

Alchazidu, Athena

Tremendismus jako španělský kulturní fenomén : resumé

In: Alchazidu, Athena. *Tremendismo: el sabor amargo de la vida : tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX*. Primera edición Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 223-233

ISBN 978-80-210-8345-5

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/135994>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

RESUMÉ

Tremendismus jako španělský kulturní fenomén

Ve čtyřicátých letech 20. století se na španělské kulturní scéně objevil osobitý fenomén, kterému byl později přisouzen název tremendismus. Umělecká díla nesoucí pečeť nové estetiky vyvolávala ve společnosti značný rozruch, přičemž o bouřlivé reakce nebyla nouze (srov. Martínez Cachero, 1997: 113–115). Kolem tremendismu, jenž se projevoval jak v oblasti výtvarného umění, tak v literatuře, zejména však v próze a v poezii, byly soustředěny četné akademické rozpravy a polemiky. Nicméně navzdory skutečnosti, že se tématem zabývali literární kritici, badatelé a do značné míry i samotní spisovatelé, je zřejmé, že se nepodařilo dosáhnout jednoznačné shody, která by umožnila uspokojivě odpovědět na zásadní otázky, které se k tremendismu vážou.

V první fázi, zvláště bezprostředně poté, kdy tremendismus coby nový literární jev vznikl, byla s ním spojena označení a definice, které jsou přímým produktem své doby a konkrétních historických, společenských a kulturních okolností. Je třeba mít na paměti skutečnost, že jak umělci, tak i kritika byli pod vlivem cenzury nezřídkem vystaveni silnému tlaku ideologického diktátu frankistického režimu, jenž se ve Španělsku po občanské válce na konci třicátých let dostal k moci (Gracia, Ródenas, 2011: 22). K většímu oživení zájmu o danou problematiku došlo až mnohem později, zvláště v devadesátých letech minulého století, a to v souvislosti s udělením Nobelovy ceny za literaturu roku 1989 čelnému představiteli tremendismu, spisovateli Camilo José Celovi. Mimochodem zde je namístě připomenout některé okolnosti. Jednak všeobecně uznávaný fakt, že autorovo stěžejní dílo spadá právě do tremendistické tvůrčí etapy. Připomeňme, že v krátké úvodní řeči při slavnostním předávání Nobelovy ceny Knut Ahnlud (1990: 3) ze Švédské královské akademie vyzdvihl právě romány z tohoto období a pak i skutečnost, že mezi španělskými držiteli Nobelovy ceny je Cela jediným romanopiscem. Právě zmíněné prestižní ocenění bylo v devadesátých letech 20. století podnětem pro vznik četných studií a monografií zaměřených na autorovu

tvorbu a stálo i u oživení zájmu o tremendismus v rané fázi Celovy literární dráhy (srov. Sagaró Faci, 1990).

Ke zrodu tremendismu a zejména pak k jeho konsolidaci na poli španělské poválečné literatury došlo před více než sedmdesáti lety. Tento literární jev se svým časovým zařazením vztahuje k polovině 20. století, avšak jeho projevy lze pozorovat i později, především v devadesátých letech, kdy se tremendistická estetika opět zdárně ujala a prosazovala v dílech nové generace. Od té doby uplynulo další čtvrt století, což lze považovat za dostatečně dlouhou dobu, abychom mohli na příslušné období pohlížet nezaujatě. Tento potřebný časový odstup je dozajista jedním ze stěžejních předpokladů umožňujících formulovat nové a nestranné odpovědi na některé klíčové otázky. „Případ tremendismus“ můžeme z výše uvedeného důvodu stále považovat za otevřenou výzvu pro všechny milovníky španělské literatury. Ačkoli se tento fenomén dá považovat za jeden z nejsvráznějších a nejkontroverznějších projevů moderního písemnictví, některé významné práce v oblasti literární historie se v kapitolách věnovaných vývoji na španělské poválečné scéně tomuto pojmu úplně vyhýbají, případně jej přímo přehlížejí, a tím mu ovšem zcela upírají právo na existenci (srov. Ynduráin, 1981).

V dalších případech, které jsou mimochodem rovněž velmi četné, se zdůrazňují vazby děl z tremendistického korpusu na jiné literární a myšlenkové proudy. Proto se lze setkat s tím, že tremendistická výpravná próza je označována za druh realismu, ačkoli se zdůrazňuje, že se jedná o jistý specifický případ *sui generis*, jenž se vyznačuje určitými charakteristickými rysy (srov. Soldevila Durante, 1982: 107). A konečně se setkáváme s dalším výkladem tremendismu, který jej sice rovněž řadí k realismu, ovšem považuje jej za samostatný a svébytný literární jev. Jeho zrod se zasazuje do čtyřicátých let a jeho působení je spatřováno i v následující dekádě, nicméně má se za to, že po tomto relativně krátkém časovém období se tremendismus postupně přestal prosazovat, až zanikl docela (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 156–157).

V souvislosti s uvedeným literárním jevem opět vyvstávají s naléhavou neodbytností některé ze základních otázek, které volají po přesnějším vymezení a konkretizaci sporného pojmu. Co je to tremendismus? Jak jej lze přesně charakterizovat? Je to hnutí, směr nebo styl? Za pozornost pak stojí zejména otázka, jestli jeho existence byla skutečně tak prchavá. Je totiž možné vznést legitimní dotaz, zda se tremendismus opět neobjevil na scéně v devadesátých letech v dílech tehdy začínajících autorů z nově nastupující Generace X.

