

FIN DE SIÈCLE* И РАНЕ ВАЉЕ-ИНКЛАНОВЕ ДРАМЕ: *CENIZAS* И *EL MARQUÉS DE BRADOMÍN

Циљ овог рада је да укаже на рано драмско стваралаштво шпанског модернистичког писца Рамона дел Ваље-Инклана. Фокус је померен на процес рађања и сазревања његовог симболизма у односу на деветнаестовековне поетике које су у његовој основи. Оно што је романтичарско и натуралистичко, донекле је инкорпорирано, а донекле одбачено у овим делима. Истиче се пишчева обрада теме, ликова, мотива, простора у освиту његовог стваралаштва, с намером да се истакну њихове вредности и значај за развој шпанског симболизма на пољу драме. Ако се уз то узме у обзир да је Рамон дел Ваље-Инклан био скоро усамљен у свом покушају да обнови шпанску драму, његови текстови добијају једну сасвим нову димензију.

Кључне речи: романтизам, натурализам, драма, симболизам, декадентизам, Ваље-Инклан.

Победа реализма и натурализма у књижевности означила је најпре слом романтизма, али је коначно довела до рађања песимизма и разуверења крајем деветнаестог века. Тада се зачињу декадентизам и симболизам којима се изражава нови поглед на свет карактеристичан за тај период, познат и као *fin de siècle* (Wellek, 1970: 268). Они устају како против реализма и натурализма, тако и против романтизма, иако истовремено полазе од њих. Фокус овог рада је управо на начину на који се декадентизам и симболизам испољавају на пољу драме једног од водећих имена у прошловековној шпанској књижевности, Ramón del Valle-Inclán (Рамона дел Ваље-Инклана)¹, као и на димензији њиховог дијалога са романтизмом и натурализмом.

* biljaskop@yandex.com

1 Рамон дел Ваље-Инклан се сврстава у групу модернистичких писаца, али је такав приступ његовом делу превазиђен и све више се о његовој драми говори као о симболистичкој (Rodríguez Cacho, 2009: 301), наравно ако се изузме читав авангардни есперпенто у другој фази његовог стваралаштва.

У критици постоји раширено веровање о томе да су декадентизам и симболизам фазе једног те истог књижевног покрета, због чињенице да се служе истим средствима да би постигле естетски ефекат књижевног дела. Устаљен, искристалисан декадентизам се, сходно томе, назива симболизмом (Stephan, 1972: 301). Неравномерно је био заступљен у различитим националним књижевностима, коегзистирао истовремено са остацима ранијих поетика и зачецима нових. Као синтетички покрет, у себи је садржао како снажну спиритуалност са мистичким тенденцијама, тако и наклоњеност изопаченом, морбидном и извештаченом (Hannoosh, 1989: 39). Наиме, романтичарска спиритуалност на коју се симболизам надограђује, заснива се на уверењу да изван наше стварности постоји трансцендентални свет идеја који измиче нашим сазнањима и у складу са тим се окреће култу природе у чијој контемплацији и књижевној обради човек достиже естетско задовољство и приближава се таквом свету. Симболизам преузима романтичарско уверење о постојању трансцендеталног света, истовремено одбацујући природу и уносећи визију уметности, а не природе, као средства путем којих се у тај свет залази. Натуралистичка заинтересованост за морбидно, естетику болести и смрти, проналази своје место у симболизму. То показује да ни у ком случају не стоји у антитетичком односу са другим естетикама, већ да настаје и постоји као очекивана фаза у развоју уметничке, а пре свега књижевне мисли. Због свог естетичизма и формализма, прожетог филозофијом универзалних кореспонденција, синестезије и теорије симбола, представља покушај да се књижевност уздигне на ниво лепих уметности (Wellek, 1970: 270).

У шпанској књижевности се за период књижевности с краја деветнаестог и почетка двадесетог века користи термин модернизам. Међутим, чак и сам Ваље-Инклан у својим теоријским списима изражава своје дивљење и признаје утицај који на њега имају симболисти, називајући их и модернистима, иако је појам модернизма толико широк да се његово значење доводи у питање (Valle-Inclán, 2002c: 1462). У последње време све више узима маха уверење о превазиђености овако грубих термина којима је све теже описати разноврсност и издиференцираност књижевних токова (Rodríguez Cacho, 2009: 311).

Наиме, у шпанској књижевности у време када декадентизам и симболизам ступају на европску књижевну сцену, крајем деветна-

естог века, настају само изоловани и малобројни примерци који га афирмишу. Можда и усамљен у тој неоромантичарској обнови био је и наш писац са својим раним драмама под називима *Cenizas* (Пејео) и *El Marqués de Bradomín* (Маркиз де Брадомин). Уз то, полази се од премисе да је прва драма, с обзиром на то да је настала 1899. године, израз поетике декадентизма, а друга драма, настала 1906. израз већ зрелог симболизма (Lima, 2003: 15) и у том кључу ће бити разматране, с обзиром на то да су понајпре израз посебне еволутивне пишчеве естетике.

