

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

POSTAVY STARŠÍCH ŽEN V DIVADLE F. GARCÍI LORKY

Vedoucí práce: PhDr. Josef Prokop, Ph.D.

Autorka práce: Bc. Kristýna Polanská

Studijní obor: Španělský jazyk a literatura (maior), Italský jazyk a literatura (minor)

2024

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

V Českých Budějovicích dne 30.4.2024

Kristýna Polanská

Anotace

Jádrem této diplomové práce jsou dramata španělského básníka a dramatika F. G. Lorky, ve kterých vystupují postavy starších žen. Autorka ve své práci nejprve vymeze tuto kategorii a určí, které postavy do ní spadají. Následně provede podrobnou analýzu postav a vytvoří přehled charakteristických vlastností. Rovněž se pokusí zodpovědět otázku, zda pro tyto postavy existuje v divadelní historii možný předobraz.

KLÍČOVÁ SLOVA: postava starší ženy, Federico García Lorca, *Krvavá svatba* (*Bodas de sangre*), *Dům Bernardy Alby* (*La casa de Bernarda Alba*), Bernarda Alba, La Poncia, Matka (Madre), archetyp.

Annotation

The core of this thesis presents the dramas of F. G. Lorca, Spanish poet and playwright, in which the characters of older women appear. In the thesis, the author at first will determine the category and will select which characters fall into it. Then she will make a detailed analysis of the characters and will create an overview of their characteristics. The author will also attempt to answer the question of whether there is a possible prototype for these characters in the theatre history.

KEY WORDS: characters of older women, Federico García Lorca, *Bodas de sangre* (*Blood Wedding*), *La casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*), Bernarda Alba, La Poncia, Matka (Mother), archetype.

Poděkování

Za veškerou podporu a veškerý čas strávený vedením mé diplomové práce děkuji panu PhDr. Josefovi Prokopovi, Ph.D.

Obsah

Úvod.....	7
1 Divadlo generace 27.....	9
2 Federico García Lorca.....	12
3 Hrdinka v Lorkových dramatech.....	16
4 Dramatická postava, charakter, dramatický personál, role.....	23
5 Charakter vs. typ.....	26
6 Inspirace pro vytvoření postav.....	27
6.1 <i>Dům Bernardy Alby</i>	27
6.2 <i>Krvavá svatba</i>	29
7 Analýza postav starších žen v dramatech <i>Dům Bernardy Alby</i> a <i>Krvavá svatba</i>	31
7.1 Služka La Poncia z <i>Domu Bernardy Alby</i>	31
7.1.1 La Poncia ve službách té, kterou nenávidí.....	32
7.1.2 La Poncia jako třetí síla v dramatu.....	35
7.1.3 La Poncia jako „svědomí“ postav.....	37
7.1.4 La Poncia jako „stín“ postav.....	37
7.1.5 La Poncia o mužích.....	41
7.2 Postava služky a její vztah k archetypům římské komedie a španělské komedie Zlatého věku 41	
7.2.1 Služka (lat. anus) v římské komedii.....	42
7.2.2 Postava služky ve španělské nové komedii.....	44
7.2.3 La Poncia vs. služka (špan. criada) z nové komedie.....	47
7.3 Bernarda Alba.....	49
7.3.1 Bohatí vs. chudí.....	49
7.3.2 Její dům vs. celá vesnice.....	50
7.3.3 Bernarda vs. dcery.....	51
7.3.4 Muži vs. ženy.....	52
7.3.5 Řeč Bernardy a Poncie.....	54
7.4 Postava Madre (Matka) z <i>Krvavé svatby</i>	61
7.4.1 Obrazná pojmenování a symboly v mluvě Matky.....	66
8 Postava Bernardy Alby a Matky ve vztahu k archetypu matky.....	70
Závěr.....	75
Resumen.....	79
Bibliografie.....	83

Úvod

Federico García Lorca patří k nejúspěšnějším a k nejznámějším španělským básníkům a dramatikům 20. století a jeho hry se stále objevují na repertoáru předních světových divadel. V jeho dramatech je nezastupitelné množství postav a situací, které jsou neustále podrobovány novým výzkumům. Dalšímu zkoumání jeho postav je také věnována tato diplomová práce.

Při studiu Lorkových dramát jsem zaznamenala generační rozdíl mezi ženskými postavami, který jsem již zohlednila ve své bakalářské práci z roku 2022, ve které byly předmětem mého zkoumání mladší ženské postavy nebo postava označovaná jako *innamorata*. V této diplomové práci budu zkoumat skupinu ženských postav, které označuji jako „starší“. Na následujících řádcích krátce vysvětlím, jaké ženské postavy budou v analýze označovány tímto přívlastkem. Chci upozornit, že se nejedná o termín pocházející od samotného autora. Je však možné jej vysledovat u jiných autorů; jako „starší“ svých několik ženských postav běžně označoval např. ve svých komediích Plautus. V této práci je termín užíván s cílem co nejlépe vystihnout určitou skupinu postav, pro kterou jsou příznačné charakteristiky popsány níže.

Hlavním kritériem posouzení je věk postav, který u většiny známe přesně. Do této skupiny patří postavy, které již nejsou v reprodukčním věku, jsou vdovy a řeší svazky svých dětí. Dalším rozhodujícím kritériem pro volbu postav je množství jejich vstupů do dramatických relací na základě textového materiálu. Toto nenaplnují takové postavy, které se můžou v některých rysech shodovat se zkoumanými postavami, ale není jim přisouzeno tolik prostoru k realizaci a jejich potenciál není do takové míry rozvinut, aby se stal dostatečně průkazným.

Do vybrané kategorie spadají tři velké postavy ze slavné Lorkovy trilogie ze třicátých let 20. století, ve španělském prostředí pojmenované jako *Trilogía rural*¹, konkrétně Bernarda Alba, La Poncia a *Madre*, česky též Matka. První dvě jmenované pocházejí ze hry *Dům Bernardy Alby* (*La casa de Bernarda Alba*), Matka ze hry *Krvavá svatba* (*Bodas de sangre*). Kromě věku je vhodné tyto postavy uskupit do dvou tříd dle jejich hlavní úlohy, kterou v dramatu plní, a to „matky“ (Matka, Bernarda Alba) a „služka“ (La Poncia).

¹ *Věnkovská trilogie, příp. Trilogie z venkovského prostředí*

U těchto postav následně provedu podrobnou samostatnou analýzu tak, že zohledním jak jejich formální, tak významovou stránku, a to ve smyslu charakterové a jazykové složky a způsobu jednání, a to vše ve vztahu k postavám v jejich dramatickém prostředí. Zkoumané postavy porovnám také mezi sebou, a pokud to výzkum umožní, najdu pro jejich charakteristiky společného jmenovatele. Postavy budu zkoumat z několika hledisek; jestli projdou vývojem, jakým způsobem o sobě či o ostatních vypovídají, jaké prostředky se podílejí na jejich celkové realizaci a jakou míru prediktability má jejich jednání.

V této diplomové práci bude také zohledněn autorův rozdílný přístup k těmto postavám a ke skupině postav, které jsem v bakalářské práci označila jako „mladší“.

V této práci se také pokusím zodpovědět otázku, zda existují určité typy ženských postav, které mohly těmto postavám předcházet, a zda se ve zkoumaných postavách neodráží něco, co je vlastní kategorii *postavě-typu*. Z důvodu vyvarování se terminologické mnohoznačnosti v teoretické části vysvětlím základní pojmy dramatu jako *charakter*, *typ* nebo *dramatická postava*.

Do výzkumu vstupuji s vědomím toho, že se jedná o postavy pocházející z tragédií, která teoreticky opouští *typy*, známé z komedie, ve prospěch individuálních charakterů. Na některých místech se v této práci s tímto tvrzením rozcházím, protože jsem u postav vysledovala jistý příklon k tradičním postavám a situacím, pocházejícím jednak ze souboru ustálených dramatických typů, jednak z nedramatických archetypů v psychologickém smyslu. Rovněž neodmítám hypotézu o možnosti transpozice formy komické postavy do tragédie, kterou zakládám na komparaci s již vypracovanými typologiemi komedií a přímými odkazy na primární literaturu.

Primárním zdrojem pro tuto práci jsou zmíněná dramata v originálním znění a s českým překladem autorky práce v poznámkách pod čarou. U příkladů pekuliárních a komplexních slovních částic budou rovněž uvedeny způsoby překladu profesionálních překladatelů. Dále tato práce bude využívat jak sekundární literaturu českých teatrologů, tak španělskou literaturu z ruky odborníků na autora a jeho dílo. Práce čtenáře také provede základními fakty ze života autora, stručně představí jeho dílo a historicko-literární kontext.

1 Divadlo generace 27

Rok 1927, který má tato generace v názvu, má odkazovat ke třístému výročí úmrtí básníka Luise de Góngory. U příležitosti uctění památky tohoto velkého básníka španělského Zlatého věku básníci jako Dámaso Alonso, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Juan Chabás, José Bergamín a Federico García Lorca přijali pozvání sevillského Atenea² a během několika prosincových dnů strávených v Seville probíhala různá setkání a přednášky, kde autoři vystupovali se svými verši. Touto návštěvou Sevilly tak došlo k prvnímu uveřejnění generace (Alonso, 1978, str. 156-158).

Rok 1927 může ovšem také odkazovat na to, že kolem tohoto roku většina básníků vydala své první signifikantní dílo. Ve španělském znění se pro tuto generaci užívá názvů „*Generación del 27*“, „*Grupo del 27*“, „*Poetas del 27*“ nebo „*Generación de la amistad*“³ (Alchazidu, Pérez Sinusía, Gómez Gonzáles, 2004, str. 159).

Tato generace může být označována jako generace avantgardní, jelikož přejala mnoho zahraničních avantgardních vlivů, hlavně surrealismus, ultraismus⁴ a kreacionismus.⁵ Rovněž je u této generace patrný obdiv k literárním předchůdcům jak z generace předchozí, zejména k básníkovi Jiménezovi nebo Machadovi, tak ke starším sahajícím až do období tzv. Zlatého věku, kde svůj zájem básníci upřeli na Luise de Góngoru (tamtéž, str. 160-161).

Ačkoliv mezi členy generace 27 převažovali básníci, našli se tu i prozaici a dramatici. K dramatické tvorbě přispěli kromě Garcii Lorky Rafael Alberti, Pedro Salinas, Max Aub či Miguel Hernández.⁶ K největší dramatické produkci došlo ve třicátých letech, kdy došlo k politicko-společenským změnám ve Španělsku.

² Kulturní asociace založena v roce 1887

³ Doslova „generace přátelství“

⁴ „Ultraismus“ je název pro literární směr, jehož příchod do Španělska ohlásil manifest z ledna roku 1919, v němž byly rovněž představeny jeho základní charakteristiky jako „*odpoutání se od minulého umění, odlidštění v básnictví, odmítnutí prvků ornamentálnosti, užívání odborných a antipoetických výrazových prostředků, nedodržování logických, syntaktických či interpunkčních zásad nebo vytváření geometrických obrazců*“ (Bělič, Forbelský, 1984, str. 206).

⁵ Kreacionismus je odvozen od slova „*crear*“, což znamená tvořit. Toto slovo kreacionisté aplikují na poezii, která se má stát nástrojem absolutní kreace, jejíž výsledek je nezávislý na skutečnosti. Kreacionismus do literatury vnesl chilský básník Vicente Huidobro v roce 1916 (tamtéž).

⁶ Upozorňuji, že seznam jmen náležejících k této generaci se u jednotlivých autorů liší. Tento výčet se řídí Forbelským a Sánchezem Fernándezem a Ruizem Ramónem.

Na divadlo se začalo nahlížet jako na nástroj komunikace, dialogu mezi autorem a španělským lidem, mezi jehož hlavní funkce patřilo lidu sdělovat a lid vzdělávat. Španělská občanská válka způsobila rozštěpení této generace. Mnoho autorů totiž odešlo do exilu, jiní zemřeli ve své vlasti, přesto v této době stihlo vzniknout několik děl, děl naléhavých a angažovaných. Po občanské válce byla exilovým autorům blízká témata spojená s rodným krajem (hlavně s občanskou válkou); a ti, kteří domovinu neopustili, o ní zase psali v její bezprostřední blízkosti a aktuální náladě.

Pro drama generace 27 je obtížné najít znaky společné všem jejím členům. Náměty jsou skutečně různorodé a forma pojetí taktéž. Na následujících řádcích se přesto pokusím přiblížit alespoň některé z tendencí této skupiny dramatiků a jejich slavná díla.

V generaci 27 bylo divadlo poetické, které představuje slavná Lorkova *Krvavá svatba* nebo *Yerma*, ale také poetické zacházení Rafaela Albertiho ve hrách *El trébol florecido*, (*Rozkvetlý jetýlek*, 1940) *El adefesio* (*Strašák*, 1944) a *La Gallarda* (*Přívabná*, 1944-1945), kde autor pracuje s postavami-symboly (Ruiz Ramón, 1984, str. 209–210).

Dalším okruhem byly náměty mytické nebo biblické. *Narcis* Maxe Auba nabízí avantgardní verzi mýtu o víle Echó a Narcisovi ve třech obrazech. Pro Salinasovu *Judit y el tirano* (*Judita a tyran*) byl námětem příběh o Juditě a Holofernovi. Salinasova Judita se spolu s dalšími revolucionáři domlouvá, kdo zabije tyrana. Nikdy jej sice neviděla, ale nemůže snést jeho způsoby, a tak to bude právě ona, která se rozhodne tyrana zabít (Forbelský, Sánchez Fernández, 2017, str. 425-426).

Autoři dále ve svých dramatech řešili metafyzické otázky jako Pedro Salinas v dramatu *El director* (*Ředitel*), kde hledá odpověď na otázku týkající se lidského štěstí (Ruiz Ramón, 1984, str. 291-293).

Max Aub ve svém dramatu *La botella (Láhev)* zase řeší rodinný spor, kde se dělník Pablo dozví, že jeho žena otěhotněla v momentě, kdy se jí přiznal, že je neplodný. Zabije bratrance své ženy, o kterém si myslí, že je jejím milencem (Ruiz Ramón, 1984, str. 247).

Ke klasickým vzorům 17. století, především ke kulteranismu a konceptismu, se hlásil Miguel Hernández v díle *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (Kdo tě spatřil a kdo tě vidí a stín toho, čím jsi byl, 1933-1934) (tamtéž, str. 279).

A jistě nejpodstatnější skupinou je divadlo politické, které je možné sledovat již u Rafaela Albertiho a jeho *Fermína Galy*, jehož premiéra se konala záhy potom, co byla vyhlášena Druhá republika. Formou romance se v deseti obrazech představuje život Fermína Galy, který byl odsouzen k smrti za povstání, ke kterému došlo rok předtím v Jace. (Tamtéž, str. 213)

Politické divadlo se týkalo hlavně témat spojených se španělskou občanskou válkou. Z roku 1956 pochází Albertiho hra *Noche de guerra en el Museo del Prado (Válečná noc v Muzeu del Prado)*, kde „autor v prologu hry vypráví o událostech, které nastaly před dvaceti lety, v listopadu roku 1936: záchrana obrazů z muzea Prado, které milicionáři přesunuli do sklepů, aby je ochránili před bombardováním frankistickými vojsky útočícími na Madrid“ (tamtéž, str. 216).

Téma útlaku otevírá také Pedro Salinas ve hře *Los santos (Svatí)*, kde do sklepa, ve kterém se děj odehrává, jsou zavíráni nevinní odsouzení čekající na rozsudek smrti (Forbelský, Sánchez Fernández, 2017, str. 425-426).