Pokusíme se k výše uvedeným otázkám zaujmout stanovisko, které by umožnilo formulovat jasnější odpovědi. Jsme totiž přesvědčeni, že tremendismus je výrazným a svébytným fenoménem, jenž ve španělské literatuře zanechal zřetelný otisk. Nejedná se pouze o tvorbu tremendistických autorů z poloviny 20. století, k nimž se kromě Camila Josého Cely tradičně řadí i Carmen Laforet, Ana María Matute i další stěžejní autoři (Ayuso de Vicente a kol., 1990: 385). Nezaměnitelné tremendistické stopy se totiž dají rozeznat rovněž ve výpravné próze spisovatelů, kteří se na literární scéně objevili až v devadesátých letech. Zde je třeba podotknout, že tremendismus představuje velmi problematický a nesmírně proměnlivý literární jev, jenž je pro svou amébeckou povahu jen těžko uchopitelný. Snad v tom lze spatřovat důvody osvětlující fakt, proč se tvorba tremendistických autorů dočkala nové vlny pozornosti ze strany badatelů teprve relativně nedávno. Naším záměrem je přispět k oživení akademických diskuzí ve snaze poukázat na skutečnost, že tremendismus je svou podstatou

jedinečným literárním úkazem, jenž měl poměrně dosti široký dopad na tvorbu španělských autorů, a to nejen v poválečné literatuře, ale již s odstupem času i o půl století později.

V první řadě jsme se proto zabývali vymezením konkrétního historického a společenskokulturního kontextu, v jehož rámci se na kulturním poli vytvořily příhodné podmínky, které pro tremendismus představovaly živnou půdu a umožnily tak jeho zrod. Zrádnost a ošemetnost obsáhlé problematiky spojené s tremendismem se projevují již v samotných definicích, které se k tomuto jevu pojí. Dle některých klasifikací je tremendismus považován za pozoruhodnou tendenci (Sanz Villanueva, 1988: 82–83), zatímco jiní badatelé jej charakterizují jako literární školu (Aub, 1966: 532). Nemálo je i těch, kteří jej pokládají za svěbytný směr, či proud, ba dokonce i za literární hnutí (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

Nezbytná potřeba vymezit přesnou definici, kterou si tremendismus dozajista zaslouží, je zcela jistě nesporná. Rovněž je ovšem třeba připustit, že se jedná o nikterak snadný úkol, jelikož zmíněný fenomén má v tvorbě velmi široké pole působnosti. Ve snaze dosáhnout přesnějšího vymezení se tudíž prokázalo jako nezbytné určit východiska tremendismu, jeho filozofickou, obecně estetickou a literární bázi, z níž pak tvorba tremendistických autorů vyrůstala.

Kritika se shoduje v názoru, že když byl roku 1942 vydán román *Rodina Pascuala Duarteho* (*La familia de Pascual Duarte*) tehdy začínajícího spisovatele Camila Josého Cely, na španělské scéně se objevuje nová estetika, jejíž kořeny však sahají hluboko do minulosti až k pikaresknímu románu (Sobejano, 1964: 213–225). Celův román představuje v kontextu poválečné španělské literární produkce naprostý zlom, a to jak z hlediska formy, např. co se týče struktury díla, tak i z hlediska obsahu. Zvláště markantní je to v souvislosti se ztvárněním vybraných témat a s volbou hrdinů, jejichž příběhy jsou v románu zachyceny. Tremendismus se v tomto ohledu stává atraktivní volbou pro řadu autorů, jež staronová estetika ošklivosti přitahuje a oslovuje do té míry, že se inspirování Celovým stylem rozhodnou „příklad Pascala Duarteho“ následovat (srov. Sanz Villanueva, 1988: 83). Tremendismus se však současně bude projevovat jako proud, tudíž ve smyslu diachronickém můžeme sledovat jeho linii, která se v různých obdobích znovu objevuje, podléhá drobným proměnám a aktualizacím, avšak jeho jádro zůstává stejné.

Ve čtyřicátých letech 20. století pozorujeme prudký rozmach tremendismu, na jehož zrodu se velmi významnou měrou podílely překotné společenské události, které výrazně poznamenaly dění v tehdejším Španělsku. Nicméně jeho prudký nástup vystřídal již v následující dekádě jistý útlum. Přesto však je možné konstatovat, že tremendistický plamen neuhasl docela, jelikož byl stále silně oživován v dílech vybraných autorů, především pak v románech jeho hlavního představitele – Camila Josého Cely (srov. Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 2000: 158).

