, které má s úctou přihlížet vzkříšení mrtvého sv. Antonínem, vidíme na fresce rozjařené a bavící se postavy. Gómez de la Serna přirovnává publikum na koridě k postavám na Goyově fresce.



Obr. 22: Oscar Domínguez: Studie I. (1948). V románové vizualizaci koridy Gómeze de la Serny jsou časté průniky ostrých předmětů do měkké hmoty, jež připomínají kubo-expressionistické Domínguezovy obrazy. V majetku SNG v Bratislavě.



Obr. 23: Oscar Domínguez: Studie II. (1948). V majetku SNG v Bratislavě.



Obr. 24: Fernando Botero: Smrt Luise Chaleta (1984). Botero nepojímá postavu toreadora jako tragického hrdiny, je to spíše zgrotesknělá figurka. Obraz jako by byl ilustrací scény smrti toreadora Cairela: „Když zemřel uprostřed arény, jak to, že ho nikdo neviděl stoupat k večernímu nebi?“. V soukromé sbírce.



Obr. 25: Fernando Botero: Únos Evropy (2001). V románu „El Torero Caracho“ Gómez de la Serna říká, že „žena obdivuje v býkovi bytost, jež unesla Evropu a dívá se na něj vášnivě...“. V soukromé sbírce.