Snad nejnaléhavěji se hlas za boj v republikánském táboře projevuje v díle Miguela Hernández, jehož část díla je nazvaná jako *válečné divadlo*. Autor také rozvinul proletářskou tematiku, která se objevuje v prózou psaných *Los hijos de la piedra* (Synové kamene, 1935), kde dochází ke vzpouře horníků proti místnímu pánovi, nebo ve hře s podobným námětem *El labrador de más aire* (Urozený rolník). (Ruiz Ramón, 19984, str. 280-281)

Max Aub se ve svém mexickém exilu vrací do roku 1936 ve hře *Cruz y raya (Kříž a čára)* a rozšiřuje svůj námět o evropské dějiny spojené s druhou světovou válkou. Děj *Rapto de Europa (Únos Evropy)* se odehrává v Marseilles v roce 1941, kde se protagonistka Margarita ujme záchrany utečenců před nacizmem. Situaci utečenců ve Francii ještě jednou vylíčil v díle *Morir por cerrar los ojos abiertos (Zavírat oči a volit smrt)*. (Tamtéž, str. 255-256)

2 Federico García Lorca

Tento všestranně nadaný básník a dramatik, jehož dílo zaujímá ve španělské literatuře výjimečné a neopominutelné místo, se narodil v nejjižnější části Španělska, v Andaluzii, v současnosti největší a nejlidnatější španělské autonomní oblasti. Autorovou rodnou vesnicí je Fuente Vaqueros, jež se nachází cca 17 km od Granady. V tomto heterogenním kraji, v krásách jeho přírody a u jeho lidu našel náměty, které prostoupily celým jeho dílem, a to zejména lidové umění hudby a zpěvu (Čivrný, 1956, str. 9-10).⁷

Nemalou část z básníkovy talentu je nasnadě hledat v jeho rodině. Básníkovi předci z otcovy strany rovněž vynikali svým nadáním. Byli mezi nimi pěvec, kytarista či houslista. Lorkův otec se narodil taktéž ve Fuente Vaqueros. Po smrti své první ženy zdědil majetek a peníze, které investoval do koupě pozemků v okolí. Obrovské finanční zisky mu poté zajišťovalo pěstování cukrové řepy (Pokojová Řádková, 2017, str. 13-14).⁸

Roku 1909 se rodina přestěhovala do Granady, kde Federico navštěvoval střední školu řízenou jeho strýcem (*Colegio del Sagrado Corazón*). Roku 1914 se nechal zapsat na granadskou univerzitu, kde studoval filozofii, literaturu a právo. Na granadské univerzitě se seznámil s významným učencem a profesorem Fernandem de los Ríos⁹. V roce 1917 se otiskl jeho první článek ke stému výročí narození dramatika Josého Zorilly.¹⁰ A o rok později vyšla jeho první kniha *Impresiones y paisajes* (Dojmy a krajiny), ve které popisuje svou studijní cestu po Kastilii a Andaluzii. (Čivrný, 1969, str. 126).

Nadto se věnoval hře na kytaru a na klavír a byl v kontaktu s vynikajícím skladatelem Manuelem de Fallou,¹¹ se kterým se podílel na prvním festivalu andaluských lidových písní v Granadě¹² (tamtéž, str. 139).

⁷ Lumír Čivrný. *Federico García Lorca*. In: Federico García Lorca, *Cikánské romance*, 1956.

⁸ Jana Pokojová Řádková. *Federico Gracia Lorca, život, dílo a historický kontext*. In: Federico García Lorca, *Krvavá svatba*. Praha: Národní divadlo, 2017.

⁹ Fernando de los Ríos, ministr výchovy, který se mj. inspiroval doktrínou německého filozofa Karla Christiana Krause a vnesl ji do Španělska

¹⁰ Představitel španělského romantismu; autor dramatu *Don Juan Tenorio*

¹¹ Autor slavného a dodnes hraného baletu *Třírohý klobouk*, pro který našel předlohu ve stejnojmenném románu Pedra Antonia Alarcóna

¹² Oba také přispěli k otevření nových cest ve vývoji flamenka

Také se seznámil s velkým básníkem Antoniem Machadem.¹³ A v Madridu, kde pobýval na Residencia de Estudiantes,¹⁴ dochází k dalším setkáním s významnými osobnostmi, kterými byli režisér Luis Buñuel, malíř Salvador Dalí, básníci jeho generace jako Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, José Bergamín, spisovatel Guillermo de Torre nebo slavný symbolista Juan Ramón Jiménez (Čivrný, 1956, str. 12-13).

Lorca neustále komponoval své verše. První básnickou sbírku *Knihu básní (Libro de poemas, 1921)* poznamenal tenkrát módní ultraismus (tamtéž, str. 14).

Poezií jeho dílo zdaleka nekončí. Od poezie se dostává také k dramatu. Jeho prvotina *El Maleficio de la Mariposa (Uhrančivý motýl)*, uvedená v roce 1920 na madridské scéně neuspěla. Autor se neochvějně pustil do psaní historické hry *Mariana Pineda*. Hra je zasazena do třicátých let 19. století, do doby vlády Ferdinanda VII. Námět nebyl jistě Lorkovi cizí. Autoritářstvím a nesvobodou totiž silně evokoval dobu, ve které sám autor žil. Marianu Pinedu, skutečnou účastnici na liberálním spiknutí, popravili roku 1831 v jejích 27 letech v Granadě. (Tamtéž, str. 15-16)

V červnu roku 1927, po třech letech od dopsání, uvedla *Marianu Pinedu* v Barceloně na scéně společnost Margarity Xirguové. Ve stejném roce vydal v Málaze svou sbírku *Canciones (Písně)*, v červnu a v červenci vystavil soubor kreseb a v Barceloně ke třístému výročí smrti Luise de Góngory přečetl svou přednášku o Góngorově básnickém obraze. (Čivrný, 1969, str. 139)

Ve třicátých letech psal Lorca již jako vyzrálý básník a dramatik. Měl za sebou práci na *Cikánských romancích (Romancero gitano, vydané roku 1928)*, ve kterých oživuje formu romancí mající své kořeny v dávném středověku. Podnikl cestu do Spojených států amerických, kde vedl přednášky na Kolumbijské univerzitě, a na Kubu. (Čivrný, 1956, str. 27)

¹³ Jeden z představitelů španělské literární generace 98; autor známé sbírky *Campos de Castilla, 1912*

¹⁴ Studentská kolej

Cesta do Ameriky jej inspirovala k napsání sbírky *Poeta en Nueva York (Básník v Novém Yorku)*, 1938) laděnou v duchu surrealismu a k níž patří známé *Son de negros de Cuba*.

Po jeho návratu byla v Madridu uvedena hra *La zapatera prodigiosa (Čarokrásná ševcová)*, 1930) a dočkal se vydání *Poema del cante jondo* (1931) (Čivrný, 1969, 140).

V roce 1931 byla vyhlášena druhá republika. García Lorca spolu s Eduardem Ugartem cestovali španělským venkovem se svým kočovným divadlem *La Barraca*¹⁵ a hráli díla národních klasiků, kterými byli Juan del Encina,¹⁶ Lope de Vega, Calderón de la Barca či Miguel de Cervantes (Čivrný, 1956, str. 30).

V napjatých časech druhé republiky, kdy se ukotvuje autorovo politické myšlení a kdy podepisuje manifesty proti fašismu a proti válce, dojde k rozmachu jeho vlastní divadelní tvorby (tamtéž, str. 34).

V roce 1933 je uveden *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín (V zahradě jsou s láskou svou don Perlimpín s Belisou)*, Josefina Díaz de Artigas se svou společností uvedla v Madridu *Las bodas de sangre (Krvavá svatba)*. Zažil velký úspěch v Buenos Aires, kde Lola Mebrives uvedla jeho *Krvavou svatbu, Marianu Pinedu a Čarokrásnou ševcovou*. V roce 1934 uvedla Margarita Xirguová v Madridu jeho *Yermu (Pláňka)*. (Čivrný, 1969, str. 141)

V květnu 1935 u příležitosti slavnosti španělské knihy režíroval své *Retablillo de don Cristóbal (Hříčka o domu Cristóbalovi)* a v prosinci byla v Barceloně uvedena jeho *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores (Neprovdaná doña Rosita aneb Mluva květů)* (Čivrný, 1969, str. 141).

Mezi poslední kusy, které stihl napsat, patří elegie *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías (Pláč za Ignaciem Sánchezem Mejíasem)*, 1934)¹⁷ (Čivrný, 1956, str. 32).

V roce 1936 byla publikována sbírka *Pimeras canciones (První písně)*, obsahující verše z dvacátých let, a byla dovedena do konce *La casa de Bernarda Alba (Dům Bernardy Alby)* (tamtéž, str. 141-142).

¹⁵ „Bouda“

¹⁶ Dramatik, jehož díla vznikala v době vlády katolických králů

¹⁷ Ignacio Sánchez Mejías byl slavný španělský zápasník s býky

16. července 1936 došlo k převratu, který znamenal konec republiky. Lorca odjel za svými příbuznými do Granady, které se mezitím ujala fašistická Falanga. Falangisté nejprve zatkli švagra Lorky, kterým byl Manuel Fernández Montesinos. Lorca se odebral do domu svého přítele a básníka Luise Rosalese, jehož rodina se hlásila k Falanze¹⁸, s nadějí, že bude uchráněn před hrozícím nebezpečím. Dne 16. srpna, téhož dne, kdy byl popraven jeho švagr, přišli gardisté do domu Rosalesových, kde básníka zatkli a odvedli. Několik dnů byl vězněn a vyslýchán, až byl nakonec vydán příkaz k jeho propuštění. Ten však k Lorkovi nedorazil zavčasu. Dne 19. srpna byl básník Federico García Lorca nedaleko Granady zastřelen (Mikeš, 2008, str. 78).

¹⁸ Španělská politická strana založená v roce 1933 José Antoniem Primo de Riverou

3 Hrdinka v Lorkových dramatech

Hlavní úlohu v Lorkových dramatech zastupují ženy. Ty Lorca připodobnil k obrazu ženy skutečné, nezkreslené, přirozené. Lumír Čivrný (1956, str. 16) staví „*tento čechovovsky citlivý obraz ženy skutečné proti literární tradici dvornosti a proti zbožnění*“. Souhlasím s překladatelovým výběrem přívlastku „čechovovský“ k odkazování k podobě, kterou hrdinky mají. Nejen charakter, i vnitřní konflikt vznikající mezi vlastním očekáváním a očekáváním druhých, který v případě Čechova je naplněn u takové Sofie, Jeleny či Niny Zarečné, nacházím i u většiny postav dramatika na druhé straně světa. García Lorca pokračuje v této linii realistického líčení, do kterého přidává kus své mistrné poetičnosti. Obojí je možné vysledovat již v historické hře *Mariana Pineda*, kterou sám autor nazývá lidovou romancí. Předlohou *Mariany Pinedy* je skutečná hrdinka, která byla 26. května 1831 popravena pro svou účast v boji proti absolutismu. V této hře se rýsuje hlavní téma Lorkova konfliktu, kterým je boj za svobodu. V každém případě jeho dramatu se liší svým významem. V *Marianě Pinedě* je chápána jednak jako zájem osobní, jednak jako celospolečenský a politický. Svůj liberální postoj vyjádřila třemi hesly, která vyšla na vlajku spiklenců, a to „*zákon, svoboda, rovnost*“. V kritické chvíli, kdy byla její účast na spiknutí odhalena, neutíká do ciziny jako její přítel. Zůstává nezastrašená a smířená ve své vlasti, připravená stát tváří v tvář smrti. Přitom nezapomíná na čest svých dětí, kterou považuje za důležitější než přítomnost vlastní matky:

„*i No quiero que mis hijos me desprecien!*

¡Mis hijos tendrán un nombre claro como la luna llena!

*Mis hijos llevarán resplandor en el rostro, que no podrán borrar ni los años ni los aires*¹⁹

(*Obras completas*, str. 267)²⁰.

¹⁹ „*Ne, zbavit děti cti je příliš krutá cena?*

mé děti ponesou jméno jak luna jasně

a budou vedeny i v tmách tím odleskem,

jenž ani po letech jim v tváři neuhasne“ (Čivrný in Federico García Lorca, *Dramata*, 1958, str. 88).

²⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyo. Tomo II. Teatro, cine, música. Madrid: Aguilar, vigésimo tercera edición, 1989 – 1990. Z důvodu hojně opakovaných citací z tohoto díla bude vždy v závorce uvedena jen strana, ke které se citace odkazuje.*

Mariana se po Pedrově úniku ve slovech jemu adresovaných ztotožňuje se Svobodou, stejnou jako ta, za kterou Pedro bojuje:

*„Amas la libertad por encima de todo,
pero yo soy la misma Libertad.*

*Doy mi sangre, que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas*²¹ (*Obras completas*, str. 271).

V případě Mariany je trestem smrt. Není tomu tak ale u ostatních postav. Pro ty je smrt buďto východiskem nebo konečným zásahem osudu. A jak je z her patrné, k takovému fatálnímu konci je nejčastěji dovede boj za lásku a svobodu.

Jak výstižně shrnuje Ruiz Ramón (1984, str. 180) jsou *„láska a svoboda zbraněmi hrdinek proti světu*²², které se ale *„nenarodily, aby zvítězily, nýbrž aby zničily svého nositele.*²³

Zvláštní skupinou her představují frašky, které sice nemají tragický konec, ale rýsuje se v nich to, co později prostoupí celým velkým dramatem Lorky. Je to především sociální konflikt, způsobený zejména domluveným sňatkem, majetkovými rozdíly, společenským postavením nebo velkým věkovým rozdílem manželů (Ruiz Ramón, 1984, str. 186).

Příkladem, který ilustruje kombinaci všeho předtím vyjmenovaného, je *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín* (*V zahradě s láskou svou don Perlimpín s Belisou*) nebo *La zapatera prodigiosa* (*Čarokrásná ševcová*), v níž se hlavní postava musí vypořádat s realitou, se kterou je nespokojená. V této frašce také zaznívá to, s čím Lorca osobitě nakládá i v dalších dílech a co Ruiz Ramón označuje jako *vox populi* (1984, str. 179). Jedná se o postoj celé vesnice proti jedinci. Jedinec žije ve společnosti s přesně predeterminovanými představami.

²¹ „Pedro, tys miloval svobodu nade všecko;

což já, když dávám krev za všechny živé tvory,

i za tebe můj drahý, já nejsem svoboda?“ (Čivrný in Federico García Lorca, *Dramata*, 1958, str. 91)

²² „... amor y libertad son las armas que el héroe lorquiano, femenino casi siempre, levanta contra el mundo,...

²³ „... amor y libertad no nacen para triunfar, sino para destruir a su portador.“

Pojímání takových představ za své proti vlastní vůli může znamenat odepření vlastního bytí, jak výstižně shrnuje Ruiz Ramón (1984, str. 185): „*Jediná tragédie Lorkových postav a ohnisko tragična v jeho divadle spočívá v této vizi reality jako čistého odnětí bytí.*“²⁴

S poetickou složkou autor úspěšně nakládá uvnitř dramatu *Neprovdaná paní Rosita* (*Doña Rosita, la soltera*), kde pracuje se dvěma časovými rovinami dramatické kompozice. Rosita má jméno po růži a k té je také ve verších vložené granadské básně přirovnávaná. Její strýc, botanik, má na mysli „*rosu mutabilis*“, „růži proměnlivou, měnivou:

„*Cuando se abre en la mañana,*

roja como sangre está.

El rocío no la toca porque se teme quemar.

Abierta en el medio día es dura como el coral.

El sol se asoma a los vidrios para verla relumbrar“²⁵ (*Obras completas*, str. 888).