V tvorbě tremendistických autorů lze spatřovat některé rysy, jejichž společným jmenovatelem je výstižný expresivní rukopis, jenž je všechny stmeluje stejně jako shodné vnímání světa a sdílený úhel pohledu, z něhož se vychází při vytváření literárního odrazu zobrazované skutečnosti. Tremendismus čerpá z filozofie pesimismu, což je patrné obzvláště z chápání života jako strastiplné cesty plné překážek. Jedinci je znemožněno dosáhnout vytčeného cíle, díky jemuž by se mohla naplnit jeho očekávání a aspirace (srov. Cela, 1992: 21). Velmi významnou roli sehrávají determinismus a fatalismus. Hrdina je smýkáán od jedné tragické

události k druhé, přičemž první osudové selhání nevyhnutelně vede poté k dalším, což vytváří celý řetězec neblahých činů. Navzdory pevné vůli a odhodlání změnit nepříznivý osud se člověku nedaří vymanit se z vleku předurčených událostí. Příslib změny, jež je výsledkem mimořádného vzepětí, se při setkání s některou z dalších překážek nutně musí rozplynout. Hrdinové jsou proto ve vleku nezdarů, které je vždy stáhnou zpět na cestu, kterou chtěli opustit, aby se tak mohli odchýlit od svého původního směřování. Jelikož je však směr jejich osudu nezvratně stanoven a nelze jej změnit, nezbytně dochází k tomu, že se jedinec opět ubírá stezkami, na nichž se ocitnout nechtěl. Je však nucen kráčet po nich i nadále, jelikož mu to bylo souzeno (srov. Cela, 1992: 104).

Jak již bylo uvedeno, v poválečném Španělsku vzniklo souhrou konkrétních společensko kulturních okolností velmi příhodné klima, v němž se podobným přístupům k životu velmi dařilo (srov. Martínez Cachero, 1997: 111). Za stěžejní pilíře, na nichž tremendismus spočívá, lze označit životní filozofii pesimismu a úzkosti. Pocit životní prohry je tu otázkou nejen individuální, ale i kolektivní. Právě nezdar a zmar jsou základem fatálního řetězení neblahých událostí, které hrdiny systematicky ničí a deptají. Vypíchnuto je přízemní, živočišné a primitivní chování a smýšlení postav, jež se vyznačuje naprostou absencí pozitivních hodnot.

Jazyk postav z děl náležejících do tremendistického korpusu je nesmírně živý, často i jadrný, zemitý a hrubý, jednali se o hrdiny z okraje společnosti. Poznamenejme, že postavy se často pohybují v těch nejnižších patrech společenské pyramidy. V tomto smyslu se jazyk postav stává účinným nástrojem k vystižení drsné povahy nejen jednotlivce, ale i daného prostředí, jež má svá specifika. S tím souvisí i fakt, že obraz života ve společnosti ponořené do hluboké krize a morálního marasmu se nabízí v poněkud deformované a zkreslené podobě, jako by šlo o odraz ve vydutém zrcadle. V tom lze spatřovat jasný odkaz k esperpentu Valle-Inclána, spočívající v transformaci klasických norem pomocí konkávního zrcadla (srov. 2008: 169). Ve 20. století totéž pozorujeme samozřejmě u Valle-Inclána a později právě u Camila Josého Cely (Kronik, 1990: 45).

V konkávním zrcadle vidíme deformované tvary, jejichž charakteristické rysy jsou příznačným zkreslením nejen karikovány, nýbrž současně i zvýrazněny, jelikož se stávají nápadnějšími a svou výstředností tak poutají mnohem více pozornosti. Tento prostředek je v Celových románech velmi často posilován formou kontrastu, kdy proti sobě stojí kontradiktorní koncepty, k nimž se vážou zcela rozdílné jevy, prožitky a emoce. Proti sobě se tak ocitají binární opozice jako něha a krutost, rozvernost a pochmurnost, krása a ošklivost, stejně jako řada dalších dvojic, jejichž součinnost je zdrojem neustálého neklidu a napětí. Připomeňme, že právě ošklivost je základní estetickou kategorií, s níž se soustavně a velmi důmyslně pracuje. Na příkladu Pascala Duarteho sledujeme úděl člověka předurčeného k tragickému konci. Akumulace popisů hanebných činů a skutečností, které už jen svou podstatou navozují pocit odporu, přispívají k intenzifikaci zavrženosti hrdinova konání. Při sledování hrdinova nelehkého údělu se nám odkrývají nevhledné stránky jeho života zcela obnažené, ve vší své ubohosti. Navíc se tak současně posiluje vnímání bezvýchodnosti celé situace.

Ošklivost spolu s násilím jsou prezentovány ve dvou rovinách. První z nich je fyzická a zahrnuje události a skutky, jež jsou ze své podstaty násilné povahy, jako třeba vraždy. Druhá rovina je méně zřejmá, jelikož je symbolická, verbální, a projevuje se v oblasti psychické, kdy postavy svým jednáním zapříčínují situace vedoucí k momentům, jež na sebe

váhou příslušný rozměr ošklivosti a krutosti. Postavy si přitom mohou být důsledků svých skutků více či méně vědomy, ačkoli většinou tak činí pod tlakem vnějších okolností, jako už zmiňovaný hrdina z Celova románu. V takovém případě kritika neváhala hovořit o typu „nevinného zločince“ případně o „zločinci-oběti“ (Blanco Aguinaga a kol., 1979: 106). Je třeba poznamenat, že v tremendistických dílech se obě roviny velmi důmyslně kombinují, vzájemně se prostupují a prolínají.