1. О сентименталности

Познато је да је Ваље-Инклан био наклоњен употреби истих књижевних ликова у различитим делима, као и обради идентичног заплета у већем броју дела различитих књижевних жанрова.² На примеру ове две драме, пак, могуће је увидети и сродност њихових радњи и изузетну снагу Ваље-Инкланове интертекстуалности. Њихова суштина је крајње једноставна, што је у складу са формализмом естетицизма који се истиче у односу на садржај и који је толики утицај извршио на декадентизам и симболизам. Тад престаје да буде важно шта је представљено, а у први план избија начин на који је представљено. Наиме, Октавија (Octavia) и Конча (Concha) су протагонисткиње које повезује дилема о томе да ли наставити ванбрачни однос са љубавником, односно, да ли се упустити у један такав однос. Притом, обе потреса мистериозна болест што додатно драматизује њихово самопреиспитивање. Налазе се на раскршћу два пута и збуњене су око питања о томе да ли да следе своја осећања или свој разум.

Окосницу радње драме *Cenizas* чини једна друштвено неприхватљива ванбрачна веза што је често био случај у романтичарској

2 За рад је најрелевантније указати да је драма *Cenizas* настала на основу прозног дела под називом *Octavia Santino* (Октавија Сантино) и доживела је још једну драмску верзију под називом *El yermo de las almas* (Пустолош гуша). Друга драма, *El Marqués de Bradomín* настала је на основу прозног дела *Sonata de otoño* (Јесења соната). Ликови које највише користи у својим делима различитих књижевних родова, а који се појављују у другој драми, вероватно су Don Juan Manuel (Дон Хуан Мануел) и Маркиз де Брадомин. Дон Хуан Мануел се притом појављује и у првој драми.

књижевности (Мушовић 2014: 47). Овај аспект драме уједно представља и сукоб са декадентизмом у ком нема места за љубав, нарочито не за онакву каква је била у романтизму (Pires, 2001: 74). Љубав се као таква славила, ослобођена од правила, неспутана, страсна и пуна емотивног набоја. Она је антитеза визији коју заступа Октавијина пријатељица, посматрајући је, може се рећи, на један нов и модеран начин, као привремен занос који нипошто није јединствен. Како и сама наводи: “Nunca se sabe cuándo es el último” (Valle-Inclán, 2002a: 18).³ Комично приступајући Октавијиним сентименталним изјавама о чистоти и посебности љубави коју гаји према Педру, она је носилац декадентизма који је устао против претераних излива емоција карактеристичних за романтизам. У томе се огледа уједно и конфликт трајног идеала, за који Октавија коначно и умире, и пролазне стварности.

Романтичарска љубав је истовремено често била и неодговорна, јер је прекорачивала границе друштвених конвенција и потенцијално разорна, јер је пропагирала страст са болом колико са задовољством (Мушовић, 2014: 47). Из једног сегмента дијалога између Октавијине мајке и Сабел (Sabel) сазнајемо да Октавијин и Педров (Pedro) однос није увек био складан, и да им је причињавао колико задовољство толико и патњу. Све у свему, био је погубан по њу. Ово је уједно и одлика декадентизма и романтизма у књижевности, а она подразумева нераздвојну везу између лепоте и туге. Штавише, од романтизма па све до данас, инсистира се на теорији нераскидивог односа задовољства и бола (Praz, 1952: 28-31). Наравно, нетрпељивост између љубавника обавија и њихове међусобне разговоре, као што се може видети на примеру:

PEDRO: -Sí, sí.

OCTAVIA: -No me digas sí, sí. ¡Me pones nerviosa!

PEDRO: -(Con cariño.) ¡Cómo estás, hija!

OCTAVIA: -Déjame. (Le rechaza.)⁴ (Valle-Inclán, 2002a: 20)

Романтичарски легат је схватање љубави чији крај се види уједно и као крај живота:

3 „Никад се не зна кад је последња”. Превела Биљана Скопљак.

4 ПЕДРО: -Да, да. ОКТАВИЈА: -Не говори ми да, да. Уносиш ми нервозу! Педро: -(С љубављу.) Каква си, лутко! ОКТАВИЈА: -Остави ме. (Огбија ња.)

OCTAVIA: - (...) Y tú, separado de mí, ¿qué hubieras hecho?

PEDRO: -No sé. Creo que me hubiera muerto de pena...