Tento vývoj hrdinky autor obrazně zachycuje tak, že Rosita pomalu stárne, přičemž je stále srdcem a myšlenkami připoutaná ke člověku, který odjel do vzdálené země, odkud jí posílá dopisy, jež stále živí její naději v opětovné shledání. V dramatu se touto cestou otevírá dvojití vnímání času, které Ruiz Ramón (1984, str. 206) nazývá „*tiempo interior*“ a „*tiempo social*“. Nejpatrněji se projevuje v závěrečném monologu, kde Rosita přiznává, že se po všech těch letech cítí jako v prvním roce, který uplynul od jejich odloučení, proti čemuž se staví subjektivně nezkrášený běh času postav z jejího okolí.

²⁴ „...la única tragedia de los personajes lorquianos y el foco radical de lo trágico en su teatro estriba en esa visión de la realidad como pura amputación del ser.“

²⁵ „Když zrána rozvíjí se,

jak krev se zardívá.

I rosa se jí vyhne, že by se spálila.

V poledne je jak korál,

když už se rozvíla.

Slunce nahlíží okny,

jak plane, ohnivá“ (Přidal, Uličný, 1986, str. 338).

„Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubiérais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia“²⁶ (Obras completas, str. 960-961).

V psychologickém kontextu dramatu se Rosita musí vyrovnat s dvojím nenaplněním jedné a té samé věci. Samu sebe považuje za poraženou, padlou, prázdnou, protože není provdaná a nemá děti. Sama společnost ji pro stejné důvody odsuzuje. Tento dopad se na konci jeví jako ten závažnější. V proudu davu, pro který je přednostní kolektivní přizpůsobení se před individualitou, se takový jedinec ocitající se na opačném konci ztrácí. I na Rositě může být cosi čechovovského. Může jím být věčné setrvání v původním stavu nebo neustálé čekání. Čekání na to, že zítřek všechno změní. Domnělá představa, že cíl je v nedohlednu, ač se ve skutečnosti čím dál více vzdaluje.

„Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen, sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca“²⁷ (Obras completas, str. 960).

Jeden z nejdramatičtějších a nejosudovějších konfliktů souvisejících s mateřstvím zažívá ve stejnojmenné tragédii *Yerma (Pláňka)*. Hrdinka tu nedokáže naplnit svou biologickou předurčenost, a tou je dítě. Dítě by mohlo v jejím životě zaplnit místa prázdnoty, kterou pociťuje v manželství. Od svého manžela se ale dítěte nedočká. Mateřský instinkt je zde silně zastoupen, ale nedochází k jeho naplnění. V Yermě je predeterminována přirozená touha po dítěti. Yerma svému „údělu“ rozumí a dál jej žíví. Proti tomu, co od sebe očekává a v čem spatřuje naplnění, je nemožnost manžela počít dítě. Yerma má svůj osud napsaný ve jméně. Je „vyprahlá“, „vyschlá“ stejně jako „tierra yerma“, tedy „neúrodná půda“.

²⁶ „Kdyby o tom lidé nemluvili, kdybyste to nevěděli vy, kdyby to nevěděl nikdo jiný než já, ty jeho dopisy a lži by ve mně živily naději dál, tak jako první rok po jeho odjezdu“ (Přidal, Uličný, 1986, str. 392-393).

²⁷ „Spoustu let jsem byla zvyklá žít myšlenkami někde jinde, myslet na něco, co bylo strašně daleko, a přesto i teď, když už to neexistuje, obcházím pořád dokola jakýsi mrazivý bod a hledám z něho únik, východisko, které nikdy nenajdu“ (Přidal, Uličný, 1986, str. 392).

Autor toto metaforické spojení svěřil dramatu na několika místech. Autorova obrazotvornost dala poetičnu tohoto dramatu zvláštní sugestivní význam. V poetických pasážích Yerma své dítě přirovnává k těm nezakladnějším věcem, k samotným živlům přírody:

„Pero tú has de venir, amor, mi niño,

Porque el agua da sal, la tierra fruta“²⁸ (Obras completas, str. 847).

Pojmenování pro bolest opět nachází ve venkovském prostředí, ve věcech spjatých s půdou, s tím, co dává život:

„¡Ay, qué prado de pena!

¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura!,

que pido un hijo que sufrir, y el aire

me ofrece dalias de dormida luna“²⁹ (Obras completas, str. 846).

Kvůli tomu, jak Yerma nedokáže nalézt své zastoupení ve společnosti, cítí se být „zbytečnou až odpadlou“³⁰, jak sama výslovně říká.

V dítěti hledá Yerma lásku. Z dítěte se tak stává druhá či další možnost někoho milovat. Yerma kvůli odmítnutí manžela v něm nespátňuje ani otce svého dítěte ani svého muže. Obojí však nachází na vesnici u mladého Viktora. Yerma má však na paměti svou „povinnost“ ke společnosti a k rodině. A když jí její svědomí nedovolí najít si jiného muže, zabíjí toho svého s představou, že tím zabíjí i své dítě:

²⁸ „Ale ty vzejdeš, děťátko, má láska,

jak z vody sůl a jako zrnko z půdy“ (Čivrný in Federico García Lorca, Dramata, 1958, str. 269).

²⁹ „Ach, jaké lány muk?

Věřeje krásy bez pohnutí.

Chtěla bych trpět pro dítě, a vítr

mi přináší jen květy spící lunny“ (Čivrný in Federico García Lorca, Dramata, 1958, str. 269).

³⁰ „Ženská z vesnice, která nemá děti, je zbytečná jako hromádka trní, ba je špatná, a tak i já nejsem než to smetí, od ruky Boží odpadlé“ (Čivrný in Federico García Lorca, Dramata, 1958, str. 270).

„Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, Yo misma he matado a mi hijo.“³¹ (Obras completas, str. 880)

Tíživá osudovost prostupuje i další Lorkovou hrou, Krvavou svatbou (*Bodas de sangre*). Sám název je tvořen dvěma slovy vyjadřujícími opozici. A v opozici stojí také postava Nevěsty (Novia) ke své povinnosti. Už ve svých prvních replikách podává odpovědi podle očekávání druhých, ačkoliv s ním vnitřně nesouzní. Poslušně následuje model života, který sdílejí všichni členové společenství, ve kterém se pohybuje. Intence postavy jsou zpočátku velice implicitní. Při zjištění, že sebezapření je mnohem těžší než se smířit s nepřijetím ve společnosti až s jejím vyloučením, se Nevěsta dá na útěk s bývalým přítelem z mládí, který za ní znovu přichází v den její svatby.

V lese při útěku se v Nevěště ozve vnitřní morální hlas, který se jí snaží navést na to „co by měla“ udělat a ne „co udělat chce“. Je zajímavé, že ve hře lásky a svobody u Nevěsty není dodrženo stejné schéma jako u Mariany Pinedy. Zatímco pro Marianu je svoboda absolutní hodnotou, kvůli které opouští své děti, svobodou Nevěsty je muž, kterému se vyznává ze své absolutní oddanosti. V závěru tragédie, která si sebou vezme životy obou jejích mužů, Nevěsta přichází za Matkou, od níž si žádá porozumění, spíše než odpuštění. Porozumění toho, že některým věcem nelze z vlastní vůle zabránit, protože jsou dané, v lorkovském pojetí přímo osudové:

³¹ „Vyschlá, vyschlá, ale jistá. Ted' vím, ted' jsem si dobře jistá! A sama. A ted' si odpočinu. Už se nebudu probouzet lekem, jestli ve mně moje krev zvěstuje novou. Vyschlá v těle navždycky. Co ode mne chcete? Nechodte ke mně, zabila jsem své dítě, sama jsem zabila své dítě! (Čivrný in Federico García Lorca, *Dramata*, 1958, str. 296).

„*Yo no quería, oyélo bien!, yo no quería. Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabeza de un mulo...*“³² (*Obras completas*, str. 796)

Všechny zmíněné postavy mají něco společného. Je možné pro to mít různá pojmenování. Může jím být vymanění se ze systému, který jim není vlastní, nebo tragika nedosažení až nemožnosti lásky řízená fatalitou. V psychologicky konkrétních situacích této ženské tematiky se vypjatý konflikt rodí z frustrace, potlačení určité citové složky či ze samotného neztotožnění se s danými vnějšími hodnotami. Jejich hrdinství může spočívat ve snaze získat věci, které jim jsou upírány, kvůli čemuž se mnohé z nich dostávají až na samotnou hranu života a smrti. Hrdinství Mariany končí v rukou krutých despotů, Adélin útěk v *Domě Bernardy Alby* zase vlastní obětí. Adéla jako nejmladší z Lorkových postav dychtí po překročení prahu domu, ve kterém vládne pevná ruka matky Bernardy. Adéla je nucena sledovat formující se manželské štěstí své starší sestry s mužem, kterého ve skrytu duše sama miluje. Její plán utéci z domu za ním nemůže vyjít a v tomto prohraném boji Adéla padá. V těchto velkých dramatech je vidět, s jak hlubokým porozuměním ke svým postavám autor přistupuje a s jakou lidskostí své postavy vykresluje. Přitom jeho chápání života vychází z přijetí samotné smrti. To nejlépe popsal jeho současník a básník Pedro Salinas. Na závěr proto uvedu jeho slova v českém překladu: „*Vidění života a člověka, jež z Lorky vyzáří, má za základ smrt. Lorca prociťuje život skrze smrt. Tato myšlenka by se mohla zdát rozpornou, ale jen na první pohled. Ve skutečnosti sama náboženská a filosofická tradice nabízí člověku oporu pro život v rozpomínce na smrt... Lorca se narodil v zemi, která žije po staletí zvláštní kulturou, kterou bych mohl nazvat kulturou smrti.*“ (Čivrný, 1969, str. 123)

³² „*Já nechtěla – slyšíš? – já nechtěla – slyšíš? – já nechtěla.*

Tvůj syn byl mé světlo, a já mu nelhala,

ale ruka toho druhého mě táhla,

jako když moře udeří, jako když kůň se vzepře... (Přidal, Uličný, 1986, str. 77-78).

4 Dramatická postava, charakter, dramatický personál, role

Pokud je předmětem zkoumání této práce *dramatická postava* a vzhledem k tomu, že jazykem práce je čeština, pokládám za nutné vysvětlit samotný pojem spolu s dalšími, což dopomůže ke srozumitelnějšímu a nezavádějícímu užívání teatrologického pojmosloví v českém jazyce. Definiční *dramatické postavy* se věnovala řada předních odborníků, samozřejmě i těch domácích. Jejich studium se usilovně snažilo podat nejvýstižnější definici klíčového pojmu této práce.

Již Aristoteles se ve své *Poetice* (1996, str. 85, překlad M. Mráze) věnoval studiu této matérie. Aristoteles nehovoří o „dramatických postavách“, nýbrž o „povahách“³³ či o „povahokresbě“, pro které vyjmenovává čtyři podmínky, které u nich musí být splněny (musí být *řádné, přiměřené, skutečné* a *důsledné*). Z šesté kapitoly je patrné, že pro Aristotela měly povahy sekundární místo.

„*Nejdůležitější z těchto složek*“ – složky tragédie, které v odstavci vyjmenoval – „*je sestavení událostí*.“ A dodává: „*Tragédie přece není zobrazením lidí, nýbrž jednání a života, a štěstí i neštěstí je založeno na jednání. Cílem hry je tedy zobrazit určité jednání, nikoliv povahovou vlastnost*“ (Aristoteles, 1996, str. 70).

U odborníků z 20. století je patrné, že se od striktního hierarchizování složek dramatu odstoupilo, jelikož obě složky jsou závislé jedna na druhé (Lukeš, 1987, str. 161).

Charakter je v psychologii běžně chápán jako „*souhrn získaných vlastností určující psychosociální bytí každé osobnosti*“ (Cakirpaloglu, 2012, str. 79).³⁴

Lukeš (1987, str. 164) upozorňuje na Levého vymezení dramatické postavy vycházející z Rubinštejnovy obecné psychologie, kdy je charakter myšlen jako „*soubor předpokladů pro určité jednání*“ (viz J. Levý: *Geneze a recepce literárního díla*, 1971, str. 122, a dále S.J. Rubinštejn: *Základy obecné psychologie*, 1964).

³³ Jsou ekvivalentem pro „charakter“

³⁴ Pojem „charakter“ pochází z řeckého slova *charaktiras* (= „rytina, „vryp“); použil jej již ve 3. st. př. n. l. Theofrastos z Efesu, žák Aristotelův, ve svých *Povahopisech* (Cakirpaloglu, 2012, str. 80)

K tomu zdůrazňuje pojem „prediktabilita“, čili schopnost předvídat, jak se dotyčný v určité situaci zachová. A pokračuje: „*Jsou jistě v dramaticce silně prediktabilní postavy, o jejichž charakteru se v průběhu recepcce utvrzujeme; jsou však i jiné – a v jiném typu dramatiky –, které jsou značně neprediktabilní, jejichž charakter postupně poznáváme*“ (tamtéž).

Je nutné konstatovat, že charakterem nejsou vybaveny zcela všechny postavy v dramatech (týká se to především drobných pomocných postav jako např. sluhové, poslové, aj.) Tyto postavy nemívají charakter, ale jak zmiňuje Milan Lukeš (1987, str. 162), zato mají *funkci*. Ilustruje to na příkladu *Morfologie pohádek* V. J. Proppa, ve které autor zjistil, že se v jím zkoumaných ruských pohádkách nachází mnoho postav, ale zato málo *funkcí* (úloh) (tamtéž, str. 192). Přitom *funkce* je nezbytnou složkou dramatu. Již Aristoteles (1996, str. 85) pojednal o tom, aby řeč či jednání postav mělo nějaké zaměření. Hlubší zájem o *dramatický charakter* začali projevovat romantikové, kdy se v jejich případech jednalo o „*niternou autorskou projekci*“ (Lukeš, 1987, str. 166). Lukeš (tamtéž, str. 170) rozlišuje pojem *dramatický charakter* a *dramatickou postavu*, a to po vzoru J. Levého způsobem, jakým *dramatický charakter* chápe jako „*to, co si vnímatel na základě impulsů vzešlých z dramatického textu vytváří*“ a *dramatickou postavu* jako „*to, co je textem objektivně a specifickým způsobem dáno*.“

Jiní autoři na druhé straně upozorňují na zaměňující se pojmy *postava* a *osoba*. Zich (2018, str. 51) uvádí dvě významové představy při vnímání dramatického díla, *obrazovou* (významová představa dramatické osoby) a významovou představu herce, pocházející z našich znalostí o divadle a jeho umělecké praxe, jinak *technickou*. A podává definici, že „*postava je to, co dělá herec, osoba to, co vidí a slyší obecenstvo. Je to vlastně týž fakt, pozorován jednou ze zákulisí, jednou z hlediště*“ (tamtéž, str. 54).

„*Dramatická postava se charakterizuje (vytváří) vším tím, co (a jak) dělá a mluví*“ (Lukeš, 1987, str. 174). Lukeš (1987, str. 173), který jinak užívá jen pojmu *postava*, zdůrazňuje její úlohu, kterou je předně podíl na tvorbě dramatického děje. Do dramatického děje nevstupuje ani jej nebuduje sama, nachází se v něm obklopená dalšími postavami, se kterými interaguje. Tím vzniká různě bohatý dramatický personál, který může být zkoumán jak kvantitativně, tak kvalitativně. Patří do něj všechny vystupující a jednající postavy. Spadají sem i němé role, loutky, maňásci, aj.

Zajímavé je, že Lukeš a jiní, nepočítají do této kategorie postavy, o kterých se ve hře pouze mluví, aniž by samy promluvíly (tamtéž, str. 175-176). Pokud tento fakt vztáhneme na Lorkovy postavy, tím by takový Pepe Říman z *Domu Bernardy Alby*, který ani jednou nevystoupí, jako postava nazván nebyl, přestože je ve hře komentován soustavně od počátku do konce.³⁵ Zato Luna (Měsíc) jako vesmírné těleso nebo Muerte (Smrt) vystupující jako Žebračka v *Krvavé svatbě* už postavami jsou, protože jsou personifikovány, vystupují a jednají.