Jak již bylo řečeno, společenské klima poznamenané dozvuky válečných událostí, celkovou bídou, marasmem a mravním úpadkem vytvořilo příhodné podmínky, díky nimž se tremendismus mohl uchytit a prosadit, a to navzdory četným překážkám v podobě složitého a zcela nesmlouvavého cenzurního aparátu (srov. Álamo Felices, 2005: 5). Tremendistická výpravná próza poválečné generace vtrhne na literární scénu s obrovskou razancí a rozvíří její stojaté vody. Zvláště významná je skutečnost, že dochází k průlomům pomyslné hradby, jež obklopuje tabuizovaná témata, těsně napojená právě na odvrácenou stránku lidské existence. Naléhavost, s jakou se díla tremendistů dotýkají citlivých otázek, stejně jako otevřenost, s jakou se přistupuje k jejich zobrazení, představují hlavní důvody, proč tvorba těchto autorů velice často narážela na odpor ze strany tradičně smýšlejících kritiků. Za všechny jmenujme Federica Sopeňu (1951: 13), na jehož exaltovaný apel „Dost, proboha“ („Basta, por Dios“) vyjadřující znechucení nad množstvím románů o zrůdách, prostitutkách, zvrhlících a zvrátenostech o pár dní později navázal i José María García Escudero. Článek opatřil vypůjčeným titulkem, který upravil na „Dost, proboha!“ („¡Basta, por Dios!“) a u něhož naléhavost výzvy ještě dále vystupňoval použitím výmluvných vykřičníků (García Escudero, 1951a: 13).

V pruderní společnosti poválečného Španělska bylo totiž naprosto nepřijatelné bez obalu hovořit o „odpudivém a zvráceném jednání hanebných jedinců“ (srov. Martínez Cachero, 1997: 113). Stejně tak se považovalo za nepřijatelné dotýkat se témat „nízkých pudů“ či „mrzkého chůtče“, jež se vázala k zobrazování sexuality a erotična (Gracia, Ródenas, 2011: 23). Proto si také tremendistická díla okamžitě vysloužila nálepku „amorální“, „škodlivé“ a obecně „závadné“ literatury, která měla přirozeně velké problémy s cenzurou, zvláště s tou, jež byla zajišťována cenzory z řad představitelů církve. Zde je třeba dodat, že v rámci cenzurního řízení díla de facto procházela dvojitým sítím (srov. Álamo Felices, 2005: 5–25).

Mimoходом nežádoucího zásahu cenzury nebyly ušetřeny ani romány Camila Josého Cely, ač on sám působil jako cenzor. Jak již bylo řečeno, právě tvorba tohoto významného spisovatele, jenž podle názorů kritiků výrazně přispěl k obrodě poválečného románu (Sanz Villanueva, 1988: 82), tvoří jádro korpusu tremendistických děl. Celova výpravná próza navzdory vývoji, kterým autor v průběhu své literární dráhy prošel, nese nezaměnitelnou pečeť tremendistické estetiky. Tremendistickými prvky je jako jednotící nití protkána celá tvorba tohoto autora, počínaje prvotinou *Rodina Pascala Duarteho* (*La familia de Pascual Duarte*, 1942) a dílem *Úl* (*La colmena*, 1951), jehož přínos pro další vývoj španělského moderního románu byl naprosto klíčový, přes tituly jako *Svatý Kamil, 1936* (*San Camilo, 1936*, 1969), *Mazurka pro dva mrtvé* (*Mazurca para dos muertos*, 1983) či *Kristus versus Arizona* (*Cristo versus Arizona*, 1988), až po *Vraždu životního ztroskotance* (*El asesinato del perdedor*, 1994). Ve všech románech je nahlíženo na život prismatem, které dává vyniknout rozměru absurdity lidské existence. Jedinec je zobrazen jen jako bezvýznamný tvor, je degradován na úroveň nicotného hmyzu, jehož chování se řídí pouze těmi nejzákladnějšími pudy.

Je nepochybné, že ve 40. letech, v době intelektuálního vakua, kdy paralyzované Španělsko připomínalo „kulturní poušť“ (Fusi, 2015: 224), autory nově nastupující Generace 36 silně oslovil právě tremendismus a výrazně jejich tvorbu ovlivnil. Na prvním místě je třeba se zmínit o prvotině *Nic* (Nada, 1944) mladinké autorky Carmen Laforet, která za ni získala domácí literární cenu Premio Nadal. Hlavní hrdinka románu Andrea se od Pascala Duarteho v mnohém liší. Zatímco v případě Celova protagonisty jde o muže středního věku, prostého vesničana, jehož osudy jsou poznamenány drsným životem na chudém venkově, Laforet představuje postavu mladé dívky, kultivované a sečtělé. Příběh se odvíjí od chvíle, kdy Andrea přijíždí do Barcelony za studiem na tamní univerzitu, a proto se ubytuje u příbuzných. Jak poznamenala Carmen Martín Gaité (1988: 90), Andrea je pojata jako protipól hrdinek, jaké tehdy sériově vytvářely autorky románů spadajících do žánru červené knihovny. Hrdinka se záhy stala prototypem emancipované mladé ženy toužící po vlastní seberealizaci, jež se od svých vrstevnic natolik liší, že ji okolí vnímá jako „divnou holku“ (Martín Gaité, 1994: 38).

V románu Carmen Laforet rovněž velmi silně rezonuje téma konfrontace dvou protichůdných životních postojů, spojených s generačním konfliktem. Zatímco Andrea prahne po poznání v tom nejširším slova smyslu a nese v sobě touhu po svobodě a po samostatnosti příznačnou pro mladou generaci, postava tety Angustias představuje ultrakonzervativní postoje spojené s prosazováním tradičních hodnot patriarchální společnosti, v níž má žena pevně dané místo a jasnou roli, pro niž vzdělání nepotřebuje. Proto od své neteře tvrdě vyžaduje disciplínu, poslušnost a submisivnost (srov. Laforet, 2001: 22–23). Poznamenejme, že ne nadarmo tetino jméno Angustias ve španělštině odkazuje na úzkost.