(...)⁵ (Valle-Inclán, 2002a: 21)

Када је у питању Октавијина визија идеализоване љубави, она је типично романтичарска. Међутим, она исто тако на декадентски начин доживљава крах, јер Педро, насупрот њеним очекивањима, одлучује да је заувек напусти. Тако њен идеал коначно бива урушен. Октавија изјављује дубоко разочарење и бол због Педровог одласка, који није веровала да ће икад доживети, као што је била убеђена да ће се увек неуморно борити за њу: “Tenía una esperanza que ahora no tengo. ¡Esperaba que Pedro no se resignase a perderme!”⁶ (Valle-Inclán, 2002a: 42). Љубав у овом периоду књижевности постаје оквир у ком се одвија дубока духовна криза и у ком се зачиње модерно доба (Pires, 2001: 74). Једини начин на који се ове концепције, романтичарска и модерна, могу довести у везу јесте ако се декадентизам посматра као реакција на лицемерни буржоаски морал па се на овакву слободну и незакониту љубавну везу гледа као на израз побуне и жеђи за слободом избора и начина живота. Из речи служавке Сабел сазнајемо да је овакав поглед оправдан: “(...) Lo que yo digo es que ya quisieran muchas hipócritas ser tan buenazas y tan simples para el amor como la señorita.”⁷ (Valle-Inclán, 2002a: 25). Ваље-Инклан, према томе, користи романтичарски поглед на љубав и сукоб тог погледа са оним који је владао у ондашњем буржоаском друштву како би их одбацио. Педро одлази заједно са идеализацијом љубави, њена мајка и свештеник уништавају њена писма заједно са односом друштва и религије према Октавији, због чега она коначно умире. Чини се да Ваље-Инкланов глас провејава кроз Сабелине опаске упућене Октавијиној мајци која себе сматра поштенom и узвишеном личношћу, али и кроз глас лекара. Сабел и лекар, како се и у самом тексту наводи, носиоци су волтеријан-

5 ОКТАВИЈА: - (...) А ти, шта би радио када би нас раздвојили? ПЕДРО: -Не знам. Мислим да бих умро од туге... (...)

6 „Имала сам наду коју више немам. Надала сам се да се Педро неће помирити са тим да ме изгуби!”

7 „Ја кажем да би многе лицемерке могле госпођици да позавиде на доброти и неискварености у љубави.”

ске ироније, а самим тим и дозе хумора која је свеprisутна у једној узвишеној, скоро па херојској, атмосфери у коју је смештена драмска радња. Бујица емоција навире из Октавијиних уста. Њен поглед на љубав је идеализован, што је нарочито уочљиво онда када се сукоби са погледима које има њена пријатељица. Романтичарка је интуиција која постоји и код Октавије и код Конђе. Интуитивно, она слуги долазак своје мајке и детета. Вођена својим емоцијама, она бива спутавана понајпре општеприхваћеним моралним кодовима са којима се сукоби у изјавама њене мајке, свештеника и пријатељице.

У драми *El Marqués de Bradomín*, с друге стране, болесна Конђа се сусреће са својом младалачком љубави која јој изазива осећај меланхолије, истовремено и радости и туге, полета и сумњи. Међутим, њена љубав остаје неостварена, јалова, а поврх свега доживљава разумевање тиме што Хавијер (Javier) исмева њена колебања и дилеме, приписујући их мистичким уверењима и нестабилношћу њеног карактера, небитношћу њеног морала. То може да се види на примеру Хавијерове изјаве:

“Si hoy atendiese su ruego, mañana volvería a llamarme. ¿Crees que esa piedad cristiana que ahora la arrastra hacia su marido, durará siempre? ¿Crees que después de martirizarse un día y otro día no hará estéril ese martirio otra carta suya? Tú sabes que también fue una ola de misticismo lo que antes nos separó. (...)”⁸ (Valle-Inclán, 2002b: 150).

Симболистички мистицизам превазилази старе, утабане, романтичарске путеве љубавних заплета. Конђа увиђа да њихова љубав није узвишена као што је мислила и да јој маркиз не указује поштовање наводећи је на грех за који, како каже, никад није касно. Ипак, ови сегменти дијалога имају још једну функцију, а то је да укажу на пишчев мистицизам на ком се симболизам у великој мери заснива. Према томе, Ваље-Инклан покушава да Конђину и Хавијерову љубав уздигне изнад личног односа као љубав која превазилази све конвенције и

8 „Кад бих данас учинио како ме моли, сутра би ме опет звала. Мислиш да ће та хришћанска самилост која је вуче ка мужу заувек трајати? Мислиш да након што буде мученица један дан, другог то неће погазити својим новим писмом? Ти знаш да нас је и пре раздвојио један талас мистицизма. (...)”

истрајава (Lyon, 1983: 35). Међутим, она је таква само у Конђиним очима, али и у читаочевим, све до самог краја драме где смо доведени пред етичку дилему. Симболизам из романтизма преузима моралну димензију књижевности, остварујући дестабилизацију читаочевог искуства о књижевности. Ипак, са овим питањима се суочава у много већој мери у првој драми, али с намером да их одбаци. Да је Хавијер у суштини декадентни херој, указује и његов иронични став према Конђиним моралним ставовима када каже: “Mi pobre Conha, cuánto sufres y cuánto me haces sufrir con tus escúpulos.”⁹ (Valle-Inclán, 2002b: 152).