Po kvalitativní stránce dramatu je známo, že se typy postav do něj spadající v průběhu dějin lišily. Tak např. v antické tragédii vystupovaly předně postavy urozené, i když tato homogenita nebyla dodržována úplně (měli tam svou důležitost také postavy sluhů, pastýřů, aj.). Později Lope de Vega či Calderón de la Barca běžně mísili všechny společenské stavy.³⁶ S tím souvisí i prostředí, ve kterém se dramatický personál nachází. Jak je vidět u užšího výběru postav v dílech hraných v době růstu kapitalistické společnosti, např. ze statkářského prostředí (tamtéž, str. 183). Tyto předpoklady si dovolím aplikovat i na Lorkovy hry, kde je možno jasně vidět uzavřené prostředí, kterým je *Dům Bernardy Alby*, nebo v *Krvavé svatbě*, kde je dějištěm jedna vesnice.

Dalším důležitým faktorem, který zmíním, je stálost či naopak proměnlivost postav. Autoři svým postavám dali buď stálé a příliš neměnné vlastnosti po dobu celého děje, nebo jim naopak umožnili projít vývojem a dosáhnout autorem chtěné změny. I v této práci bude tento prvek zhodnocen jako nezbytná součást celé analýzy. K tomu se váže i míra jejich seberealizace. Také budu zkoumat, do jaké míry jsou textově determinované a dostatečně vypovídající. A v neposlední řadě vyhodnotím, jaká je míra důslednosti v jejich jednání.³⁷

Co se týče španělské terminologie v literatuře, ta pracuje především s pojmem *personaje* (česky by odpovídal jak *osobě*, tak *postavě*). *Carácter*, česky *charakter*, je zastaralý termín pro postavy, především pak pro ty, na které je nahlíženo v „*psycho-morální rovině*“, (*Diccionario del teatro*, Pavis, 1998, str. 62-63).

³⁵ V Lorkově originálním textu není uveden ani ve výčtu „*personajes*“, tedy *osob*, ale v odborných textech se o něm píše jako o „*personaje*“, tedy *osobě* či *postavě*

³⁶ Toto mísení vysokého s nízkým započal ve Španělsku slavný Lope de Vega (a popsal o něm ve slavném *Arte nuevo de hacer comedia en este tiempo*) a uchytilo se u jeho pokračovatelů

³⁷ S pojmy z této klasifikace vycházím z Milana Lukeše (kapitola *Dramatická postava*, 1987, str. 161-209) a dále z Josefa Peterky (*Teorie literatury pro učitele*, 2001, str. 149).

5 Charakter vs. typ

Výchozím bodem pro tuto kapitolu je rozlišení teoretiků, že „v tragédii jsou jedinečné postavy, individua, naopak že v komedii jsou typy“ (Hořínek, 2003, str. 144). K tomuto rozlišení došli už dávno jiní jako např. Denis Diderot (tamtéž).

A ještě dávno předtím pro Aristotela hranici mezi tragickým a komickým tkví v tom, že „tragédie je zobrazením lidí lepších“. (Aristoteles, 1996, str. 86). „Komédie je zobrazením lidí horších, ne však ve všech jejich špatných stránkách, nýbrž jen v těch, které vzbuzují smích.“ (Tamtéž, str. 66)

Jiří Frejka (1942, str. 28) užívá pro tragédii pojem „neopakovatelný charakter“, pro komedii „průměrný a opakovatelný typ“. Zde je vidět nástin rozdílů pro dva pojmy, dnes známé z psychologie, *charakter* a *typ*. V psychologii může být *typ* chápán jako synonymum k pojmu vlastnost, nebo je jím myšlen „soubor pevně spojených rysů“ (Nakonečný, 1998, str. 352-353). A typologie z pohledu psychologie je chápána jako „systém rozdělující individuální postoje a vzorce chování do jednotlivých kategorií“ (Jung, Sharp, 2005, str. 158). Lukeš (1987, str. 205) připomíná dva druhy typů, buď se jedná o „typy psychologické (společenské)“ nebo „ustálené typy dramatické“, které znala např. *commedia dell'arte*.

Mezi všemi pojmy, které uvádím, a zvláště těmi, jež se týkají dramatické postavy, neexistuje ostrá hranice, jelikož definice se mohou vzájemně překrývat. Z toho důvodu a pro lepší srozumitelnost svého textu vysvětlím, že pracuji s pojmem dramatická postava jako s pojmem nadřazeným, ze kterého vyvozují charakter (buď jej užívám v obecném významu známého z psychologie nebo k vyjádření jedinečnosti postavy) na jedné straně a typ (v protikladu k charakteru čehosi obecného) na straně druhé. Typologii dále využívám jako nástroj k určité systematizaci subjektů, k hledání podobností a rozdílů mezi nimi a k odkrývání pestrých variací.

6 Inspirace pro vytvoření postav

6.1 *Dům Bernardy Alby*

To, co činí analýzu postav komplikovanější je fakt, že se Lorca v obou hrách pravděpodobně inspiroval skutečnými postavami. Jednou z nich je Frasquita Alba Sierra, která se svou rodinou žila ve vesnici Asquerosa, naproti prvního domu Lorkova otce, vedle Delgadů García, Lorkových bratranců. Tato žena byla inspirací pro Lorkovu Bernardu Alba. (Gibson, 2016, str. 657)

Jak dále konstatuje Gibson (tamtéž), narodila se v roce 1858, se svým prvním manželem měla jednoho syna a dvě dcery (José, Prudencia, Magdalena). Když se provdala podruhé, s o sedm let starším mužem, narodily se jí tři dcery a jeden syn (Amelia, Consuelo, Marina, Alejandro). Byla to žena s tvrdým charakterem, ovšem nejspíš ne s přesně takovým, jaký má divadelní postava. K tomu několik dalších věcí v dramatu neodpovídá skutečnosti. Tak například Frasquita zemřela rok před svým druhým manželem, a kromě dcer měla i syna. Autor oproti tomu zakomponoval do hry pouze ženské postavy.

Bernarda ovšem není jedinou postavou, jejíž vzor našel Lorca v této rodině. Je tu ještě postava Pepe Římana. Jeho předobraz Gibson (2016, str. 658) nachází v manželovi Frasquitiny dcery z prvního manželství Amelie. Jeho skutečné jméno bylo José Benavides Peña a pocházel z vesnice Romilla neboli Roma la Chica, jejímž obyvatelům se říkalo „*romanos*“³⁸. Po smrti Amelie se Benavides, přezdívaný „*Pepico el de Roma*“, znovu oženil s její sestrou Consuelo.

Čtenář si jistě také povšimne shody dalších dvou jmen, a to sester Amelie a Magdaleny. Co se týče ostatních postav, předobrazem služky Poncie byla žena, která také skutečně žila, ale nesloužila v domě Frasquity; duševně chorá matka Bernardy María Josefa je spojována s příbuznou Garcíu ve Fuente Vaqueros.

³⁸ „*Římané*“

Kromě výše zmíněného se rovněž celá scenerie inspiruje andaluským venkovským prostředím v době žní, místními tradicemi a zvyky; Gibson (tamtéž) upozorňuje např. na dlouhotrvající držení smutku, které autor také promítl do hry, a na politickou situaci, ve které se tehdy nacházelo Španělsko, a jež je nutné brát při recepci díla v úvahu. Tendence Bernardy Alby obhajovat přísně katolické postoje korelují se silícími diktátorskými tendencemi v zemi. Je tedy namístě vidět ve hře skutečný obraz španělské společnosti v oněch osudných letech. Sám Lorca do názvu hry vložil „*Dům Bernardy Alby*“, který Gibson (2016:659) vykládá jako „*prostor, ve kterém se Bernarda pohybuje*“.³⁹ Celý konflikt se tedy odehrává pod jednou střešou. Ten, podle svých vlastních slov, zachycuje velmi neobyčejně jako „*documental fotográfico*“ (*Obras completas*, 1990, str. 973).⁴⁰

Svou hru Lorca dopsal pár týdnů před tím, než byl zavražděn. Premiéry se tak nikdy nedožil. Premiéra Domu Bernardy Alby byla uskutečněna až v roce 1945, 8. května. Navíc jinde než na španělské scéně, konkrétně v divadle Avenida v Buenos Aires, kde ji uvedla společnost Margarity Xirgu (Martínez López, 2010, str. 332). Na španělské půdě v době frankismu byla realizace dramatu značně obtížná. Dočkala se jí teprve v roce 1964 (Ruiz Ramón, 1984, str. 209).

Toto pojetí skutečně žijícího člověka jako předobrazu pro divadelní postavu dokládá, že i divadelní fikční svět se může inspirovat skutečnými lidskými charaktery s jejich psychickými dispozicemi, neboť divadlo může být zobrazením lidí přesně takových, jací jsou v reálném světě. Lidské vlastnosti se mohou také uskupovat do různých tříd a typů, proto se budu ptát, zda lidské vlastnosti, jež zobrazuje postava Bernardy, nemohou spadat pod určitý psychologicky pojatý typ. Takový typ řádně vysleduji a následně popíšu.

³⁹ „El espacio en que se mueve la opresora.“ (Gibson, 2016, str. 659)

⁴⁰ „fotografický dokument“

6.2 Krvavá svatba

Vedle *Domu Bernardy Alby* se Lorca inspiroval skutečnou událostí i v případě *Krvavé svatby*. V červenci roku 1928 vyšel ve španělském deníku ABC článek s titulem „*Crimen desarrollado en circunstancias misteriosas*“⁴¹, ve kterém se sám autor dočetl o události, ke které došlo na statku v obci Níjar v provincii Almería. Tam ve svatební den čekal ženich a svatebčané na obřad. Jen nevěsta stále nepřicházela. Nechápaní hosté se odebrali z domu. Jeden z nich pak našel osm kilometrů od domu zkrvavené tělo nevěstina bratrance, Francisca Montese Cañady. Za chvíli k místu dorazili ostatní svatebčané a také Guardia Civil⁴². Našli rovněž nevěstu, v potrhaných šatech skrývající se poblíž těla mrtvého. Nevěsta byla zatčena a policii oznámila, že měla v plánu utéct se svým bratrancem na koni. Po cestě byli přepadeni zamaskovaným mužem, který bratrance zastřelil. Zatčen byl i ženich, ale ten jakoukoli účast na vraždě popřel.⁴³

V srpnu deník ABC objasnil události v Níjaru. Nevěsta obvinila jednoho z bratrů ženicha, který se ke zločinu následně přiznal. José Pérez Pino se na statku opil a s prchajícími se setkal na zpáteční cestě. Pocítil zlost a hanbu kvůli zradě bratra, vrhl se na Montese Cañadu, popadl revolver, který měl u sebe, a zabil ho třemi výstřely. Sám Lorca v novinách *El debate* dne 1. října 1933, jen několik měsíců po premiéře hry, přiznal, že námětem mu byla právě ona událost odehrávající se v Almerii.⁴⁴ (Mónica Arrizabalaga, *La noticia del misterioso crimen que Lorca leyó en ABC y le inspiró «Bodas de sangre»* in Archivo ABC, 2020)

V politickém napětí roku 1933 Lorca jako snad již nejznámější španělský básník mladé generace uvádí svou *Krvavou svatbu*. Premiéra se uskutečnila dne 8. března v madridském divadle Beatriz se scénickou a kostýmní výpravou Santiaga Ontaño a Manuela Fontanalse po dlouhých zkouškách, které sám autor režíroval. Dával si velmi záležet na přípravách, zvláště když se jednalo o jeho první velký divadelní počín.

⁴¹ Originální zpráva z roku 1928 dostupná k nahlédnutí v online podobě na https://www.abc.es/archivo/abc-noticia-inspiro-lorca-bodas-sangre-202003040848_noticia.html

⁴² Civilní stráž, četnictvo

⁴³ Volný překlad článku autorkou

⁴⁴ Volný překlad autorky

Na premiéru dorazilo mnoho významných osobností, mezi kterými byla řada spisovatelů a umělců jako držitel Nobelovy ceny za literaturu Jacinto Benavente; intelektuál, spisovatel a filozof Miguel de Unamuno; levicový politik Fernando de los Ríos a rovněž další členové generace 27 jako básník Vicente Aleixandre, Luis Cernuda nebo Jorge Guillén. V roli Nevěsty mohli vidět Josefinu Díaz de Artigas. Podle všech recenzí byla premiéra velkolepě a vřele přijata (Gibson, 2016, str. 540).

Ještě větší ohlas hra získala v samém roce, kdy byla zinscenovaná až za oceánem, a to konkrétně v Argentině, v divadle Maipo v Buenos Aires, kde se jako Matka představila Lola Membrives (Martínez López, 2010, str. 276). V New Yorku dostala svou anglickou verzi s názvem *Bitter Oleander* (tamtéž, str. 277).

Příběh o útěku nevěsty v den svatby může divák vidět i na filmovém plátně. Po velkém úspěchu divadelní hry se několik režisérů pokusilo o filmové zpracování. Již na konci třicátých let zrežiroval Argentinec Edmund Guibourg první verzi se stejnojmenným názvem a s Margaritou Xirgu v roli Matky. V roce 1981 je uveden muzikál *Bodas de sangre* Carlose Saury. Nejaktuálnější je film španělské režisérky Pauly Ortiz z roku 2015 *La Novia*.

7 Analýza postav starších žen v dramatech *Dům Bernardy Alby* a *Krvavá svatba*

V této části práce bude následovat podrobná analýza tří postav ze dvou dramát, *Dům Bernardy Alby* a *Krvavá svatba*. V *Domě Bernardy Alby* jsem našla dvě postavy starších žen, a to samotnou titulní postavu a její služku Poncii. Služka Poncie se objevuje v dramatu jako první a uvádí diváka do prostředí, v němž se odehrává děj. Z toho důvodu analýza začne právě s touto postavou a od ní se dostane k titulní postavě. V *Krvavé svatbě* je taková postava pouze jedna, a to Matka (španělsky Madre). Postavy budou posuzovány z několika hledisek, totiž z charakterového, významového, funkčního, vývojového a lexikálního na jedné straně a z hlediska zkoumání jejich možného předobrazu na straně druhé. Pro lepší přehlednost bude text doplněn o tabulky zobrazující přímé citace z obou her a k nim budou přiřazeny jednotlivé jedno či víceslovné charakteristiky postav vytvořené autorkou práce.

