

Matias Escalera Cordero

Neznani Valle Inclán

Dvajseta leta tega stoletja, ki so mogoče najbolj ustvarjalno obdobje Valle Inclána (prav iz leta 1920 je znana prva verzija *Boemskih luči*), se ujema z obdobjem globokih prenov in sprememb na področju umetniških in estetskih vrednot, veljavnih v stari Evropi do prve svetovne vojne.

Tri značilnosti določajo tovrstno umetniško katarzo: najprej vsesplošno protimeščansko vzdušje, zatem prekinitev s tradicionalnimi ustvarjalnimi vzorci, ta proces se je začel že v zadnjih desetletjih prejšnjega stoletja, in končno zahteva po takojšnji samostojnosti umetniškega izraza.

Sodobniki najpomembnejših del Inclánovega opusa so Proust, Joyce, Pirandello, Majakovski ali Brecht. In to v pravem pomenu besede, saj se razlikuje od ostalih predstavnikov generacije 98 in se ne ustavlja ob misli na večnost¹, temveč bistveno prispeva k iskanju novih oblikovno-idejnih področij umetniškega in dramskega izražanja. S tem je na področju prenove gledališkega jezika postal eden najbolj ustvarjalnih umetnikov tega stoletja.

Takšen je kontekst, v katerega lahko postavimo najizvirnejša stališča njegovega dela, ki so tako oblikovnega kot miselnega značaja: obravnavanje literarnih zvrsti, postopno zgodovinsko osveščanje ali skrajna »španskost«² »esperpentične«² stvarnosti, ki je verjetno pri oblikovanju evropskega gledališkega izraza v naslednjih desetletjih Valle Inclánu onemogočila, da se priključi k skupni dramski dediščini.

Valle Inclán je nasprotoval takratnemu gledališču in kazal svoje razočaranje nad njim, prav gotovo pa je takšen odnos pogojevalo njegovo povzdigovanje novih oblik v razumevanju in predstavljanju gledališkega dogajanja. Zato so ga odrinili na rob vsiljene prevladujoče struje, ki je kraljevala na španskih gledaliških deskah v prvi tretjini dvajsetega stoletja: z ene strani pozna meščanska komedija in z druge nvrstvena komedija ali poetični teater. Za najpomembnejše predstavnike bi lahko imenovali med drugim Benaventeja, Arnichesa, brata Quinteros ali Muñozo Seco.

Če je za vrednotenje stalne neuprizorljivosti njegovega dela, kot tudi »pripovednega«² dramskega koncepta, potrebno upoštevati oblikovno težavnost Inclánovega

¹ Tako kot npr. Miguel de Unamuno. (op. prev.)

² *Esperpento* — v španščini pomeni klovn, pavliha, zasmehovanja vredna oseba, groteskni lik, spaka, tudi nesmisel. Valle Inclán v *Boemskih lučeh* z likom Maxa razloži pomen »esperpenta«: »Klasični junaki, ki jih zremo v konkavnih zrcalih, predstavljajo esperpento«. Tragičnost španskega življenja lahko prikažemo zgolj v sistematično deformirani estetiki.« (op. prev.)

pojmovanja gledališča, ki je globoko ekspresionistično in »filmsko«, pa je prav tako pomemben njegov nelagodni in neupogljivo trdovratni ideološki položaj, iz katerega izhaja.

Dramska vsebina in oblika se približujeta modernemu, originalnemu pojmovanju gledališča, ki se neposredno upira interesom potrošniške birokracije, prevladujoče na tedanjem španskem odru, in mentalnim zaprekam usmerjanega občinstva, navajenega na konvencionalno gledališče, na vrednote, na katere je Valle pikro in porgljivo opozarjal. To so bili interesi in vrednote meščanstva v času ponovne vzpostavitve monarhije in srednjih slojev, ki so obogateli zaradi birokratske vneme in sorazmerne stabilnosti borbonske dinastije. Občinstvo je bilo navajeno na vsebinsko točno določen gledališki prostor, kjer se pripoveduje vedno ista linearna konvencionalna zgodba v čast in slavo najbolj nazadnjaškim družbeno-političnim vrednotam. Niso si mogli predstavljati gledališča s shematiziranim odrskim prostorom, ki prenaša osredotočenje dramske napetosti na like. Zaradi skrajno dialektičnega odnosa do stvarnosti junaki doživljajo številne spore. Realnost je zamišljena kot razcepljen in neuravnotežen prostor, se pravi, da sploh ni ubran ali urejen tako, kot si je to predstavljalo uradno gledališče, kjer je bil konflikt razumljen kot trenutni odklon od urejenosti.