Сукоб емоција и правила, односно савести, као и сукоб религијског и научног погледа на свет, типично су романтичарских корена. Међутим, иако у делу провејава блага нетрпељивост уперена против свештеника и моралне ригидности коју пропагира, чисто модернистички је концензус односно помирење које Ваље-Инклан успева да унесе у дело изјавама лекара који признаје важност душевног спокоја и верује у исцелитељску моћ религије и спиритуалности уопште. Тако лекар изјављује: “Cuando yo salí de la Universidad no creía en otra ciencia que en la de los libros. Hoy soy ecléctico. Creo lo mismo en la eficacia de cualquier reliquia que en la del yoduro potásico. (...)”¹⁰ (Valle-Inclán, 2002a: 11). Спиритуалност у првој драми представља његов корак ка развијању езотеријских веровања у каснијим фазама стваралаштва, којима се исцрпно бави у свом трактату под називом *La lámpara maravillosa* (*Чаробна лампа*). Бројне су свештеникове алузије на паганство које је обузело модерно друштво, са својим вредностима сензуалности, распусности, себичности, материјализма, емотивних афеката и раздражљивог приступа земаљском животу.

2. Интересовање за морбидно и гротескно

У симбиози ероса и танатоса огледа се носећи мотив драме. Октавија на самрти жели да се искупи за љубав према Педру коју сма-

9 „Моја јадна Конђа, колико патиш и колико чиниш да патим због твоје савесности.”

10 „Кад сам ја завршио факултет нисам веровао ни у једну другу науку поред оне из књига. Данас сам еклектичар. Подједнако верујем у учинковитост некакве реликвије и у калијум-јодид.”

тра својим јединим и највећим грехом. Растрзана је између жеље за љубављу и предосећаја смрти, зато што је убеђена да се међусобно искључују. Само извесност смрти и то непосредна извесност може да јој улије снагу и храброст да се растане од Педра, што и сама наводи. У тренутку кад Педро одлучује да се повинује њеној вољи, исказаној у агонији и делирујуму, уједно и сасвим неуверљиво, она наједном мења мишљење. Обузима је страх из разлога што јој је његова спремност да је напусти у суштини знак да јој се сасвим ближи смрт.

Очигледни утицаји натурализма су присутни у декадентној драми *Cenizas* у оним моментима када Сабел инсистира на рецептима и лековима, бочицама и сирупима који се Октавији дају против кашља и грознице.

(El doctor entra en la alcoba seguido de Sabel, que sale poco después para buscar algo entre los frascos de medicinas colocados sobre una mesa).

SABEL: *-(Un poco perpleja, mirando los frascos.) ¡Vaya usted a saber cuál de éstos será! (...)*

PEDRO: *-(Leyendo las etiquetas.) Éste. (Da el frasco a Sabel.).*
¿Octavia preguntó por mí? (Valle-Inclán 2002a: 26)

Последња сцена у којој Октавија умире у агонији док њена мајка и свештеник бацају у ватру њена писма, одише морбидношћу иако се она већим делом слуги и произилази из описа него што је истакнута. Мотив писма и гашења светла која је садржана у овој деоници драме представља наслеђе теорије симболизма.

“Hablando en voz baja se acercan a la chimenea. Se sientan frente a frente; proceden a quemar las cartas, graves, silenciosos, casi solemnes. Octavia vuelve los ojos y los ve. Quiere incorporarse, y no puede. El padre Rojas y Doña Soledad van quemando las cartas una a una, sin ver a Octavia, que, fijos los ojos en el fuego, agoniza lentamente. Oscila fúnebremente la luz de la bujía que alumbra la escena. Al expirar Octavia se apaga la luz. Doña Soledad repara en unas cartas que el padre Rojas saca de sus sobres para que se quemen mejor.”¹¹(Valle-Inclán, 2002a: 43)

11 „Тихо разговарајући приближавају се камину. Седају једно насупрам другог;

Из романтизма, нарочито готског тока у књижевности, потиче интересовање за морбидно, страшно и фантазмагорично. У овој драми постоје још неки примери путем којих се овај мотив испољава. Одсуство светлости, односно, мрак, сценарио је који изазива страх и унутрашњи немир код Октавије. У питању је мотив застрашујућег, који наводи на злу слутњу и осећај неизвесности. Овај мотив потиче из филозофије и естетике узвишеног, осећаја унутрашњег задовољства услед контемплације страшног и опасног, а која се развија од краја XVIII века (Watt, 2004: 9)

У драми *El Marqués de Bradomín* видни су примери морбидног и трагикомичног које остаје саставни део симболизма нашег писца. Они се махом тичу сцена са просјацима који су дошли да испросе милостињу, а нарочито са умоболном девојчицом Агедом (Águeda) и слепим просјаком који покушава да је додирне. Мотив слепила заузима посебно место у симболизму, али има своје корене у романтизму где представља спону са подсвесним, спиритуалним и носталгијом за невиности која се не може повратити у контексту модерног друштва (Larriasy, 2007: 204). Дакле, декадентизам није у потпуности антитеза натурализму са којим дели песимистичан поглед на живот, мотиве изопачености, наслеђа и естетику болести (Hannoosh, 1989: 37).