Dalším markantním rozdílem, díky němuž se *Nic* od *Rodiny Pascuala Duarteho* odlišuje, je způsob zobrazování násilí. Zatímco v Celova románu se setkáváme s násilím ve všech jeho podobách, jak je definuje Žižek (2009), a jeho zobrazení je explicitní, v díle Carmen Laforet je můžeme pouze tušit, jelikož je tu přítomno jen latentně. Avšak navzdory těmto zjevným rozdílům oba tituly sdílejí především stejnou životní filozofii, což se projevuje v tom, že hrdinové přes všechny odlišnosti, které je dělí, vnímají lidskou existenci velmi podobně. Proto je i pro obě díla příznačná shodná bezútešnost, životní skepse a beznaděj.

K dalším představitelům tremendismu se řadí Darío Fernández-Flórez, a to románem *Lola, temné zrcadlo* (*Lola, espejo oscuro*, 1950). Na tento velmi úspěšný titul mnohem později, až v samotném závěru frankistického období navazují další díly se stejnou hrdinkou, jež se rovněž dočkaly značného čtenářského zájmu. Jedná se o romány *Nové historky a šibalské příběhy Loly, temného zrcadla* (*Nuevos lances y picardías de Lola, espejo oscuro*, 1971) a *Vražda Loly, temného zrcadla* (*Asesinato de Lola, espejo oscuro*, 1973), přičemž poslední z řady *Tajné paměti Loly, temného zrcadla* (*Memorias secretas de Lola, espejo oscuro*, 1978) vyšly až tři roky po Frankově smrti. Dlužno poznamenat, že autor patřil ke stoupencům frankismu a z této pozice se podílel na vzniku mnoha propagandistických textů. Za zmínku stojí *Breviář Písně o Cidovi* (*Breviario de Mio Cid*, 1941), což je jakási angažovaná a velmi podivná interpretace středověkého hrdinského zpěvu *Píseň o Cidovi*, v níž jsou ideály středověkého hrdiny ztotožňovány s tehdejší politikou frankistického státu. Fernández-Flórez (1942: 16) zde dokonce neváhá prezentovat Franca jako Cidova pokračovatele a nástupce.

Nejvýznamnějším dílem Fernández-Flóreze je první román ze zmiňované série. Zde je zvláště pozoruhodné uplatnění vyprávěcích postupů odkazujících na starou pikareskní

tradici (srov. Martínez Cachero, 1997: 127), což román navíc spojuje i s Celovou prvotinou. Uvedme, že je použit mj. stejný princip nalezeného rukopisu, s jakým se setkáváme právě v románu *Rodina Pascuala Duarteho*. I v tomto případě část kritiky hovoří o vzkríšení pikareskní tradice, přičemž někteří dílo považují za příkladnou ukázkou neopikareskního románu (Baquero Goyanes, 1955: 88). Zmíněný titul je pozoruhodný hlavně díky způsobu, jakým tvůrce pracuje s kategorií implikovaného autora. Za zmínku rovněž stojí skutečnost, že v rámci snahy o navození iluze věrohodnosti je jedna z postav pojata jako svérázná stylizace autora. Samotné jádro románového příběhu pak tvoří paměti hrdinky Loly, mladé prostitutky, která líčí své životní peripetie prizmatem tremendistické estetiky. Děj se odehrává ve čtyřicátých letech, znamená to tedy, že svým časovým zařazením spadá do období počátků frankistického Španělska, což v době, kdy kniha vyšla, pro čtenáře představovalo bezprostřední současnost.

Vliv tremendismu se na poválečné literární scéně neomezil jen na výše uvedené tituly. Různé významné stopy lze spatřovat i v díle dalších autorů, a především pak autorek. V této souvislosti je třeba jmenovat přinejmenším čtyři romány: *Pětice stínů* (*Cinco sombras*, 1946) od Eulalie Galvarriato, *Juan Risco* (1948) od Rosy Maríí Cajal, *Abelovi* (*Los Abel*, *The Abels*, 1948) od Any Marie Matute a *Nina* (1949) od Susany March. Právě tyto spisovatelky výraznou měrou přispěly k obrodě španělské výpravné prózy v uvedeném období. Jejich díla byla částí odborné kritiky velmi kladně hodnocena už v době své publikace. Navíc dvě ze jmenované čtveřice autorek obdržely i prestižní literární cenu Premio Nadal. Nejprve Eulalia Galvarriato roku 1946 za výše uvedený román a pak Ana María Matute, nikoli však za knihu *Abelovi*. Ačkoli se toto dílo dostalo do nejužšího výběru, autorka cenu tehdy nezískala. Tu si odnesla až za *První vzpomínky* (*Primera memoria*) o třináct let později (cfr. Blanco Aguinaga a kol., 1979: 194). Kromě nesporných uměleckých kvalit zmíněných literárních děl je třeba podtrhnout, že jmenované spisovatelky tvoří první výraznou a relativně i početnou generaci žen, jež se velmi aktivně účastní literárního dění ve Španělsku. V této souvislosti je nutné dodat, že v tehdejší machistické společnosti se ženy mohly prosadit jen velmi obtížně (srov. Soldevila Durante, 1982: 74–76).