Torej izhaja ovira, ki je dolgo časa preprečevala komuniciranje med Valle Inclánom in španskim občinstvom, predvsem iz dialektične narave »esperpenta«, tako kot pravi eden od junakov v *Boemskih lučeh*: »Življenje je eno samo nasprotje.«

Gledališče je edina stalnica na celotni Valle Inclánovi ustvarjalni poti. Od leta 1905 naprej je predstavljalo njegovo osrednjo dejavnost, ki se je končala z veličastno zrelostjo v dvanajstih delih, kamor sodijo tudi groteske v maniri »esperpenta« v času od leta 1920 do 1927.

Vendar, če je že potrebno govoriti o obdobjih, bi raje prikazal nedeljivost časa pred in po vojni, kjer bi bila ločnica, bolj kot vojna sama, sosledje dogodkov, ki vodijo k oktobrski revoluciji in se obenem s prevratniškimi nameni iz nje cepijo. Obstaja začetni, modernistični Valle Inclán, ki se spominja in nadgrajuje, in poznejši, ekspresionistični Valle Inclán, ki živi in igra. Dejansko se postopno Inclánovo zgodovinsko osveščanje in razvoj tehnike in teorije »esperpenta« kot groteskne farse v pirandellovskem pomenu besede pojavita vzporedno. Njegove marionete in spake vsebujejo globoke etične in moralne korenine. Lik se spremeni v spako s pomočjo npravne sprijenosti, se pravi, s postopnim izgubljanjem človeške identitete, ki je razumljena kot sposobnost za razmišljanje in moralno-etično samoopredeljevanje.

V »esperpentu« in lutkovni farski obstajata pri oznaki likov dve sočasni možnosti, obe povsem enako neverjetno dramatični in ganljivi: »skažen junak« (Max Estrella v *Boemskih lučeh*) se končno spremeni v »zgodovinsko lutko« (Čistokrvna kraljica v *Farsi in diplomii*). Na splošno farsa preprečuje resničen preudarek o motivaciji dejanj in o obstoju likov, medtem ko marionete in spake združujejo svojo učinkovitost v razmišljanju o zunanosti kot edini možni dramski stvarnosti. Gledališče »esperpento« nam kljub temu predstavlja situacije in like, ki niso a priori skaženi, in nam tako na zelo tragičen in kritičen način usmerja pozornost k tistim temnim vidikom, ki nosijo največji delež krivde za zgodovinsko propadanje Španije. Ti liki, dovtetni za preoblikovanje in dejavni v sprijenosti, živijo skupaj s tistimi, ki se nam kot lutke predstavljajo najprej kot nepremične stvari. Zato močno vplivajo na prepletanje odnosov med dramskim dogajanjem in stvarnostjo in tako, čeprav le delno, omogočajo o njej kritično osveščanje.

S tega stališča je gledališče z lutkami v Inclánovem delu hkrati vse in nič; v njem je marioneta predvsem miselna referenca, nekakšen avtorjev odnos do dramsko-

poetične in družbeno-zgodovinske stvarnosti, iz katere prva izhaja. Zdi se, kot bi bile v določenih zgodovinskih okoliščinah zgolj lutke zmožne opozarjati na poetičnost omenjenih stvarnosti. Marionete, lutke ali silhuete so veliko več kot samostojna gledališka tehnika, so predvsem rezultat določene zavesti o svetu in umetnosti. Takšno pojmovanje sluti avtor že od samega začetka (kot njegov markiz Bradomín³) in ga kasneje, na koncu svojega umetniškega iskanja, razvije kot povsem dramsko možnost. Podnaslovi fars, prav tako tudi obrobne opazke, so metatekstualna razmišljanja, tolmačenja in pripovedne perspektive samih besedil. Skratka, marionete so pri Valle Inclánu bolj pomenski kot oblikovni pojav, ki nastane iz načina obdelave vsebine in ne iz volje književne zvrsti. Tako bi si lahko npr. v igri senčnega gledališča z naslovom *Zveza* razlagali, kar se je dejansko tudi dogajalo, da nastopajo tako resnični igralci kot tudi lutke in sence. To velja za katerokoli delo v maniri »esperpenta« ali za lutkovno farso. Marionete so, bolj kot rezultat predhodnega ali začetnega snovanja v Inclánovem delu, proces poenostavljanja likov na absurdne spake s pomočjo varljivega in grotesknega videnja stvarnosti, ki jo že vnaprej zaznavajo kot skazano in karikaturno v neuravnovešenostih in odstopanjih. Takšna je Španija pač bila v Inclánovem času.