3. Младост и губитак невиности

Романтичарска је опседнутост младошћу, виталношћу и оригиналношћу (Fallon, Shears 2018: 1). Романтичарски мотив младости је присутан у делу *Cenizas* у тренуцима када Октавија изјављује жаљење због тога што није млада и што ће умрети пре Педра. Бројне су алузије на младост и губитак невиности, а њихови носиоци су на првом месту Октавијина и Конђина деца. Када се ради о Октавијиној ћерки, нарочито долази до изражаја бављење губитком невиности тиме што се указује на то да ће одрасти и да ће се стидети мајчиних поступака:

настављају да пале писма, озбиљни, тихи, скоро узвишени. Октавија окреће поглед и види их. Жели да се усправи, али не може. Отац Рохас и доња Соледад спаљују писма једно по једно, не видећи Октавију, која, закуцаног погледа у ватру, полако пада у агонију. Посмртно трепери светлост свеће која осветљава сцену. Чим је Октавија издахну, угаси се светло. Доња Соледад се зауставља на неким писмима које отац Рохас вади како би боље изгорела.”

“(...) ¡Para ella eres una santa! ¡No seas tú quien arranque la venda que aún cubre aquellos ojos queridos! (...)”¹² (Valle-Inclán, 2002a: 32).

Разлог због ког је Хавијер типичан бајроновски јунак јесте тај што он подсећа Конђу на своју старост, описујући је указивањем на своје седе власи које Конђа игнорише, што представља такозвано субјективно искуство старења (Fallon, Shears, 2018: 4). Алузија на њихову љубав која има корене у детињству, сећања на дечију игру, меланхолично посматра животни елан и радост која обележава тај период. С друге стране указивање на јесен, на опадање лишћа и ру- жиних латица, на одрастање Конђиних ћерки, мотиви су који указују на декадентски, неумитни проток времена и смену животних доба. Символ руже, тачније увеле руже је уједно мотив ишчежавања живота и дезинтеграције љубавне приче (Frost, 2008: 98).

Декадентска је преокупација лепотом, младошћу и уопште хедонистичким погледом на свет. Октавија жали за својом младошћу, покушава да не размишља о болести и смрти који су опет декадентски мотиви и скреће пажњу на модни часопис, или чезне за прошлошћу када жели да јој ћерка носи пуштену косу као раније. Врло слично и Конђа тугује за прошлим, безбрижним временима. Глас Октавијине мајке почиње да игра улогу њене савести, гласа који јој сугерише и наговештава смрт или чак саме смрти. У изјавама: “¿Y todavía no te convencerás de que esta vida es imposible? Mira, vengo resuelta a llevarte...”¹³ (Valle-Inclán, 2002a: 38). Након Октавијине изјаве о томе да се опоравља, њена мајка је подсећа да би ипак требало да се пакује и пође са њом, назад у свој пређашњи живот. Онда када Октавија жели да скрене мисли на неке мале животне радости и почне да прича о хаљинама и три- вијалностима, мајка је подсећа испразност таквих мисли. Чак и свештеник у једном тренутку обраћа се Октавији најављујући јој, како се у суштини испоставља, њену смрт: “Dentro de algunos momentos, hija mía, recibirás una visita, que espero sea para tu conciencia atormentada, bálsamo de dulcísimo consuelo”¹⁴ (Valle-Inclán, 2002a: 42).

12 „За њу си светица! Не буди ти та која ће јој скинути повез с оних милих очију!”

13 „И још не увиђаш да је овакав живот немогућ? Види, чврсто сам одлучила да те водим...”

14 „Кроз неколико тренутака, кћери моја, имаћеш једну посету, која се надам да ће за твоју имучену савест бити мелем слатке утехе.”

4. Декадентне хероине

У декадентизму је људски субјекат представљен као неуротичан, болестан, уздрман, а одликује се и опсесијама и халуцинацијама. Оно што је уочљиво у драми јесте бајроновско третирање субјективности као неодређене, подвојене и растрзане. Тим приступом је створен романтичарски антихерој, а у модернизму, па и на примеру Октавијиног лика, увиђамо колико је погодно овакво виђење било за актуализацију концепта нестабилне личности и крхкости егзистенције (Мушовић, 2014: 38). Уједно је одлика и декадентизма који субјект разбија на фрагменте и импресије субјективног искуства.

Ова драма је пандан кризи индивидуе која неуклопљена у стандарде моралних принципа мора да страда. Наиме, о њеној болести се не говори експлицитно, она се не именује, нити се придаје важност њеном излечењу, и то из простог разлога што она извире из ње саме, из њеног светског бола. Црпи мало животне енергије само онда када је убеђена у близину смрти. Мистериозност Октавијиних и Конђиних смрти и болести је у складу са декадентском традицијом (Frost, 2008: 97).