7.1 Služka La Poncia z *Domu Bernardy Alby*

V analýze postav ze hry *La casa de Bernarda Alba* (*Dům Bernardy Alby*) se nejprve zaměřím na postavu staré služky Poncie. Poncie je rámcovou postavou celého dramatu a prostředníkem všech postav, a proto vše, co se divák na začátku celé hry dozvídá o ostatních postavách, pochází z jejích úst. To vede k tomu, že divák s napětím očekává, že se o předložených vlastnostech v průběhu dramatu přesvědčí.⁴⁵

⁴⁵ V této souvislosti lze hovořit o způsobu charakteristiky postav jinou postavou (v protikladu k autocharakteristice)

7.1.1 La Poncia ve službách té, kterou nenávidí

Po dlouhých letech tvrdé práce v Bernardině domě o své paní explicitně tvrdí, že je „*avara*“, „*mandona*“, „*dominante*“, „*inquisita*“, „*orgullosa*“, „*tirana de todos que la rodean*“ (viz příložená tabulka níže), přesto se před ostatními snaží budít dojem té „nejcnostnější“. Tento popis vlastností se na několika místech potvrzuje (viz lakomství na str. 992, tyranství na str. 1026, povýšenost na str. 1032). Podle slov Poncie se Bernarda zavřela před okolním světem do světnice, kde jí zbylo pět „škaredých“ dcer. Poncie Bernardu proklíná a vyčkává, až přijde den, kdy jí bude moci vše špatné vrátit („*Pero un día me hartaré*“; *Obras completas*, str. 976). Ač je pro Poncii těžké Bernardu snést, vykonává pro ni poctivou a důvěrnou službu. Jak sama podotýká: „*Perro yo soy buena perra*“ (*Obras completas*, str. 976). Často vychází ze své podřízené role a snaží se Bernardu usměrnit (*Obras completas*, str. 988 > „*Ella lo ha hecho sin dar alcance a lo que hacía.*“).⁴⁶

Kromě negativních charakteristik se v promluvách Poncie objevují i pozitivní rysy, kterých si na Bernardě považuje. Tvrdí, že je „*lista, previsora a valiente*“ (viz tabulka níže). Bernardě zároveň vděčí za to, že ji přijala do svých služeb, a snaží se ji proto na oplátku ochraňovat. Obě jsou tak jedna na druhé závislé. Poncie je závislá na příjmu od Bernardy a ta na jejích službách. Poncie je tou jedinou, kdo Bernardu zpraví o hrozícím nebezpečí v domě a snaží se jí „*otvřít oči*“, protože jak sama přímo říká: „*Co se týče dětí, jsi slepá*“ (*Obras completas*, str. 1031).

Z výše zmíněného zde podtrhávám důležitý a zvláštní rys této postavy, a tou je její dvojakost ve vztahu k Bernardě. Na jednu stranu Bernardu nenávidí a žije se strachem z ní, na druhou stranu jí stále zachovává přízeň a ochraňuje její čest a čest celého domu. Rozporuplnost Poncie má v dramatu jistě své opodstatnění; vytváří kontrast mezi dvěma zájmy a určuje ve hře hranici mezi upřímností a přetvářkou.

⁴⁶ „(O Angustias.) Ona to udělala, aniž by si cokoli uvědomila.“ (Volný překlad autorky).

CHARAKTERISTIKA BERNARDY / CARACTERÍSTICAS DE BERNARDA	UKÁZKA / EJEMPLO	REAKCE PONCIE / REACCIÓN DE PONCIA	UKÁZKA / EJEMPLO
avara, mandona, dominante ⁴⁷	„ <i>¡Quisiera que ahora, como no come ella, que todas nos muriéramos de hambre! Mandona! ¡Dominanta!</i> “ (Obras completas, str. 974). ⁴⁸	odio ⁴⁹	„ <i>¡Maldita sea!</i> “ (Obras completas, str. 975). ⁵⁰
tirana ⁵¹	„ <i>Tirana de todos que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara</i> “ (Obras completas, str. 975). ⁵²	temor ⁵³	„ <i>Bernarda, yo no quiero hablar porque temo tus intenciones.</i> “ (Obras completas, str. 1052). ⁵⁴
falsa ⁵⁵	„ <i>Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido</i> “ (Obras completas, str. 975). ⁵⁶	venganza ⁵⁷	„ <i>...pero un día me hartaré. Ese día me encerraré con ella en un cuarto y le estaré escupiendo un año entero</i> “ (Obras completas, str. 976). ⁵⁸

⁴⁷ Lakomá, rozkazovačná, panovačná

⁴⁸ „*Chtěla by, abychom všechny zemřely hladem, když teď sama nejí. Rozkazovačná! Panovačná!*“ (Volný překlad autorky).

⁴⁹ nenávist

⁵⁰ „*K čertu s ní!*“ (Volný překlad autorky).

⁵¹ Tyranka

⁵² „*Týrá všechny kolem sebe. Je schopná se ti držet na srdci a po celý rok pozorovat, jak umíráš, aniž by se z té její prokleté tváře vytratil studený úsměv.*“ (Volný překlad autorky).

⁵³ Strach

⁵⁴ „*Bernardo, já nechci mluvit, protože se bojím toho, co zamýšlíš.*“ (Volný překlad autorky).

⁵⁵ Falešná

⁵⁶ „*Ona je ta nejpořádnější, ona je ta nejpočestnější, ona je ta nejvznešenější. Chudák její manžel si zaslouží dobrý odpočinek.*“ (Volný překlad autorky).

⁵⁷ Odplata

⁵⁸ „*Ale jednoho dne toho budu mít dost. V ten den se s ní zavřu do pokoje, kde jí budu plivat do obličeje po celý rok.*“ (Volný překlad autorky).

inquisita ⁵⁹	„¡Bernarda, no seas tan inquisita!“ (Obras completas, str. 1003). ⁶⁰	protección ⁶¹	„Pero yo soy buena perra; ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza“ (Obras completas, str. 976). ⁶²
segura ⁶³	„Bernarda, yo no quiero hablar porque temo tus intenciones. Pero no estés segura“ (Obras completas, str. 1052). ⁶⁴	servicio leal ⁶⁵	„Treinta años lavando sus sábanas; treinta años comiendo sus sobras; noches en vela cuando tose; días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, ¡maldita sea!“ (Obras completas, str. 976). ⁶⁶
antes lista, previsora ⁶⁷	„Siempre has sido lista. Has visto lo malo de las gentes a cien leguas; muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero los hijos son los hijos. Ahora estás ciega“ (Obras completas, str. 1031). ⁶⁸	gratitud ⁶⁹	„Siempre agradecí tu protección“ (Obras completas, str. 1032). ⁷⁰
valiente ⁷¹	„¡Desde luego eres la más valiente!“ ⁷² (Obras completas, str. 1034).		

Tabulka č. 1 vytvořená autorkou na základě přímých citací z Lorkova díla představující charakteristiku Bernardy Poncii

⁵⁹ Dozorkyně

⁶⁰ „Bernardo, nebud' tak ostrá!“ (Volný překlad autorky).

⁶¹ Ochrana

⁶² „Ale já jsem dobrý pes; štěkám, když mi to říkají, a koušu paty těm, kteří prosí o almužnu, když mě ona šve.“ (Volný překlad autorky).

⁶³ Jistá

⁶⁴ „Bernardo, nechci mluvit, protože se obávám tvých záměrů. Ale nebud' si tak jistá.“ (Volný překlad autorky).

⁶⁵ Věrná služba

⁶⁶ „Třicet let peru její prostěradla; třicet let za ni dojídam zbytky; v noci na ni dohlížím, když kašle; celé dny se dívám přes mříž a sleduji sousedy, a pak jí nosím zprávy; je to život bez tajemství jedné před druhou a stejně, k čertu s ní!“ (Volný překlad autorky).

⁶⁷ Dříve chytrá a prozíravá

⁶⁸ „Vždy jsi byla chytrá. Dokázala jsi v lidech na sto mil daleko rozpoznat, co je v nich zlého; mnohokrát jsem věřila, že čteš myšlenky. Ale děti jsou děti. Teď jsi slepá.“ (Volný překlad autorky).

⁶⁹ Vděk

⁷⁰ „Vždycky jsem ti byla vděčná, že ses o mě postarala.“ (Volný překlad autorky).

⁷¹ Statečná, odvážná

⁷² „Bezpochyby jsi ta nejodvážnější!“ (Volný překlad autorky).

7.1.2 La Poncia jako třetí síla v dramatu

Výše je zmíněno, že tato služka není postavou druhotnou. To je evidentní z celé škály projevů, díky kterým má důležitý vliv na běh děje. Autoři často hovoří o dvou navzájem si odporujících silách v dramatu, z nichž jednu představuje Bernarda a druhou její dcery.⁷³ Dovolím si toto schéma střetu sil doplnit o třetí, které představuje právě služka Poncie. Tato poskytuje obraz rázné a kritické služky projevující se tak od prvních výstupů. Když pozorný divák pozná, že Poncie má dvojitou tvář, pochopí, co si může dovolit uplatňovat před Bernardou. Poncie ráda hovoří s postavami za zády druhých a využívá přetvářky k maskování svých kroků na scéně. Uvědomí si, že Bernardu oslabuje její přehnaná sebejistota a to, že nemá přehled o všem, co se kolem ní děje, zatímco Poncie ano. Tím Poncie ubírá Bernardě moc. Cesta k moci Poncie vede skrz manipulaci; jak s dcerami, tak s Bernardou. Toto vzájemné soupeření mezi těmito dvěma postavami je jednou z nejnosnějších složek interakce v dramatu. Tato interakce postavená na přímých dialozích spočívá na dvou opačných pohledech na jednu a tu samou věc. Poncie nabízí oproti zploštělému vnímání skutečnosti Bernardy plastičtější a reálnější pohled na to, co se v domě děje, a počítá s každou možností. Jinými slovy chce Bernardu zbavit jejího zkresleného pohledu a přemíry jistoty. Poncie má svou pravdu, kterou může mít jako zkušená a protřelá žena dobře si vědoma bezpečných cest, ze kterých by postavy neměly sejít. Při pozorném zkoumání nemůže divákovi uniknout, že se za jejím jednáním skrývají také její vlastní zájmy, ke kterým využívá dcer Bernardy. Snaží se je nasměrovat tak, aby to jí samé bylo ku prospěchu. Jak sama přiznává Adéle, „chce v domě dožít ve vší počestnosti“ (viz *Obras completas*, str. 1015). Prvotní úlohou této postavy by měla být starost o dům způsobem, jaký náleží každé služebné. Nicméně Poncie jde za hranici svých povinností a stará se i o ty, kdo dům obývají. A zde se střetává s Bernardou, protože ty Bernarda považuje za svůj objekt vlivu. Tím se nabízí otázka, kdo ve skutečnosti má nad druhými v domě moc, řídí celou situaci a spouští její konsekvence.

⁷³ Viz Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*. 1984, str. 207-209.

CHARAKTERISTIKA/ CARACTERÍSTICA	UKÁZKA/EJEMPLO
poderosa, valiente ⁷⁴	„No me desafíes, Adela, no me desafíes. Porque yo puedo dar voces, encender luces y hacer que toquen las campanas“ (Obras completas, str. 1016). ⁷⁵
previsora ⁷⁶	„Las viejas vemos a través de las paredes“ (Obras completas, str. 1014). ⁷⁷
omnipresente ⁷⁸	„Sombra tuya he de ser“ (Obras completas, str. 1015). ⁷⁹
con su propia visión sobre los hombres ⁸⁰	„A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón“ (Obras completas, str. 1010). ⁸¹
inculta, hija de mujer deshonestá ⁸²	BERNARDA: „¡Yo sé mi fin! ¡Y el de mis hijas! El lupanar se queda para alguna mujer ya difunta.“ ⁸³ LA PONCIA: „¡Bernarda, respeta la memoria de mi madre!“ (Obras completas, str. 1033). ⁸⁴

Tabulka č. 2 vytvořená autorkou na základě přímých citací z Lorkova díla představující nepřímou charakteristiku postavy Poncie

⁷⁴ Mocná, silná, odvážná

⁷⁵ „Nepokoušej mě, Adelo, nepokoušej mě. Protože já můžu spustit křik, rozžehnout světla a rozeznít zvony.“ (Volný překlad autorky).

⁷⁶ Prozíravá

⁷⁷ „My staré vidíme skrz zdi.“ (Volný překlad autorky).

⁷⁸ Všudypřítomná

⁷⁹ „Budu tvůj stín.“ (Volný překlad autorky).

⁸⁰ Se svou vlastní představou o mužích

⁸¹ „Vý, které jste se ještě nevdaly, byste měly vědět, že muž po čtrnácti dnech od svatby vymění postel za stůl, a potom stůl za hospodu. Která se s tím nesmíří, může plakat v koutě.“ (Volný překlad autorky).

⁸² Nevzdělaná, dcera nepočetné ženy

⁸³ BERNARDA: „Já svůj konec znám a svých dcer také. Do nevěstince patřila jiná, teď už mrtvá.“ (Volný překlad autorky).

⁸⁴ LA PONCIA: „Bernardo, měj v úctě památku mé matky.“ (Volný překlad autorky).

7.1.3 La Poncia jako „svědomí“ postav

Tato prozíravá rádkyně Bernardy využívá svou bystrost a výbornou intuici k odhalení záměrů ostatních postav. Vytuší, že za sesterským konfliktem stojí muž, kterého žádná ze sester nemůže mít, a že jádro konfliktu se nachází v jejich samotě a v nesvobodě. A toto vše podsouvá Bernardě, viz *Obras completas*, str. 1031.

Poncie na několika místech v dramatu zohledňuje morální hlediska jednotlivých postav. Jde hlavně o scénu, kde se řeší majetkové podíly a kde Poncii záleží na tom, aby všechny sestry obdržely rovný díl (viz *Obras completas*, str. 1001-1002). A dále Poncie chrání sesterské vztahy, a proto apeluje na Adélu, aby se vzdala Pepe Římana ve prospěch sestry Angustias (viz *Obras completas*, str. 1014).

Dá se říci, že se v podobných záležitostech ozývá kritický hlas Poncie namísto vlastního svědomí postav. Toto jednání Poncie graduje v momentech, kde se stává strůjkyní nových myšlenek postav a vyvolává v nich pocit viny a strachu a také upozorňuje na zlo, které vstupuje do domu:

„En el pueblo hay gentes que leen también de lejos los pensamientos escondido“ (*Obras completas*, str. 1032).⁸⁵

7.1.4 La Poncia jako „stín“ postav

Poncie sebe prezentuje jako silnou postavu schopnou vzdorovat problémům (např. „*Yo pude con él*“, *Obras completas*, str. 1010). Žije v představě, že je všudypřítomná a schopná všechno vyzvědět:

„...*días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos*“ (*Obras completas*, str. 976).

Když zjistí, že se Adéla snaží překazit budoucí plány své sestře, začne důsledně sledovat každý její krok, jak sama výslovně říká: „*Sombra tuya he de ser*“ (*Obras completas*, str. 1015).

⁸⁵ „Na vesnici jsou lidé, kteří čtou na dálku skryté myšlenky.“ (Volný překlad autorky).

Následně, když se Angustias odcizí obrázek s Pepe Římanem, dá se očekávat, že jako první bude Poncie podezřívát právě Adélu (viz *Obras completas*, str. 1026: „*Estaba entre las sábanas de la cama de Martirio.*“).⁸⁶

Na dcery Bernardy dohlíží také proto, že je chce ochránit před jimi samotnými (viz replika „*Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado*“, *Obras completas*, str. 1054).⁸⁷ Pro jejich dobro skrývá před vnějším světem jejich tajemství. Jinými slovy svým výchovným postojem a důvěrou vyplňuje prázdný prostor mezi dcerami a Bernardou. Je si ovšem vědoma toho, že si opravdové uznání nemůže u nich získat kvůli svému původu. Poncie nepochází z počestné rodině, nemá vzdělání a živí ji ruční práce. Tento sociální rozdíl je také hlavním důvodem jejího finálního neúspěchu, který jí nedovolí se ze své podřízenosti vymanit.

DCERA	CHARAKTERISTIKA	UKÁZKA
VŠECHNY	Feas, sin dinero ⁸⁸	„ <i>Le quedan cinco hijas feas, que quitando Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 976). ⁸⁹
	Sin hombre ⁹⁰	„ <i>Son mujeres sin hombre. Nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre</i> “ ⁹¹ (<i>Obras completas</i> , str. 1055).

⁸⁶ „*Byl v posteli u Martirio.*“ (Volný překlad autorky).

⁸⁷ „*Chtěla jsem je zastavit, ale věci už zašly příliš daleko.*“ (Volný překlad autorky).