»Esperpento« se tako spremeni v nekakšen pogled na svet in še posebej na zgodovinsko stvarnost Španije v času obnove monarhije, ki je seštevek in dediščina preteklih Španij. Na novi estetski osnovi se »esperpentska« farsa pridružuje tisti struji, ki jo nekateri kritiki opredeljujejo kot novi realizem, značilen za naše stoletje in različen od starega realizma devetnajstega stoletja. Grotesknost se spremeni v umetniško, protimeščansko alternativo: stvarnost, ki je že sama po sebi pokvečena in karikaturna, je prikazana iz demiurgove razdalje, iz hladne perspektive, iz katere umetnik matematično deformira nakazen svet, kot je to storil Velázquez na sliki *Las Meninas*⁴, kjer so se zato neizogibno pojavile spake.

Obravnavanje literarnih zvrsti

Težavnost določanja razmejenosti med romanom in gledališčem, še posebej pa vprašanje, kakšno strukturo imajo didaskalije in dialog pri razločevanju teh tradicionalno nasprotnih si zvrsti, vse to preseneča vsakogar, ki ima kritičen odnos do Inclánovega dela.

Če izhajamo iz Greenfieldove misli, da je gledališko delo »tako dramska celota kot vizualna izkušnja«, najdemo v Valle Inclánovih opombah celo vrsto vizualnih elementov, ki bi jih lahko imenovali kinematografski: prvi plan v prizorišču ali kalejdoskopski učinki s hitrim postavljanjem prizorov, povezanih v bliskovitem nizu, imajo prav takšno nalogo in učinek v drugih njegovih delih, še posej v romanih iz cikla *Iberski obod* in v najbolj znanem romanu *Tiran Banderas*. Prelivanje med literarnimi zvrstmi nam pojasnjujejo tako imenovani »romani-grozljivke«, kot sta *Papirnat roža* in *Glava Janeza Krstnika*, ki sta bila pozneje vključena v *Upodobitev skoposti, prešuštvojanja in smrti*. Takšen je tudi roman *Dvor čudežev*, v katerem pogosto srečamo zaporedne sekvence, kjer kratek prikaz na začetku preide v dialog z dramsko strukturo, na primer:

³ Glavni junak tetralogije novel *Sonate*. (op. prev.)

⁴ *Dvorjanke* — najbolj znano Velázquezovo platno. (op. prev.)

»Palača Torre-Mellada. Veliko stopnišče. Preddverje. Klanjanje služabnikov. Molčeče sence. Odbijanje ur. Svečniki lijejo snope svetlobe. Kot bežeča miš je markiz preletel skozi zlatorumeno senco dvoran... in se znašel v sobi za toaleta, kamor mu je sledil njegov sobar...«

— Toñete, še zadnja olepšava in obleko gor dava...«

Osma knjiga, XI

Samo preteklik nekoliko poudarja razliko med dramskim besedilom in romanom.

Torej moramo brati obrobne opombe kot del vizualne predstave; tudi »pripovedne opombe« se spremenijo v dragoceno snov za nove in sugestivne pripovedniške možnosti.