Полази се од премисе да је Октавија у највећој мери романтичарска, а Конђа симболистичка хероина. Једна не доноси одлуку и умире, а друга је доноси и живи. У складу са разликовањем романтичарског јунака који је отелотворење пасивног, резигнираног духа, од симболистичког који је активан, борбен и стваралачки, могу се уочити паралеле са овим јунакињама. Октавија је неспремна на делање и њена смрт представља смрт романтичарских, идеализованих погледа на свет. Конђа, с друге стране, спремна је на жртву. Она води борбу са традицијом, са самом собом, са вољеним и блиским особама и тиме је тежина доношења одлуке већа. Она, иако се колеба, како јој Хавијер пребацује, на крају подноси жртву и тим поступком се духовно издиже (Kohan, 1967: 395-397). На овом примеру је могуће видети еволуирајуће ставове о модерним јунакињама.

Декадентни хероји и хероине у које су се трансформисали романтичарски јунаци са својим метафизичким бојазнима и љубавним конфузијама, настали су њиховом пародијом тиме што им се особине представљају преоштро и преувеличано. Међутим, као што је и сличај

код пародије, декадентни хероји не настају исмевањем прототипских, аутентичних романтичарских хероја, него њихових клишеа. И Сервантес пародира витешке романе, али Дон Кихот у епизоди спаљивања књига спасава Амадиса од Велса (*Amadís de Gaula*), зато што је, како наводи, најбољи витешки роман икад написан, упркос чињеници да је надахнуо стварање бројних безвредних прерада (Hannoosh, 1989: 15).

Са становишта теорије два су типа декадентне хероине. Једна је идеална, отелотворена лепота, недостижна, а друга је принцип вечне женствености која се зачиње у романтизму и која обухвата дихотомију дивље, инстинктивне природе с једне стране, и окрутне и зле фаталне жене (Hannoosh, 1989: 40). Међутим ако полазећи од ових дистинкција приђемо нашим јунакињама, Октавији и Конћи, увиђамо да оне више наликују на први тип, јунакиње као идеалне жене. Октавија је окарактерисана као светица и мученица, жена која пати и која је способна да искрено воли. Она, међутим, није слика романтичарског индивидуализма. Такву је видимо очима Педра и Сабел. Конћа, напротив, иако по својим особинама такође наликује Октавији, у једном тренутку жели да изађе из тих оквира и да се представи као фатална жена. Међутим, маркиз јој у једном тренутку говори да је иста као и све остале жене, ни боља ни гора.

Декадентско је Ваље-Инкланово интересовање за психологију које је изражено у његовој обради Октавијиног лика. Како се креће ка симболизму, односно када ствара Конћин лик, све мање је тог декадентског нервног растројства и изоштрености чула. Октавија је, према томе, јунакиња која је носилац ове естетике. Стога, Конћин лик није представљен у светлу унутрашњег конфликта из разлога што писац жели да елиминише моралне, друштвене и психолошке мотиве како би драматизовао расположење, односно жртвује етику ради естетике (Lyon, 1983: 35). То је уједно једна од главних одлика симболизма, у ком дескрипција евоцира, призива и приближава расположење или емоцију и то сугестивним средствима (Stephan, 1972: 307). Са овим драмама, писац престаје са коришћењем мотива декадентне хероине (Frost, 2008: 103).

5. Бајроновски јунак

Друга драма обилује романтичарским елементима. Сентиментална љубавна прича је у основи заплета, али ипак мотив који највише одговара романтизму је мотив једног бајроновског донжуана. Декадентни антихерој је, како се наводи, ружан, сентименталан и католик. У позном, како и сам наглашава, јесењем, периоду свог живота, свестан је да су његове донжуановске моћи на измаку.

Хавијерово расположење је меланхолично и песимистично, због тога што је узроковано резигнираношћу и разуверењем. Ипак, у његовом лику је присутна и друга страна препуна животне енергије и полета. То је уједно одлика бајроновског хероја, дихотомија личности (Bates, 1949: 25). Како му се пребацује у драми у више наврата, Хавијер често исмева своје саговорнике приликом чега долази до изражаја његов цинизам толико присутан код Бајроновог, романтичарског дон Жуана. Волтеријанизми, тако се називају његове ироничне реплике, а како се наглашава и у критици, и Бајронов Дон Жуан је сличнији Волтеровом Кандиду него Тирсовом заводнику (Thorslev, 1965: 13).

И како Бајронов јунак осећа садистичко задовољство када жене које је завео пате за њим, Хавијер експлицитно изражава своју супротност са Маркизом де Садом. Он није неморалан, али је код њега присутно одсуство морала, односно аморалност. Иако не сматра себе за моралну особу, сматра да ни свет који га окружује није бољи од њега (Bates, 1949: 26). Отуд и његова изјава упућена Конћи о томе да није ни боља ни гора од осталих жена. Он исто тако показује презир према свом аристократском, династијском пореклу тиме што безобзирно показује да је неупућен у историју своје породице и животе својих славних предака, што му остали саговорници замерају и истичу као дужност коју је занемарио.