⁸⁸ Škaredé, bez peněz

⁸⁹ „*Zbylo jí pět škaredých dcer a všechny až na Angustias, tu nejstarší, dceru prvního manžela, nemají peníze. Mají sice hodně vyšíváných krajků nebo hodně košil z příze, ale z celého dědictví jen kus chleba a pár hroznů.*“ (Volný překlad autorky).

⁹⁰ Bez muže

⁹¹ „*Jsou to ženy bez muže. Nic víc. V takových věcech se zapře vlastní krev.*“ (Volný překlad autorky).

	Sin libertad ⁹²	„Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos“ ⁹³ (Obras completas, str. 1051).
MAGDALENA	La única que quería al padre ⁹⁴	„Era la única que quería al padre“ ⁹⁵ (Obras completas, str. 974).
MARTIRIO	La peor ⁹⁶	„Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano“ ⁹⁷ (Obras completas, str. 1055).
ADELA	Joven, hermosa ⁹⁸	„Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú“ ⁹⁹ (Obras completas, str. 1014-1015).
	Asustada, temblona, sin sosiego ¹⁰⁰	„Esta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviese una lagartija entre los pechos“ (Obras completas, str. 1005). ¹⁰¹

⁹² Bez svobody

⁹³ „Tvoje dcery jsou neustále střežené, ale ani ty ani nikdo nemůže mít pod kontrolou to, co se odehrává v jejich nitru.“ (Volný překlad autorky).

⁹⁴ Jediná, která milovala otce

⁹⁵ „Byla jediná, která milovala otce.“ (Volný překlad autorky).

⁹⁶ Ze všech nejhorší

⁹⁷ „Tahle je ze všech nejhorší. Je jak studna plná jedu. Vidí, že ji Pepe Říman nechce, ale dala by vše za to, aby ji chtěl.“ (Volný překlad autorky).

⁹⁸ Nejmladší, nejhezčí

⁹⁹ „Nakonec Pepe udělá to, co všichni vdovci odtud: ožení se s tou nejmladší a nejhezčí, a taková jsi ty.“ (Volný překlad autorky).

¹⁰⁰ Vystrašená, třesoucí se, neklidná

¹⁰¹ „Ta něco skrývá. Přejde mi neklidná, plná strachu, jako kdyby měla na prsou ještěrku.“ (Volný překlad autorky).

	Provocadora, loca por Pepe el Romano ¹⁰²	„No es toda la culpa de Pepe el Romano. Es verdad que el año pasado anduvo detrás de Adela y ésta está loca por él, pero ella debió estar en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre“ ¹⁰³ (Obras completas, str. 1054).
	Decidida ¹⁰⁴	„Las cosas se han puesto demasiado maduras. Adela está decidida a lo que sea y las demás vigilan sin descanso“ ¹⁰⁵ (Obras completas, str. 1054).
ANGUSTIAS	Vieja ¹⁰⁶	„Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá“ ¹⁰⁷ (Obras completas, str. 1014).
	Débil ¹⁰⁸	„Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto“ ¹⁰⁹ (Obras completas, str. 1014)

Tabulka č. 3 vytvořená autorkou na základě přímých citací z Lorkova díla představující charakteristiku dcer Bernardy Poncii

¹⁰² Zblázněná do Pepe Římana

¹⁰³ „Všechnu vinu nemá Pepe Říman. Je pravda, že minulý rok se otáčel za Adélou a ta je do něj celá zblázněná, ale měla zůstat na svém místě a neukazovat se mu. Muž je muž.“ (Volný překlad autorky).

¹⁰⁴ Odhodlaná

¹⁰⁵ „Dostalo se to příliš daleko. Adela je odhodlaná k čemukoliv a ostatní ji sledují bez přestání.“ (Volný překlad autorky).

¹⁰⁶ Stará

¹⁰⁷ „Je útlá v pase, stará, a podle svého ti říkám, že zemře.“ (Volný překlad autorky).

¹⁰⁸ Slabá

¹⁰⁹ „Tvá sestra Angustias je nemohoucí. Ta nepřežije první porod.“ (Volný překlad autorky).

7.1.5 La Poncia o mužích

Poncie je ve hře jedinou postavou, která otevřeně a s nadhledem mluví o mužích. Pro Poncii muž představuje střed zájmu, ke kterému všechny ženy v dramatu obrací svou pozornost. Poncie předává dcerám své zkušenosti s muži a přináší jim nový pohled na ně. Muži jsou podle Poncie nestálí („*a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla*“) a ke spokojenosti potřebují jen pár základních věcí, viz *Obras completas* str. 1010. Zároveň jsou muži svobodnější a více věcí se jim promine, viz její tvrzení, že „*un hombre es un hombre*“ (*Obras completas*, str. 1054).

Pepe Říman je jediným mužem v dramatu. Všichni o něm neustále hovoří, aniž by on sám v dramatu vůbec vystoupil. Poncie jako jediná dokáže rozeznat posedlost dvou sester tímto mužem a snad i jako jediná má pro ni pochopení.

7.2 Postava služky a její vztah k archetypům římské komedie a španělské komedie Zlatého věku

Předchozí analýza a obecný koncept *charakterů* a *typů* podnítila mou úvahu, zda i Lorkovy postavy nespádají pod určitý model pokračující od nejranějšího období existence divadla. Nebo zda je tomu naopak, tj., že Lorkovy postavy jsou zcela originálními individuálními charaktery nekopírující konvencionalizované typy. Tím by se dodržela teoretická zásada, podle které komedie sledovala *typy*, zatímco tragédie *charaktery* způsobem, jakým jsem o ní pojednala v kapitole *Charakter vs. typ*. Na tomto místě bych ráda ověřila, jestli tato zásada platí absolutně. K tomu využívám již vytvořené typologie starších dramatických postav. S první velkou typologií postav přišla římská komedie jako nástupkyně nové attické komedie, proto první krok bude směřovat k dílům dvou nejvýznamnějších autorů komedií spadajících do archaického období římské literatury, Plauta a Terentia.

Do římské komedie patří postavy představující členy jedné rodiny jako otcové, strýcové, sousedé, stařec (*gerón/senex*), matka (*gyné/matrona*), dcera (*koré/puella*), mladík, synův kumpán (*neos/adulescens*). Postavami stojícími mimo rodinu byl např. kuplíř (*leno*), voják (*stratiótés/miles*), licoměrný parazit (*parasitos*), pochlebník (*adulator*), hetéra (*hetéra/meretrix*), kuchař (*mageiros/coquus*), doktor či šarlatán (*iatros/medicus*). Někdy ve službách svého pána, jindy proti němu vystupoval otrok (*dúlos/servus*) (Stehlíková, 2005, str. 194-195).

7.2.1 Služka (lat. *anus*) v římské komedii

Komedie napříč dějinami obsahují velké množství zajímavých postav služek. Postavy služek se objevují již u dvou významných autorů římské komedie, Plauta a Terentia, kde služky nejčastěji slouží *matroně* nebo starci (*senex*). Služky byly dlouhou dobu postavami sekundárními, které doplňovaly význam hlavních postav. U Lorky je postava služky Poncie jednou z hlavních postav, k tomu je postavou pocházející z díla tragického. Navzdory této formální rozpornosti jsem u služky z římské komedie shledala základy jednacího modelu, ze kterých by mohla vycházet postava služky lorkovské a které by mohly dát vzniknout určitému typu.

Ze všeho nejvíce jsem se zajímala o negativní vztahovou situaci mezi služkou Poncií a její paní Bernardou, kterou analogicky představuje právě římská komedie. V Plautově *Komedii o hrnci* (*Aulularia*) vystupuje Stafyla, postava staré služky, latinsky *anus*. Situační model dramatu je ten, že Stafyla slouží starci Euklovi i přes jeho hrubé zacházení s ní. Stařec ji kárá a vyhání z domu, neboť má obavu, že mu odcizila peníze. Již tato postava svého pána zatracuje a stěžuje si za jeho zády na svůj úděl:

„Častokrát mě ubožáčku takhle z domu vyhání a někdy je to za den třeba desetkrát. Já vskutku nevím, co mu vlezlo do hlavy. Je vzhůru celé noci, ale během dne zas vysedává doma jako chromý švec“ (Plautus v překladu V. Busínkého a kol., 1978, str. 36).¹¹⁰

¹¹⁰ Plautus, *Amfytion a jiné komedie*, překlad V. Busínský a kol., 1978

V Domě Bernardy Alby je se sociální konfrontací postav naloženo obdobným způsobem. Na jedné straně stojí paní, na druhé straně služka, která svou paní nenávidí a proklíná, ale snáší ji i za cenu velkých útrap.

Dramatická úloha postavy se v komedii nejvíce projevuje v jejím jednání, které se dále vyznačuje spřádáním plánů a podílením se na lsti vymyšlenou jejím pánem / paní. Tak činí Pardaliska v *Kasině*, když během dialogu s manželem své paní udělá krok k obecenstvu a sdělí mu, že to, co od ní v rozhovoru zaznělo, byla jen lež:

„Jak jsem ho chytře podvedla! Vše, co jsem mu řekla, byla pouhá lež: má paní se sousedkou vynašly tu lest; mě poslaly s tím žertem“ (tamtéž, str. 166).

Služka je často dobře obeznámená s pozadím situace a informuje o něm ostatní postavy za účelem změnit úsudek některé z postav. Tak činí na konci komedie Amfitryonova služka Bromie:

„Já to změním, abys jinak hovořil, Amfitryone, vždyť máš ženu poctivou a počestnou. O tom ti řeknu několik slov na znamení důkazu“ (tamtéž, str. 281).

Tyto základní projevy římských služek jako negativní postoj k pánovi / paní, stěžování si, zatracování, pomlouvání, šálení nebo přesvědčování o vlastní pravdě se projevují také u postavy Poncie. Ve výsledku to přináší první zjištění toho, že typické vlastnosti komické postavy prosakují do moderní tragédie a tedy, že i tragédie může nakládat s typy postav vyskytujícími se v dílech opačného žánru.¹¹¹

¹¹¹ Obdobným způsobem jsem se pokoušela komparovat postavu římské *matrony* s postavami Lorkových matek, ale výsledek nebyl tak přesvědčivý. Významový potenciál není u postav *matron* tak rozvinutý, je spíše omezený pouze na situační model komedie vycházející ze vztahu manžel-manželka, matka-dítě a na několik opakujících se povahových rysů.

7.2.2 Postava služky ve španělské nové komedii¹¹²

Od římské komedie se na tomto místě přesunu ke španělské nové komedii z 16.-17. století, a to proto, že autoři generace 27 se hlásili k odkazu klasiků jako např. slavného Lope de Vegy. Ten se stal zakladatelem nové španělské divadelní formy. Jeho hry se staly předobrazem pro jeho nástupce, kteří svými díly přispěli k budování divadla, které se lišilo od starých rudimentárních děl, takových, která v mnoha ohledech nepřipomínaly divadlo v dnešním slova smyslu.

Ovšem již u autorů mladších je možné najít předobrazy slavných, hlavně opět komických, postav. Zmíním např. *bobos*¹¹³ Lope de Ruedy, ze kterých se zrodil slavný *gracioso* (komický sluha). Nebo *El infamador* Juana de la Cuevy, považovaného za předobraz Dona Juana (Bělič, Forbelský, 1984, str. 76-77).

Od doby Lope de Vegy nedošlo v historii španělského dramatu k většímu reformnímu zásahu pro výstavbu dramatického díla. Další autoři až do současnosti se povětšinou drželi jeho formálních zásad, čímž je odvoditelný do moderní doby přežívající vzor, který ve Vegově reformě autoři našli. Tímto by mohl vzniknout obecný předpoklad, že i dramatik Lorca mohl sáhnout po námětech nebo postavách vzniklých v době španělského Zlatého věku. Mám však zato, že typ služky z nové komedie se nedotkl Lorkovy postavy Poncie tak, jako *anus* známá z římské komedie. Soudím tak na základě výsledků, které přinesla studie Juany de José Pradesové v jejím dnes už klasickém díle *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos* (1963).

¹¹² V tomto textu je pojmem nová komedie myšlena nová divadelní reforma po vzoru Lope de Vegy; pojem komedie označuje hry pocházející z doby španělského Zlatého věku obecně, tedy i ty, které komediemi v dnešním slova smyslu nebyly (viz Ruiz Ramón, 1992, str. 127 – 128).

¹¹³ Typ prostoduché postavy

Autorka přispěla výzkumem, který spočíval v hledání opakujících se vlastností u stejných postav u vybraných pěti autorů, které by daly vzniknout určitému typu postavy (*personaje–tipo*), jež byl analogicky rozšířen v dílech dramatiků španělského Zlatého věku. Z tabulky níže je zjevné, že v autorčině souboru postav se nachází jen dvě ženské postavy, *dama* a *criada*. S žádnou postavou matky nebo staré ženy dramatici z 16.-17. století podle všeho nepracovali, zato byla v jejích dílech velmi rozšířená postava služky (zminěná jako *criada*). Její hlavní charakteristiky rovněž zobrazuje tabulka. Tyto charakteristiky jsem brala v úvahu při analyzování postavy Poncie a při jejím komparování s postavou *criady* z nové komedie, abych potvrdila rozdílné uchopení obou typů postav.

POSTAVA	CHARAKTERISTIKA
Dama ¹¹⁴	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Belleza</i>¹¹⁵ - <i>Linaje</i>¹¹⁶ - <i>Dedicación amorosa</i>¹¹⁷ - <i>Audacia</i>¹¹⁸ - <i>Insinceridad</i>¹¹⁹
Galán ¹²⁰	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Linaje</i>¹²¹ - <i>Amor – celos – honor</i>¹²² - <i>Valor</i>¹²³ - <i>Generosidad</i>¹²⁴

¹¹⁴ Dáma, paní

¹¹⁵ Krása

¹¹⁶ Urozenost

¹¹⁷ Milostné prožívání

¹¹⁸ Odvaha

¹¹⁹ Přetvářka

¹²⁰ Milovník

¹²¹ Urozenost

¹²² Lásky – žárlivost - čest

¹²³ Odvaha

¹²⁴ Štědrost

<p>a) Rey – galán¹²⁵</p> <p>b) Rey – viejo¹²⁶</p>	<p>a)</p> <p>- <i>Soberbia</i>¹²⁷</p> <p>- <i>Injusticia</i>¹²⁸</p> <p>b)</p> <p>- <i>Ejercicio real</i>¹²⁹</p> <p>- <i>Prudencia</i>¹³⁰</p>
<p>Gracioso¹³¹</p>	<p>- <i>Servidor fiel</i>¹³²</p> <p>- <i>Donaires</i>¹³³</p> <p>- <i>Codicia</i>¹³⁴</p> <p>- <i>Cobardía</i>¹³⁵</p> <p>- <i>Lacayo, soldado, estudiante y escudero</i>¹³⁶</p>

¹²⁵ Král - milovník

¹²⁶ Král - stařec

¹²⁷ Povýšenost

¹²⁸ Nespravedlnost

¹²⁹ Kralování

¹³⁰ Prozíravost

¹³¹ Komický sluha

¹³² Věrný sluha

¹³³ Důvtip

¹³⁴ Chamtivost

¹³⁵ Zbabělost

¹³⁶ Podlézavec, voják, student, zbrojnoš

Criada ¹³⁷	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Compañera adicta</i>¹³⁸ - <i>Consejera y encubridora</i>¹³⁹
Padre ¹⁴⁰	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Valor</i>¹⁴¹ - <i>Honor</i>¹⁴²

Tabulku č. 4 podle dat Juany de José Prades (*Teoría sobre los personajes de la comedia nueva en cinco dramaturgos, 1963*) sestavila autorka práce

7.2.3 La Poncia vs. služka (špan. criada) z nové komedie

Criadu (služku) z nové komedie Juana de José Prades (1963, str. 125) popisuje jako druhotnou, diskretní, jež vystupuje do popředí jen tehdy, když si to žádá situace. V nové komedii byla ženským protějšek *graciosa*. Na jevišti se pohybuje ve stálé přítomnosti své paní. Jejich vztah je založen na upřímnosti, důvěře a neustálé pomoci ze strany služebné. Služebná dává své paní rady a často je prostředníkem jejich záměrů. José Prades (tamtéž, str. 125-126) ji označuje jako „*compañera adicta*“¹⁴³ a „*consejera y encubridora*“¹⁴⁴. Služebná je první, komu se paní svěřuje se svými milostnými starostmi, a za kým si přichází pro radu, protože ví, že služebná nic z toho nevyzradí. Služebná odhaluje často záměry své paní ještě předtím, než jsou vyřčeny. A vymýšlí za ni plány, jak dosáhnout jejich cílů. José Prades (tamtéž) vidí za jejich vzájemnou důvěrou dva hlavní důvody. Prvním je poslušnost, kterou služebná musí své paní neustále prokazovat, a druhým jsou zkušenosti, kterých má často více než sama paní. Dovoluje si jí proto radit zejména v milostných vztazích nebo jí vymlouvá její původní rozhodnutí, která by jí mohla ublížit, čímž usiluje o její ochranu a bezpečí. Děje se tak např. v komedii *A gran daño, gran remedio*, kde služebná Julia ukryje milence paní Margarity do jejího pokoje, aby se o jeho návštěvě nikdo nedozvěděl (tamtéž, str. 127).