Tako zasnovano gledališče, se pravi: na pripovedni in poetični osnovi opazk, da je na prvi pogled vtis neuprizorljivosti. Vendar osrednja težava za Valle Inclána ni določanje meja med romanom in gledališčem:

»Pišem v scenski obliki, skoraj vedno v dialogih in prav nič me ne skrbi, če so ta dela uprizorljiva ali ne... Tako pišem, ker se mi zdi takšna književna oblika najboljša, najbolj jasna in najbolj brezosebna.«

Na koncu koncev gre le za čiščenje realističnih metod devetnajstega stoletja in za iskanje novega realizma na novih osnovah z enim samim ciljem, ta pa je skrajna nepristranskost:

»Ljubim brezosebnost v umetnosti. Želim, da se moji junaki sami predstavijo in da so v vsakem trenutku takšni, kakršni zares tudi so, brez komentarja, brez avtorjeve razlage...«

Kršenje strogo predpisanih pravil upravičuje z obliko pripovedovanja, ki naj bi omogočilo brezosebnost. Vendar, čemu takšna distanca? Ker omogoča jasnejšo zaznavo vseh niti, ki premikajo junake, ti pa so neizogibno preslikave nas samih. Od vseh vlog je Valle Inclánu najljubša vloga lutkarja, demiurga, ki hkrati sočustvuje in se norčuje iz svojih kreator in ki si, razočaran nad človeškim značajem, želi brezobnega opazovanja njegove bedne tragedije.

»Isabelino kraljestvo je bilo kot partija kart z meči, z meči narednikov in z meči vojskovodij. Sleparske točke s fanti in z asi.«

Dvor čudežev

Inclán v svoji brezsrčni kritiki spreminja junake v spake in lutke:

»Isabelina dvorna družčina
septembrska potegavščina
farsa lutk...«

Želi si, da bi marionete ali spake dosegle takšno distanco kot maske v klasični tragediji ali Brecht z epsko poučnostjo. Zato je njegov jezik, kot bistvena prvina distanciranja in povezovanja, revolucionaren in usmerjen v revolucijo. Prav v tem pa je osnovna težava pri vključevanju Valle Inclána na seznam evropskih dramaturgov, ki so spremenili sodobno gledališče in mu postavili nove temelje. Vzrok za njegovo odsotnost iz programov primerjalne književnosti na številnih evropskih univerzah je v neprevedljivosti večine del. Lahko bi rekli, da je malo evropskih avtorjev tako

močno priklenjenih na svoj jezik, v našem primeru na španščino. Kljub temu podvig ni nemogoč, saj razen težav obljublja mnogo notranjega zadovoljstva. Inclán bi bilo treba prevajati, že zaradi zavesti o pripadnosti neki neizogibno drugačni kulturni senzibilnosti, drugačnemu času, prostoru in jeziku, ki pa po sili prevajalca ne preprečujejo, da ne bi ostal zvest oblikovnemu in vsebinskemu bistvu Inclánovega dela, seveda le, če predvsem v ciljnem jeziku v trenutku prevajanja podobno obravnava zgoraj opisane značilnosti. Konec koncev je njegovo sporočilo skrajno splošno. V njegovem delu obstaja tehnika, ki nam odkriva resnico o nas samih in o stvareh, ki nas obdajajo. Vse to spominja na Quevedov in Graciánov barok, obrnjen v nasprotno smer. Vedno sta se nanašala na utečeno stanje stvari, ki se ga ni smelo spreminjati z reakcionarnim izrazom. Ta pa je temeljil na varljivo-razočarljivi dvojnosti, značilni za špansko sedemnajsto stoletje. Valle Inclán se s pogledom demiurga nanaša na politično, zgodovinsko in eksistencialno zavest, s katero skuša razrešiti topoglav in zadušljiv red borbonske monarhije. Ta red je mogoče kronološko drugačen od našega, toda v bistvu gre za enako pregrado, ki nas duši in obsoja ab aeternum na ljudi spake.

Prevedla Branka Kalenić Ramšak

Matías Escalera Cordero (Madrid, 1956), lektor za španščino na ljubljanski Filozofski fakulteti od leta 1987 do 1990, diplomiral iz španskega jezika s književnostjo na Universidad Autónoma v Madridu. Od leta 1983 je poučeval španščino v Alcalá de Henares na različnih stopnjah. Uveljavljal se je tudi kot novinar, npr. v dnevniku *El País* ali tedniku *Puerta de Madrid*, med drugim v Sloveniji je objavil tudi nekaj prispevkov za slovenski tisk. Že od študijskih let dalje so ga pritegovale literarne teme, med drugim še posebej nekaj španskih avtorjev, kot so Arcipeste de Hita, Federico Garcia Lorca in Ramón del Valle Inclán.