Као и бајроновски херој, он је пре свега човек од крви и меса (Bates, 1949: 26). Због тога се са подсмехом обраћа људима са којима разговара, а који имају идеализован поглед на свет. То се види и у његовом односу према Флориселу (Florisel), Конћи, опату, па и дон Хуан Мануелу. Овде се може приметити декадентна естетика, где његов лик својим репликама као да преузима ауторову реч и исмева романтичарске идеале. Хавијер би такође могао да се посматра као декадентни херој због тога што је последњи наследник своје динас-

тије, а тако нешто се наговештава у разговору са дон Хуан Мануелом (Barstad, Knutsen, 2016: xx)

Сукоб два света, идеализованог света витешких идеала, где један дон Жуан долази из Италије како би пренео краљу поруку од државне важности, где у идиличном пејзажу један млади слуга мелодичног имена Флорисел, свира своју флауту коју својим појем прате косеви, и другог света, света једног маркиза де Брадомина који све то, па и Конђина дубока, мистична искуства и осећања излаже руглу, ствара у суштини једно дело велике вредности (Hannoosh, 1989: 37).

6. Третирање простора и времена

Начин на који Ваље-Инклан третира простор и време указује на еволуцију његове естетике. Притом треба имати у виду да је прва драма настала скоро деценију пре друге и да се у критици често посматра као реалистична, буржоаска или чак натуралистичка драма којом је писац желео да постигне успех код шире публике (Kirkpatrick, 1972: 59-60). Ова теза је, међутим, прихватљива само уколико се не узме у обзир природа декадентизма која иако настаје као романтичарска, идеалистичка реакција на тај исти натурализам, исто тако преузима од њега разне елементе, као што је и случај са реализмом и импресионизмом. Друга драма је, пак, израз сасвим зрелог симболизма и ту не постоје многа спорења која би довела до забуне ове врсте, зато што су примесе наведених поетика приметне тек у његовим раним фазама односно у декадентизму (Stephan, 1972: 299-307).

Наиме, драма *Cenizas* је у потпуности смештена у унутрашњост једне куће. Клаустрофобична атмосфера је наглашена одвијањем радње у само једној соби, са само малим бројем сцена у њеној непосредној близини. То је управо одлика реалистичне драме. Октавија је прикована за кревет, а остала драмска лица излазе или улазе у њене одаје. Алузије на друге просторе су присутне приликом спомињања боравка на селу, Педровог изласка из куће или његовог боравка у свештениковој ћелији. Простор је, према томе, крајње сведен. У духу декадентизма, радња је локализована у урбану средину престонице.

Оваква статична концепција сцене је нарушена у драми *El Marqués Bradomín* где постоје јасни упливи Метерлинкове симболи-

стичке јукстапозиције ентеријера у екстеријер (Kirkpatrick, 1972: 66). Читава радња, изузев неколико сцена, одвија се на отвореном простору, у дворишту Конђине палате. Честе су смернице дате у описима односно дидаскалијама којима се прецизира место где се одвијају сцене. Притом је од великог значаја капија кроз коју ликови улазе. Када су у питању унутрашњи простори палате, то су тек салон и библиотека. Чисто симболистичка је наклоњеност извештаченом и неприродном коју Ваље-Инклан уводи овом драмом, стварајући идеализован, скоро па пасторалан амбијент (Frost, 2008: 93)

Разлике у приступу времену и временским одредницама су сасвим другачије у односу на онај који се тиче простора. У неколико наврата се алудира на време и његов проток у обе драме, с тим што се у драми *Cenizas* не дају експлицитно, за разлику од драме *El Marqués de Bradomín* где постоји доста референци на сате, али и на смене обданице и ноћи. Отуд и бројне алузије на месец и месечину, типично декадентске (Hannoosh, 1989: 39). С друге стране, наклоњеност свакодневном у драми *Cenizas* је романтичарска. Она потиче још од прве генерације романтичара који не славе узвишено, прекорачење граница и тајанственост, него вреднују обичност живљења, чак иако не могу да избегне њену поетизацију (Мушовић, 2014: 38).

7. Закључак

Драма *Cenizas* се често у критици назива мелодрамом, а драма *El Marqués de Bradomín* носи епитет романтичарске драме. За разлику од екстремног романтизма у првој драми, друга као носећу естетику у дијалогу и опису има симболизам. У овим првим драмама, писац се дотиче питања о апсурдности људског постојања обрађујући животне енигме попут нестабилности личности, непостојања комплетних односа, неправде друштвеног поретка, домета односно граница искуства, подложности окултизму, ослањања на опресивне традиције. Ликови и ситуације које ствара у њима су амбивалентни, фолклорни, гротескни, цинични, патетични, мрачни (Lima, 2003: 8-15).

Оно што нарочито привлачи пажњу јесу димензије трагичности заступљене на различите начине у њима. Наиме, прва драма јасно се надовезује на традицију трагедије, а друга поседује недвосмислене

упливе трагикомедије. У другој се смелије користи симболизмом, али истовремено исмева романтизам и радикалније му се опире. Постиге се бриткост, изнијансираност израза и ослобађа се од декадентизма. Романтизам преовлађује у обе драме, с тим што је у другој драми, *El Marqués de Bradomín*, јаснија граница због тог комичног, ироничног тона који влада за разлику од мелодраматичног и песимистичног у првој. Ипак, упркос различитим етикетама које се приписују овим драмама, неоспорно је да се обе могу окарактерисати као дела која произилазе из постромантичког периода декадентизма.