¹³⁷ Služka

¹³⁸ Oddaná společnice

¹³⁹ Věrná rádkyně

¹⁴⁰ Otec

¹⁴¹ Odvaha

¹⁴² Čest

¹⁴³ Oddaná společnice

¹⁴⁴ Důvěrná rádkyně

Mezi služkou z nové komedie a Poncií je na první pohled značná podobnost. Poncie také Bernardu provází, ochraňuje ji, prokazuje jí poctivou službu a nabízí jí nový, často nezkraslený, pohled na věc, který je však z velké části Bernardou zatracován. A zde dochází k prvnímu zásadnímu rozdílu mezi vztahem paní a služky v nové komedii a vztahem mezi Bernardou a Poncií, který tkví ve vzájemné souhře. V nové komedii se postavy navzájem uznávají a urozená paní dává často na rady své služebné. Toto vše vychází z jejich vzájemné upřímnosti, jak je zmíněno v odstavcích výše, která u Bernardy a Poncie chybí. Poncie jedná za zády Bernardy a nezpravuje ji o všem, co ví.

Druhý rozdíl lze nalézt v jejich sociálním postavení. V nové komedii je paní vždy urozená dáma, která nevykonává těžkou práci; naproti tomu Bernarda pochází z vesnického prostředí, je statkářka, která zaměstnává služebné, aby jí pomáhaly s chodem domu. Postavy se od sebe odlišují také na úrovni lexika. Když se opomene posun od verše k prostým replikám, je pro služky v nové komedii typické vybrané a jemné vyjadřování v přítomnosti paní. Mluvou se Poncie podobá Bernardě, ale obě jsou velmi vzdálené aristokratickým způsobům a gestům. Obě mluví řečí prostého lidu. Proto není místy jejich řeč ochuzena o jednoduchost, přímost či vulgaritu.

Třetím a posledním mnou zachyceným místem, kde se tyto dva typy služebných rozcházejí, je jejich důležitost v dramatu. Pro José Prades služky v nové komedii zastupují druhotné místo, tedy až za svou paní. Poncie v dramatu jasně dokazuje, že se nachází hned v samém středu dění, je hlavní postavou na stejné úrovni jako Bernarda, která toto své postavení v průběhu dramatu neztrácí. Tento rys pak je možné považovat za inovaci v moderním dramatu, kde hlavní postavou může být jakákoli postava, i ta z nižšího stavu.

7.3 Bernarda Alba

Předchozí kapitola poskytla pohled Poncie na stejně starou ovdovělou statkářku a matku pěti dcer Bernardu. Tato kapitola se zaměří na hlubší a širší vhléd do jejího charakteru. Hned na úvod je třeba předeslat, že charakter Bernardy se projevuje v souladu s ideologií jí vlastní a současně ovlivněnou prostředím a dobou, kde se dramata odehrává. Ideologie, jíž se řídí život v jejím domě, je vyjádřena způsobem kategorizováním věcí nebo osob a uplatňováním několika základních hodnot. Kategorie, se kterými Bernarda pracuje, jsou postupně vyjmenovány na následujících řádcích.

7.3.1 Bohatí vs. chudí

Pro materiálně založenou Bernardu stojí majetek a peníze na prvním místě. Bernardina lepší životní situace jí dovoluje vyjadřovat se s opovržením o chudší části vesničanů. O nich otevřeně říká, že „*son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias*“ (*Obras completas*, str. 979).¹⁴⁵ Chudým se proto vyhýbá a zakazuje jim vstupovat do svého domu.

Své dcery chce provdat za muže jim rovného nebo ještě lépe za výše majetkově situovaného. Od mužů, kteří nesplňují tato kritéria, je drží dál jako v případě dcery Martirio, o jejíž ruku se v minulosti ucházel syn nádeníka Enrique Humanas, viz *Obras completas*, str. 1031-1032. Tím, že pro ni není snadné najít dcerám vhodného muže, vysvětluje také fakt, proč se ještě žádná z jejich dcer neprovdala:

„*No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?*“ (*Obras completas*, str. 991).¹⁴⁶

¹⁴⁵ „*Jsou jako zvířata; vypadají, jako by byli z jiné látky.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁴⁶ „*Na sto mil kolem není muž, který by se jim mohl přiblížit. Zdejší muži jim nejsou rovni. Nebo bys chtěla, abych je vydala za nějakého čeledína?*“ (Volný překlad autorky).

7.3.2 Její dům vs. celá vesnice

Bernarda žije na vesnici, kde každý o každém ví a jeden na druhého donáší. Nikdo se nemůže vyhnout společenským pravidlům a normám, které vymýšlejí sami vesničané. Tyto Bernarda transponuje do svého domu, aby se do něj nedostaly „jedovaté“ pomluvy okolí:

„Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada“ (Obras completas, str. 984).¹⁴⁷

Na katolické vesnici je hlavní důraz kladen na počestnost. Tu také Bernarda očekává a vynucuje si od svých dcer a svou výchovou dělá vše proto, aby dcery zůstaly počestné až do uzavření prvního manželství. Svůj dům Bernarda však nemůže udržet v trvalé izolaci, protože na dcery nedohlíží jen ona sama, nýbrž i ostatní vesničané, kteří dění v domě sledují z ulice:

„¡Qué escándalo es este en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques“ (Obras completas, str. 1025).¹⁴⁸

Naplňování katolických hodnot je kolektivním zájmem celého venkova, a proto se stavějí proti jinak smýšlejícím. Na konci druhého dějství se vesnicí roznese zpráva, že svobodná matka zabila vlastní dítě, aniž by věděla, kdo byl jeho otcem. V ten moment se ozve odsuzující hlas Bernardy mluvící za celou vesnici:

BERNARDA: *„Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla“ (Obras completas, str. 1038).¹⁴⁹*

Na okraj dodávám, že vesnici vnímám jako velice zajímavou součást dramatu z hlediska dramatického personálu. Do jisté míry může tato vesnice připomínat neživou kolektivní postavu podobnou vesnici Fuenteovejuna¹⁵⁰ ve stejnojmenné hře Lope de Vegy. Lorkova vesnice první poloviny 20. století mluví kolektivním hlasem a dbá na dodržování zajetých pořádků.

¹⁴⁷ „Jen tak se musí mluvit na této prokleté vesnici bez řeky, na vesnici se studněmi, kde se bojíš vypít vodu, protože by mohla být otrávená.“ (Volný překlad autorky).

¹⁴⁸ „V tichu tohoto horka se rozléhá povyk z mého domu! Sousedky už budou mít uši přilepené na stěnách.“ (Volný překlad autorky).

¹⁴⁹ „Ano, ať přijdou všichni s olivovými pruty a motykami, ať ji zabijou.“ (Volný překlad autorky).

¹⁵⁰ V této hře se celá vesnice vzepře místnímu pánovi

Sama Bernarda se řídí vším, co je ve vesnici přijímáno za správné, a zbavuje se všeho, co je ve vesnici odsuzováno. Před sousedy se prezentuje jako nanejvýš počestná žena a chrání dobrou pověst svého domu, který drží dále od všech cizích vlivů (viz odsuzování zvyklostí z jiných vesnic, cizí muž v domě, aj.). Ovšem to, že Bernarda nakonec dává přednost kolektivnímu svědomí před zájmem vlastních dcer, má v důsledku opačný efekt pro to, aby rodina v samém jádru fungovala. Toto její omezené smýšlení je dovedeno do extrému, které se nejvíce projeví v závěrečné scéně, kde po svém přesvědčuje okolí, jak zemřela její dcera:

„Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.“ (Obras completas, str. 1066)¹⁵¹

Tímto způsobem autor dosahuje důslednosti v jejím jednání. Nevyužívá potenciální prostor k překonání výchozích postojů a navzdory přítomnosti takové zkušenosti zanechává její charakter neměnný.

7.3.3 Bernarda vs. dcery

Také na vztahu mezi Bernardou a jejími dcerami lze pozorovat charakterový typ protagonistky. Mezi základní pilíře fungování jejího domu patří již zmíněná počestnost, dále poslušnost a úcta k její autoritě. To dokazuje i v následující odpovědi dceři Angustias:

„Tú no tienes derecho más que a obedecer“ (Obras completas, str.1036).¹⁵²

Samu sebe Bernarda považuje za vzor hodný následování. Sebeutváření se v jejím případě již vyčerpalo, a Bernarda má tak možnost začít utvářet své dcery. Svých záměrů Bernarda dosahuje jak slovem, tak činem, proto si i své autoritářské postavení je schopná vydobýt násilím. Tomu ale úplně všichni nepodléhají. V dramatu se na několika místech objevuje, že se proti ní dokáže postavit některá z dcer. Ve druhém aktu tak činí Martirio nebo ve třetím aktu Adéla.

¹⁵¹ „Nejmladší dcera Bernardy Alby zemřela jako panna.“ (Volný překlad autorky).

¹⁵² „Ty nemáš jiného práva než poslouchat.“ (Volný překlad autorky).

Domnívám se, že tento konflikt je do značné míry také způsoben generačním rozdílem mezi postavami. Už jen z výroku Bernardy z prvního dějství „*a tu edad no se habla delante de las personas mayores*“,¹⁵³ má vyplývat její přirozená autorita podmíněná věkem. Život dcer se řídí dobovými konvencemi, se kterými se již nedokážou identifikovat. K tomu se musí podřítit rodovým tradicím jako je držení smutku za zesnulého otce. Dcery mají být zavřené v domě po dobu osmi let, přitom neustále prahnou po svobodě. V požadavcích Bernardy zaznívá, aby si dcery zachovaly svou poctivost a dobře se vdaly. Jedině tak se mohou vyhnout osudu jiných žen z vesnice (nebo podobnému matce Poncie).

7.3.4 Muži vs. ženy

„*Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles*“ (Obras completas, str. 986),¹⁵⁴ nejjasněji vystihuje, jak Bernarda vnímá mužskou a ženskou úlohu v kontextu doby. Jako jedinou možnou a životaschopnou společnost vidí tu patriarchální. Usiluje o udržení patriarchátu i po smrti svého muže, aniž by věděla, že pro ni samotnou bude mít ve finále destruktivní výsledek; vštěpuje jeho vzorec svým dcerám a bere na sebe všechny modely chování, které taková společnost přisuzuje mužům (fyzická síla, zodpovědnost, moc, aj.), a po smrti manžela bere na sebe i otcovskou roli. Má pevnou víru v to, že ve společnosti vládnou zaslouženě muži, z toho důvodu kladné vlastnosti ve své rodině přisuzuje mužům (manžel, otec, děd), negativní naopak ženám (Maria Josefa, tety). Role mužů a žen jsou podle ní předem dané, z toho důvodu radí svým dcerám, aby svou roli přijaly, mužskému chování se přizpůsobily („*Habla si él habla y miralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos*“; Obras completas, str. 1047)¹⁵⁵ a neočekávaly od mužů mnoho lásky („*Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar*“; Obras completas, str. 1046)¹⁵⁶.

¹⁵³ „*Ve tvém věku se nemluví před staršími lidmi.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁵⁴ „*Pro ženu je jehla a nit. Pro muže mula a bič. Tak je tomu u lidí, co mají majetek.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁵⁵ „*Mluv jen, když mluví on, a dívej se na něj, jen když na tebe pohlédne. Tak se vyhneš všem starostem.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁵⁶ „*Já se nestarám o city, ale o dobrou pověst a klid.*“ (Volný překlad autorky).

Výběr „nesprávného“ muže Bernarda vnímá jako potenciální nebezpečí pro své dcery, proto je nabádá, aby se jim vyhýbaly a neupozorňovaly na sebe („*Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombres que al oficiante, y ese porque tiene faldas*“; *Obras completas*, str. 981).¹⁵⁷

Na jednu stranu Bernarda na mužích obdivuje jejich sílu, kterou by ráda měla ona sama, na druhou stranu je přesvědčená, že by žena neměla dělat věci za muže, protože na to může každá doplatit. Tak se stane, když se v samém závěru dramatu chopí pušky, aby z ní vystřelila proti Pepe Římanovi, kde sama přiznává, že pochybila, protože je žena a „*žena neumí střílet*“: „*Fue culpa mí. Una mujer no sabe apuntar*“ (*Obras completas*, str. 1064).

¹⁵⁷ „Ženy na mši se můžou dívat pouze na kněze, a to jen proto, že nosí sukně.“ (Volný překlad autorky).

7.3.5 Řeč Bernardy a Poncie

Celek postavy tvoří charakter s jednáním, obojí projevující se také v její řeči. Tato podkapitola se proto zaměří na studium jazykové složky dramatu u dvou starších postav z dramatu *Dům Bernardy Alby*. Tu lze v dramatu sledovat především skrz dialogy. V těch se ukazuje, jaké jazykové prostředky postavy ve své komunikační situaci užívají. Řeč postav využívá všechny atributy moderního jazyka. Obecně pro všechny postavy v dramatu platí, že je jejich jazyk v dialozích úderný, přesný, ne větvený a také místy není ochuzen o barvitost a vynalézavost ve svých obrazných pojmenováních.

Pro vůdčí Bernardu jsou typické četné imperativy. Sama přiznává, že nedává tolik prostoru myšlení, a tak volí „rychlejší“ metody: „*No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno*“ (Obras completas, str. 1030).¹⁵⁸ Její rozkazy jsou buď absolutní a obecné jako např. první „*silencio*“¹⁵⁹, se kterým Bernarda přichází poprvé na scénu, a druhé a poslední „*silencio*“, kterým uzavírá celou hru; nebo rozkazy určené konkrétní osobě: „*Magdalena, no llores*“ (Obras completas, str. 980).¹⁶⁰

Dále v řeči užívá kategorizování osob a věcí spolu s jejich zobecňováním. O ženách a mužích stejně jako o bohatých a chudých hovoří v obecném měřítku a s příklady platnými pro všechny. V její řeči lze najít hojné užívání kvalitativních adjektiv, které připisuje okolním postavám jako „*perversa*“ (Obras completas, 1028),¹⁶¹ „*ventaneras y rompedoras*“ (Obras completas, str. 1037).¹⁶²

Bernarda své uvažování považuje za absolutní pravdu, a tu vnucuje všem: „*Aquí se hace lo que yo mando*“ (Obras completas, str. 986)¹⁶³ nebo: „*Aquí no pasa nada*“ (Obras completas, str. 1053).¹⁶⁴ Tím, jak se její přesvědčení mají brát za samozřejmá, někdy dochází k naprostému zjednodušení situace podobnému následujícímu dialogu:

¹⁵⁸ „*Neuvažuji. Jsou věci, o kterých nejde a ani se nesmí uvažovat. Já nařizuji.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁵⁹ „*Ticho*“

¹⁶⁰ „*Magdaleno, nebreč.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶¹ „*Zvrhlá*“

¹⁶² Tato adjektiva užívá Bernarda, když se její dcery na konci druhého dějství rozeběhnou k oknům, aby viděly, co se venku děje. Jde o scénu, v níž se Bernarda s dcerami dozví o tom, že na vesnici svobodná matka usmrtila své dítě. Slovo „*ventaneras*“ je odvozené od „*ventana*“ – „*okno*“ a slovo „*rompedoras*“ od slovesa „*romper*“ – „*rozbit*“.