V neposlední řadě je třeba se zmínit o posledním okruhu témat, která se vážou ke zkoumané problematice a která vyvstala vlastně dost nenadále a nečekaně. Nicméně přesto jim připisujeme značný význam. Při bližším zkoumání románové tvorby autorů Generace X totiž vychází najevo řada rysů, jež odkazují na tremendistickou tvorbu poválečných let. Předně je třeba zdůraznit estetiku ošklivosti a pohled na život z pozic životního pesimismu, jenž na konci devadesátých let vystřídal euforii spojenou s dekádou let osmdesátých. Opět začne převládat rozčarování, deziluze a beznaděj, jež ovlivní nejen výběr témat, ale i volbu odpovídajících narativních postupů (srov. Martín, 1997: X).

Znovu je v těch nejtemnějších barvách zobrazována odvrácená stránka lidského bytí, kdy převahu získávají nízké pudy, o které se třítí všechny vznešené etické a morální hodnoty. Krize společnosti spojovaná s jednostrannou orientací na čistě utilitární hodnoty, ať už v oblasti materiální, či prožitkové, odráží odklon od obecně tradičních hodnot, obzvláště od těch duchovních, na jejichž místo však nebyla dosazena žádná adekvátní náhrada. Hodnotové vakuum se podílí na narušování mezilidských vztahů a promítá se i do rozpadu modelu tradiční rodiny. Příznačný je i nárůst významu násilí a posedlost sexem degradovaným na prostý živočišný pud v rámci zoufalé snahy po naplnění neuspokojivého života.

Hledání nových podnětů, jež se nezřídka podobá nejistému tápání, hrdiny často svádí k vyhledávání adrenalinových aktivit a k experimentům spojeným s drogami. Návykové a omamné látky přitom nejsou vnímány jen jako prostředek sloužící k uspokojení jistých potřeb v rámci hedonistických motivací, nýbrž jak podotýká Gill Lipovetsky, jde současně i o způsob jisté “automedikace”, jež má být pro jedince únikem před těžkostmi plynoucími z potřeby být sám sebou (2010: 240–241).

Zde je vhodné zdůraznit, že navzdory odlišnému historickému kontextu, společenská krize devadesátých let 20. století se vyznačuje některými aspekty, jež jsou velmi podobné těm, jaké charakterizují krizi z poválečného období. Nepřekvapí tudíž, že se najdou i shodné rysy, jež jsou typické pro obraz, jaký tato krize získává v literatuře. Poznamenejme, že nejvýrazněji se to projevuje v pesimismu či v nihilismu postupujícím díla takových autorů, jakými jsou Ray Loriga, José Ángel Mañas nebo Lucía Etxebarria, kteří na literární pole vstupují právě v polovině devadesátých let. Při bližším zkoumání lze vypožorovat celou řadu dalších shodných prvků pojících literární produkci obou zmiňovaných období. Tento fakt lze z jistého hlediska pokládat za dílčí projev opětovně se probouzejícího tremendismu, jenž ohlašuje svůj návrat, aktualizuje se a znovu se dere na povrch. Mezi literární produkcí tremendistických autorů poválečného období a tvorbou vybraných autorů Generace X je možno spatřovat i jisté paralely, vztahující se k jejich recepci, především pak pokud jde o počáteční, značně vyhraněný a nekompromisně odmítavý postoj některých kritiků. Proto také tvorba nově nastupující literární generace tehdy narazila na obdobně nesnáze jako díla tremendistických autorů Generace 36, jelikož i v tomto případě si musela složitě a zdlouhavě hledat cestu, než si našla na literární scéně své legitimní místo. Stejně jako v případě tremendistických románů i výpravná próza Generace X ztvárňuje ožehavá témata současnosti, přičemž i ona vychází z tradic realismu. Někteří kritici ji sice řadí k tzv. „špinavému realismu“, část badatelů se s tím však vůbec neztotožňuje (Henseler, Pope, 2007: xvii). Současně je třeba podotknout, že zcela razantně takové řazení sami odmítají někteří autoři (Mañas, 1998: 43).

Při zkoumání tvorby zmíněné generace, jež se začala formovat v devadesátých letech, můžeme pozorovat, jak se každý autor snaží hledat svou vlastní cestu, která nejlépe vyhovuje jeho uměleckému záměru. Jednou z možností je zaměřit směrem k inovaci, jak to svého času učinil Camilo José Cela. Tudy se na konci tisíciletí vydali zejména José Ángel Mañas a Ray Loriga. Tvorba obou autorů z nové generace je charakteristická nápaditým využitím rozličných inovativních technik a postupů, přičemž je současně patrné ovlivnění popkulturou a měšťskými subkulturami devadesátých let. Tato skutečnost však, jak se domnívá část odborné kritiky, bývá často zdůrazňována s cílem literární tvorbu Generace X znevážit a diskreditovat (srov. Henseler, 2011: 5–6).