Како првобитно нису доживеле значајан успех код публике, убрзо су пале у заборав. Међутим, управо оне су примери пишчевог драмског стваралаштва, а уједно представљају и редак и драгоцен пример драмског симболизма у шпанској књижевности и европској књижевности такође. Остале су у сенци Ваље-Инклановог авангардног стваралаштва и тек у новије време доживљавају своју ревалоризацију. Њихова револуционарност је у њиховој модерности у погледу књижевне естетике. Оне раскидају са деветнаестовековним поетикама и окрећу се ка новом добу. У драмски текст враћају романтичарске јунаке, романтичарски поглед на свет, натуралистичку морбидност и уносе симболистичку спиритуалност и нови приступ јединству простора. Ипак, кључна разлика између ове две драме је у стилу. Наиме, у познијој драми дидаскалије су високо стилизоване, готово лирске. У њима се огледа симболизам који ће Ваље-Инклан још смелије применити у својим наредним драмским текстовима, у потпуности примењујући Бодлерову синестезију и Вагнерову концепцију тоталног уметничког дела.

ЛИТЕРАТУРА:

- Barstad G., Knutsen P. K. (2016). Introduction. In G. Barstad, Karen P. Knutsen (eds.), *States of Decadence* (pp. x-xxvi). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Bates, J.A. (1949). The Byronic Hero. *Manuscripts*, 17, 25-26.
- Frost, R. A. (2008). *Patterns Of Repetition And Continuity In The Galician Works Of Ramon Del Valle-Inclan*. London: University College London.

- Hannoosh, M. (1989). *Parody and Decadence*. Columbus: Ohio State University Press.
- Kirkpatrick S. (1972). From "Octavia Santino" to "El yermo de las almas": Three Phases of Valle-Inclán. *Revista Hispánica Moderna*, 1/2, 56-72.
- Kohan, P.S. (1967). *Istorija zapadnoevropske književnosti II*. Prevela Mila Stojnić. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Larriessy, E. (2007). *The Blind and Blindness in Literature of the Romantic Period*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lima, R. (2003). *The Dramatic World of Valle-Inclán*. Woodbridge: Tamesis Books.
- Lyon, J. (1983). *The Theatre of Valle-Inclán*. New York: Cambridge University Press.
- Мушовић, А. (2014). *Романтичарско у модерном прозном стваралаштву Д. Х. Лоренса и Ф.С. Фицџералда* (необјављена докторска дисертација). Универзитет у Приштини, Косовска Митровица.
- Praz, M. (1952). *The Romantic Agony*. Preveo Angus Davidson. London: Oxford University Press.
- Rodríguez Cacho, L. (2009). *Manual de Historia de la Literatura Española 2: Siglos XVIII al XX*. Madrid: Castalia.
- Shears, JR, Fallon, D. (2018). Romanticism and Ageing: An Introduction. *Keele Research Repository*, 1-11. [on-line]. Доступно преко: <http://eprints.keele.ac.uk/4395/> [09.02.2019.]
- Stephan, P. (1972). Naturalist Influences on Symbolist Poetry, 1882-86. *The French Review*, 2, 299-311.
- Thorslev, P. (1965). *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Valle-Inclán, R. (2002a). Cenizas. In V. García de la Concha (ed.) *Obra completa 2* (pp. 1-43). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, R. (2002b). El Marqués de Bradomín. In V. García de la Concha (ed.) *Obra completa 2* (pp. 99-154). Madrid: Espasa Calpe.
- Valle-Inclán, R. (2002c). Modernismo. In V. García de la Concha (ed.) *Obra completa 3* (pp. 1461-1463). Madrid: Espasa Calpe.
- Watt, J. (2004). *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wellek, R. (1970). The Term and Concept of Symbolism in Literary History. *New Literary History*, 2, 249-270.

Biljana R. Skopljak

***FIN DE SIÈCLE AND VALLE-INCLÁN'S EARLY DRAMAS:
CENIZAS AND EL MARQUÉS DE BRADOMÍN***

Summary

The aim of this paper is to draw attention to the early dramatic works of the modernist Spanish writer, Ramón del Valle-Inclán. The focus is shifted to the process of the beginning and maturing of his symbolism in relation to the underlying nineteenth century poetics. That which is romantic and naturalistic is partly incorporated, yet partly rejected in these works. The author's elaboration of topics, characters, motifs and space at the dawn of his writings are also highlighted, with the intention to point out their literary values and importance for development of Spanish symbolism in the field of theatre. Taking into account that Ramón del Valle-Inclán was almost alone in his attempt to renew Spanish drama, his texts acquire a completely new dimension.

Key words: romanticism, naturalism, drama, symbolism, decadentism, Valle-Inclán.