Ve výpravné próze výše jmenovaných autorů je obzvláště zajímavá práce se stylizovaným jazykem, jenž je nesmírně živý, a to jmenovitě díky využívání široké škály hovorových a argotických rejstříků. Pozoruhodná je svérázná stylizace mluveného projevu do psané podoby, která posiluje velkou úlohu dialogů a dramatizovaných scén, což platí hlavně o Maňasových románech. Všechny tyto prvky přispívají k velké dynamičnosti vyprávění. V Lorigově případě je pak tento účinek ještě zesílen fragmentarizací textu a jeho klipovitým charakterem odkazujícím na filmářské techniky, hlavně pak na televizní kulturu. Díky tomu rytmus vyprávění, založený na rychlém sledu střídajících se scén, nabírá nesmírně rychlý spád, jenž

je občas zpomalován a „brzděn“ kontemplativními či reflexivními vsuvkami. Zde je namístě připomenout význam, který v dílech těchto autorů sehrává intertextualita, stejně jako četné odkazy a aluze na popkulturu, rock a punk. V této souvislosti připomeňme Mañasovo vyznání v článku, jež svou formou silně připomíná manifest (1998: 40–43).

Další cesta, po které se vydala tvorba autorů Generace X, je orientována tradičnějším směrem. Co se týče implementace inovativních postupů, je třeba poznamenat, že v tomto případě jsou autoři mnohem umírněnější a zdrženlivější. Tudy se ubírá v první řadě Lucía Etxebarria, která pro svůj román *Beatriz a nebeská tělesa* (*Beatriz y los cuerpos celestes*, 1998) volí formu retrospektivy, stejně jako ji kdysi ve své prvotině uplatnila Carmen Laforet. I v tomto případě se setkáváme s vyprávěním v ich-formě. To však nejsou jediná pojiťka, která oba romány činí blízkými. Lucía Etxebarria totiž v devadesátých letech vytvořila prototyp rebelující a extravagantní hrdinky, jakousi „divnou holku“ konce století. Autorka systematicky otevírá aktuální témata, jež se dotýkají otázek identity, nejvíce pak postavení žen v současné společnosti (srov. Etxebarria, 2000a: 37–40).

Jedna z otázek, kterou Lucía Etxebarria ve svých prózách klade s železnou pravidelností a neodbytnou naléhavostí, se týká zobrazování ženské sexuality a erotična, které se navíc snaží vymanit z obvyklých stereotypů, jež podle jejího názoru jasně prokazují, zda jsou dílem autora či autorky (Etxebarria, 2000b: 111–112). Pro hrdinku románu *Beatriz a nebeská tělesa* se tak objevování vlastní identity, potažmo i sexuality, překrývá s putováním dvojným prostorem. Postava totiž odhaluje vnitřní krajinu svého těla, kterou následně pozoruhodným způsobem promítá do vnějšího prostoru a podrobuje ji pečlivému zkoumání. Město, konkrétně urbánní veřejný prostor, se tak stává vitálním prostředím, jež hrdince umožňuje poznávat a rozvíjet vlastní individualitu.

Neméně pozoruhodné je, jak zacházejí s románovou kategorií prostoru i další autoři, jmenovitě Mañas a Loriga. Ve svých románech, označovaných za „městské kroniky“ (srov. Urioste, 2004: on-line), pracují se svébytnou poetikou městského prostoru. Město je chápáno jako plátno, na němž lze zachytit obraz společnosti konce století. Zvláštní pozornost je věnována madridské zlaté mládeži, jejíž životní styl odráží hluboké změny, kterými španělská společnost prošla. Protagonisté nezřídko představují jedince trpící syndromem Petera Pana. Tito tzv. *kidults* či *adulescenti* jsou sice již dospělí, svým chováním však spíše připomínají pubertální mládež. V románu jsou zachyceny situace odpovídající jistým tendencím, jež jsou v postmoderní západní společnosti dlouhodobě patrné (Lipovetsky, 2010: 66–67).

Hrdinové Mañasových a Lorigových próz jsou nezodpovědní a až trestuhodně lehkovázni, uzavírají se do vlastních virtuálních světů, izolují se od svého okolí, a jsou tak odsouzeni k samotě a opuštěnosti. Jsou věčně nespokojení a sebestřední, ve své podstatě jsou ale nešťastní, desorientovaní a neukotvení. Vyčleňují se ze společnosti, v rámci níž nechťejí a ani neumějí fungovat. I z tohoto pohledu se v dílech zmiňovaných autorů promítá generační konflikt. Protagonisté těchto příběhů cíleně přetínají osobní vazby, které vnímají jako omezující přítěž. Zvláště patrné je to ve vztahu k rodičům. V důsledku toho hrdinové odmítají respektovat prostor, v němž se pohybují, stejně jako čas a dobu, v níž žijí, či spíše přežívají. A tak volí mezi dvěma přístupy. Na jednu stranu je to pasivní escapismus, kdy utíkají před realitou do virtuálních světů. Na druhou stranu je to agresivní ovládnutí prostoru, kterému se snaží vnutit vlastní vůli i pravidla. Současně přitom hledají vhodné způsoby, jak vybit negativní energii (srov. Mañas, 1998: 191).

Ve výpravné próze autorů Generace X se setkáváme s postavami, v jejichž postojích se zrcadlí absence hodnot a je patrná duchovní krize konce století. Přestože totiž žijeme ve větším blahobytu než naši předkové, spokojenější nejsme (srov. Eriksen, 2010: 55–56). Ukázkovým příkladem jsou hrdinové románu *Historky z Kronenu* (*Historias del Kronen*, 1994) pocházející z dobře situovaných rodin, kteří tudíž nejsou nuceni zajišťovat si prostředky na živobytí. Materiální zabezpečení a blahobyt, v němž žijí, jsou v přímém kontrastu s ubohostí atrofované či neexistující duchovní dimenze jejich života a s prázdnotou, jaká je v tomto ohledu pohlcuje. To je i případ Mañasova protagonisty Carlose, apatického, až abulického mladíka bez zájmů, bez jakýchkoli plánů či ambic. Absence cílů se projevuje v neschopnosti najít si pevný bod, jehož by se mohl chytit a kolem něhož by bylo možno začít si budovat vlastní život.

Co se týče pohledu na svět, všichni autoři Generace X vycházejí z pozic životní skepse. Je jim vlastní negativní, nihilistický postoj k lidskému bytí, se silným pesimistickým podtextem, tolik příznačným právě pro tremendismus. V souladu s pojetím Ericha Fromma (2013) lze pozorovat, že některé postavy se uchylují k násilí, v němž spatřují možnost, jak kompenzovat vlastní slabost. Jejich sklon k destruktivnosti navíc zcela zřetelně pramení z nedostatku produktivní aktivity (srov. Fromm, 2013: 27–29). Nicméně násilí zobrazené v románech Generace X není samoučelné, jelikož se nejedná o pouhou reprodukci jeho projevů. Naopak, autoři ve svých dílech ztvárňují alarmující stav společnosti stojící na prahu nového tisíciletí, čímž dávají bezprostřední podnět ke spouštění nezbytných mechanismů, díky nimž se může dostat tolik potřebná katarze.

Neméně výrazným tématem jsou generační konflikty, zejména mezi rodiči a dětmi. K této problematice se rovněž váže základní otázka krize hodnot a kolaps tradiční rodiny. Tito hrdinové ostantativně dávají najevo své pohrdání autoritami, řádem a hodnotami, kterých si jejich rodiče váží a které ctí. Ačkoli mladí hrdinové svůj odpor deklarují explicitně a s velkou razancí, na nic jiného se nezmůžou, jelikož nemají vzpurného ducha ani se jim nedostává odhodlání odbojných rebelů (srov. Mañas, 1998: 67). Odmítají stávající řád, nicméně nenacházejí (ba ani nehledají) žádnou alternativu. Jsou si však současně velmi dobře vědomi toho, že nedostatek cílů je inhibuje, a že v důsledku toho narůstá jejich pocit nespokojenosti a diskomfortu. V jistém smyslu se i oni svým způsobem stávají obětmi své doby. Je to ztracená generace, ztracenější, než byla kterákoli jiná před nimi. Dost možná ta nejztracenější ze všech.

Můžeme říci, že hrdinové autorů Generace X představují dezorientované mladé lidi, kteří se snaží najít vlastní identitu. Svět vnímají jako nehostinné místo, z něhož chtějí uprchnout. Ostatně útek je pro ně univerzálním řešením. Jedná se jak o únik v doslovném smyslu, jak to můžeme pozorovat u postav ztvárněných Rayem Lorigou a Luciou Etxebarria, které před problémy utíkají jinam, nebo se uzavírají do virtuálních světů, jako to činí postavy z *Historiek z Kronenu*, které zase hledají útočiště v iluzorním světě obdivovaných filmových a literárních postav. Anebo se pomocí omamných látek přenášejí do paralelních světů, aby unikli ubíjející a nesnesitelné realitě.

Současně lze poznamenat, že význam cizích literárních vlivů na španělskou prozaickou tvorbu konce století, sami autoři často popírají (Girela, 2014: on line). Jedním z hlavních kořenů, jímž je vyživován realismus Generace X, má čistě španělský, a k tomu ryze tremendistický původ. Romány španělských autorů přinášejí obraz společnosti stojící na prahu no-

vého tisíciletí, která je zmítána krizí identity a rozpadem systému hodnot. Pohled na lidské bytí je veskrze negativní. Jedinec potácející se na pokraji propasti paradoxně zavírá oči, aniž se snaží hrozbě pádu zabránit. Tušení možné záhuby jej ponechává lhostejným. Případně může nastat druhý extrém, kdy riziko a hrozba se stávají svým způsobem atraktivními. Představují totiž jisté vzrušení, příslib úniku z jednotvárnosti a ubíjející nudy. Takováto neradostná vize světa přirozeně skýtá jen málo důvodů ke spokojenosti. Na druhou stranu útěchu lze spatřovat ve vědomí, že každá propast, ať je sebehlubší, má své dno. Cesta ven se může proměnit v osvobozující proces uvolnění, v učiněnou očistnou kúru, která přináší zárodek naděje na budoucí obrodu a regeneraci.

Závěrem dodejme, že široká problematika tremendismu, která se opětovně dostává do centra pozornosti, otevírá otázky, jež vyžadují odpověď alespoň v hrubých rysech. A právě o to jsme se snažili i my. Jak již bylo řečeno, cílem této práce je přispět do diskuzí, které se kolem tremendismu stále rozvíjejí. Nicméně je třeba poznamenat, že vzhledem k mnohostranné a komplexní povaze zkoumané problematiky jsme si plně vědomi faktu, že některé nejasnosti přetrvávají a že se nepodařilo najít zcela vyčerpávající odpovědi na úplně všechny otázky. Námi pojednané téma tudíž zůstává stále velkou výzvou pro další badatelskou práci.