¹⁶³ „*Tady bude tak, jak já nařídím.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶⁴ „*Tady se nic neděje.*“ (Volný překlad autorky).

LA PONCIA: „*Bueno, a Martirio... ¿Por qué habrá escondido el retrato?*“¹⁶⁵

BERNARDA: *Después de todo, ella dice que ha sido una broma. ¿Qué otra cosa puede ser?*¹⁶⁶

LA PONCIA: „*¿Tú lo crees así?*“¹⁶⁷

BERNARDA: „*No lo creo. ¡Es así!*“ (*Obras completas*, str. 1031)¹⁶⁸

Kromě výše zmíněného je její řeč doplněna i o další prostředky jako ironie: „*suave, dulzarrona*“¹⁶⁹ (*Obras completas*, str. 988); metaforické příměry jako „*espejo de tus tías*“¹⁷⁰ (*Obras completas*, str. 1002) nebo výhrůžky: „*Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás*“¹⁷¹ (*Obras completas*, str. 1066).

Poncie je postavou, která manipuluje s ostatními postavami a to způsobem, že jim předkládá své vlastní tušení a přesvědčení a snaží se je ovlivnit vlastní myšlenkou. Jedná se o následující případy.

- Nejdříve radí Bernardě, aby provdala své dcery: „*Es que tus hijas están ya en edad de merecer*“ (*Obras completas*, str. 990).¹⁷²
- Podruhé se její manipulace objevuje v souvislosti s rozdělením podílů: „*¿Cuánto dinero le queda a Angustias! Y a las otras bastante menos*“ (*Obras completas*, str. 1001).¹⁷³
- Díky své intuici vytuší, že za neklidem Adély stojí Pepe Říman: „*De Pepe el Romano. ¿No es eso?*“ (*Obras completas*, str. 1013).¹⁷⁴
- Namlouvá Adéle, že si Pepe Říman nakonec vezme ji: „*Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú*“ (*Obras completas*, str. 10114).¹⁷⁵

¹⁶⁵ „*Tak tedy, Martirio... Proč schovala ten obrázek?*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶⁶ „*Vždyt, jak sama říká, byl to jen žert. Co jiného by to mohlo být?*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶⁷ „*Myslíš?*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶⁸ „*Nemyslím. Je to tak!*“ (Volný překlad autorky).

¹⁶⁹ „*Miloučká, sladoučká.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷⁰ „*Zrcadlo svých tet.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷¹ „*Pepe, ty živý poběžíš tmavou alejí, ale jednoho dne padneš!*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷² „*Totíž, tvé dcery mají věk na vdávání.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷³ „*Kolik zbyde Angustias a kolik ostatním.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷⁴ „*Pepe Římana. Není to tak?*“ (Volný překlad autorky).

¹⁷⁵ „*Nakonec Pepe udělá to, co všichni vdovci odtud: ožení se s tou nejmladší a nejhezčí, a taková jsi ty.*“ (Volný překlad autorky).

- Vini Bernardu a přesvědčuje ji, aby nezlehčovala situaci v domě: „*Bernarda, aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres*“ (Obras completas, str. 1031).¹⁷⁶

Zatímco manipulace Bernardy se vyznačuje neustálými příkazy, manipulace a kritika Poncie se zaobaluje do přímých či nepřímých otázek, kterými působí na myšlení druhých:

„(A Bernarda.) *Basta. Se trata de lo tuyo. Pero si fuera la vecina de enfrente, ¿qué sería?*“ (Obras completas, str. 1031)¹⁷⁷

nebo

„¿ (A Bernarda.) *A ti no te parece que Pepe estaría mejor casado con Martirio o... ¡sí!, con Adela?*“ (Obras completas, str. 1033)¹⁷⁸

Svémi projevy výjimečně ospravedlňuje jednání několika postav, viz Pepe Římana v *Obras completas*, str. 1054 nebo Angustias na str. 988. Na několika místech obsahuje její řeč vyprávěcí prvek, např. když hovoří o svém manželovi na straně 1010, nebo je nositelem doplňující informace o dění v dramatu jako na straně 1038, kde zpravuje ostatní postavy o tom, jak svobodná vesničanka Librada zabila své dítě. Stejně tak je jazyk Poncie bohatý na imperativy, pohrůžky, obrazná pojmenování, pomluvy nebo výroky o jiných postavách (viz tabulky výše).

¹⁷⁶ „Bernardo, tady se děje vážná věc. Já na tebe nechci svalovat vinu, ale ty jsi nedala svým dcerám volnost.“ (Volný překlad autorky).

¹⁷⁷ „(Bernardě.) Dobrá, tedy. Je to tvoje věc, ale kdyby se jednalo o sousedku, co bys řekla potom?“ (Volný překlad autorky).

¹⁷⁸ „(Bernardě.) Tobě by nepřišlo lepší, kdyby si Pepe Říman vzal raději Martirio nebo... ano! Adelu?“ (Volný překlad autorky).

BERNARDA ALBA	LA PONCIA
---------------	-----------

JAZYKOVÝ PROSTŘEDEK	UKÁZKA	JAZYKOVÝ PROSTŘEDEK	UKÁZKA
Imperativ / imperativo	„ <i>¡Silencio!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 979). ¹⁷⁹	Imperativ / imperativo	„ <i>¡(A criada) Limpia, limpia ese vidriado!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 975). ¹⁸⁰
	„ <i>Menos gritos y más obras</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 979). ¹⁸¹		„ <i>Figúrate</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 990). ¹⁸²
	„ <i>Magdalena, no llores</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 980). ¹⁸³		„ <i>¡Bernarda, no seas tan inquisita!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1003). ¹⁸⁴
	„ <i>Nadie me traiga ni me lleve</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1036). ¹⁸⁵		„ <i>Mata esos pensamientos</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1014). ¹⁸⁶
	„ <i>(A Poncia.) Y tú te metes en los asuntos de tu casa</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1036). ¹⁸⁷		„ <i>¡No seas como los niños chicos. Deja en paz a tu hermana, y si Pepe el Romano te gusta, te aguantas!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1014). ¹⁸⁸

¹⁷⁹ „*Ticho!*“

¹⁸⁰ „*Umyj, umyj tu podlahu!*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸¹ „*Méně křiku a více práce.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸² „*Jen si představ.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸³ „*Magdaleno, nebreč.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸⁴ „*Bernardo, nebuď tak ostrá!*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸⁵ „*Nikdo nic nedonese, nikdo nic nevnese.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸⁶ „*Zahub tyto myšlenky.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸⁷ „*(Poncii.) A ty se starej o své záležitosti.*“ (Volný překlad autorky).

¹⁸⁸ „*Nebuď jako malé dítě. Nech na pokoji svou sestru a jestli se ti Pepe líbí, musíš se přemoci!*“ (Volný překlad autorky).

Kvalitativní adjektiva / adjetivos cualificativos	ADELA: „Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río.“ ¹⁸⁹ BERNARDA: „¡Perversa!“ (Obras completas, str. 1028). ¹⁹⁰	Kvalitativní adjektiva / adjetivos cualificativos	¡Mandona! ¡Dominanta!“ (Obras completas, str. 974). ¹⁹¹
	„Siempre os supe mujeres ventaneras y rompedoras de su luto“ (Obras completas, str. 1037).		„Siempre has sido lista“ (Obras completas, str. 1031). ¹⁹²
	„¡Ésa es la cama de las mal nacidas!“ (Obras completas, str. 1063). ¹⁹³		„Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú“ (Obras completas, str. 1014-1015). ¹⁹⁴
Absolutní výroky / declaraciones absolutas	„Aquí se hace lo que yo mando“ (Obras completas, str. 986). ¹⁹⁵	Absolutní výroky / declaraciones totales	„Esa niña está mala“ (Obras completas, str. 1011). ¹⁹⁶
	„Aquí no pasa nada“ (Obras completas, str. 1053). ¹⁹⁷		„Entra y llévate también un puñado de garbanzos. ¡Hoy no se dará cuenta!“ (Obras completas, str. 974). ¹⁹⁸

¹⁸⁹ „Až jednou ukážou svou kůži a odnese ji řeka.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁰ „Zvrhlá“

¹⁹¹ „Rozkazovačná, panovačná!“ (Volný překlad autorky).

¹⁹² „Vždy jsi byla chytrá.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹³ „Tohle je postel nestoudnic!“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁴ „Nakonec Pepe udělá to, co všichni vdovci odtud: ožení se s tou nejmladší a nejhezčí, a taková jsi ty.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁵ „Tady bude tak, jak já nařídím.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁶ „(O Adéle.) Té něco bude.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁷ „Tady se nic neděje.“ (Volný překlad autorky).

¹⁹⁸ „Pojď a vem si taky trochu hrachu. Dnes si toho nevšimne!“ (Volný překlad autorky).

	„ <i>¡Es así!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1031). ¹⁹⁹		„ <i>Adela. ¡Esa es la verdadera novia del Romano!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1033). ²⁰⁰
	„ <i>No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1003). ²⁰¹		„ <i>Martirio es enamorizada, diga lo que tú quieras</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1031). ²⁰²
Ironie / ironía	„ <i>¡Suave!</i> <i>¡Dulzarrona!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 988). ²⁰³	Ironie / ironía	„ <i>Ella, la más aseada; ella, la más decente; ella, la más alta. Buen descanso ganó su pobre marido</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 375). ²⁰⁴
Obrazná pojmenování / expresiones figuradas	„ <i>¡Espejo de tus tías!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1002). ²⁰⁵	Obrazná pojmenování / expresiones figuradas	„ <i>Le quedan cinco hijas feas, que quitando Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás, mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 976). ²⁰⁶

¹⁹⁹ „*Je to tak!*“ (Volný překlad autorky).

²⁰⁰ „*Adela. To je pravá nevěsta pro Pepe Řimana!*“ (Volný překlad autorky).

²⁰¹ „*Nedělejte si iluze, že mě přemůžete.*“ (Volný překlad autorky).

²⁰² „*Martirio se snadno zamiluje, říkej si, co chceš.*“ (Volný překlad autorky).

²⁰³ „*Miloučká, sladoučká!*“ (Volný překlad autorky).

²⁰⁴ „*Ona je ta nejpořádnější, ona je ta nejpočestnější, ona je ta nejvznešenější. Chudák její manžel si zaslouží dobrý odpočinek.*“ (Volný překlad autorky).

²⁰⁵ „*Zrcadlo svých tet!*“ (Volný překlad autorky).

²⁰⁶ „*Zbylo jí pět škaredých dcer, kterým kromě té nejstarší zbyly jen krajky a košile k našívání. Z dědictví dostane peníze jen Angustias, zbytek nic.*“ (Volný překlad autorky).

	„ <i>¡Ya las bajaré tirándoles cantos!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1034). ²⁰⁷		„ <i>Porque yo puedo dar voces, encender luces y hacer que toquen las campanas</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1016). ²⁰⁸
	„ <i>¡Siempre gasté sabrosa pimienta!</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1034). ²⁰⁹		„ <i>Pero en cuanto las dejes sueltas se te subirán al tejado</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1034). ²¹⁰
			„ <i>No llegará la sangre al río.</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1034). ²¹¹
Výchružky / amenazas	„ <i>Pepe, tú irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1066). ²¹²	Výchružky / amenazas	„ <i>Con la cabeza y las manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata.</i> “ (<i>Obras completas</i> , str. 1014). ²¹³

Tabulka č. 5 vytvořená autorkou na základě přímých citací z Lorkova díla představující jazykové prostředky a ukázky v promluvách postavy Bernardy a Poncie

²⁰⁷ „*Kamenem dolů je srazím.*“ (Federico García Lorca, *Hry a hříčky*, 1986, překlad Přidal a Uličný, str. 185)

²⁰⁸ „*Protože já můžu být slyšet, můžu rozžehnout světla a rozeznít zvony.*“ (Volný překlad autorky).

²⁰⁹ „*Žihadly jsem já nikdy nešetřila!*“ (Federico García Lorca, *Hry a hříčky*, 1986, překlad Přidal a Uličný, str. 185)

²¹⁰ „*Ale jen co je pustíš z řetězu, vyskočí ti na střechu!*“ (Federico García Lorca, *Hry a hříčky*, 1986, překlad Přidal a Uličný, str. 184)

²¹¹ „*Krev není voda.*“ (Volný překlad autorky)

²¹² „*Pepe, ty živý poběžíš tmavou alejí, ale jednoho dne padneš!*“ (Volný překlad autorky).

²¹³ „*Hlavu a ruce mám plné oči, když se jedná o to, o co se jedná.*“ (Volný překlad autorky).

7.4 Postava Madre (Matka) z *Krvavé svatby*

Ke kompletní analýze postav spadajících do kategorie starších žen je třeba připojit ještě jednu, a to postavu Matky z dramatu *Krvavá svatba*. Jedná se o hlavní postavu tohoto dramatu, jejíž úloha je stejně nezbytná jako úloha Nevěsty. Zatímco posledně zmíněná je hybnou silou v dramatu představující změnu, Matka v něm představuje statickou roli zastávající řád a kontinuitu. Matka rámuje celou dramatickou kompozici, otevírá ji stejně, jako ji posledním veršem uzavírá. Je klíčem k pochopení jejího cyklického charakteru a archetypálního obsahu. Tuto postavu je možné zkoumat z několika úhlů a ptát se, co ztělesňuje, jaký je její úkol nebo jak jedná.

V prvních výstupech ukazuje tvář oběti tragédie, která si vzala život jejího syna a manžela. Divák ji v prvním dějství poznává jako zuboženou ženu prožívající dny v neutišující bolesti. Mysl Matky kolísá mezi vyplavováním vzpomínek a přítomným vnímáním skutečnosti, což zřetelně prostupuje do její řeči jako např. níže:

„(Entre dientes.) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó“ (Obras completas, str. 702).²¹⁴

Matka, nesmířená se smrtí nejbližších a s tím, že se musí dělit o půdu s jejími viníky, kteří nebyli řádně potrestáni, je vnějším působením nucena čelit dilematu pomsty a smíru. Když Matka uvidí Ženicha, jak si bere do ruky nůž, zmocní se jí vidina další velké tragédie. V ten moment Matka ještě neví, že na konci bude její předtucha naplněna.

Matka pokládá svou životní úlohu za zcela uskutečněnou a svá poslední přání touží realizovat na synovi. Očekává od něj to samé, co očekávala od svého manžela, a to sílu, plodnost a potomky.²¹⁵ Na tyto požadavky Matka nahlíží jako na neoddelitelnou součást přirozeného řádu věcí. Kontinuita je pevně ukotvena v přírodním cyklu, a proto by ji měl každá jedinec přijmout za svou.

²¹⁴ „(Pro sebe.) Nože, nože... K čertu s nimi a s tím darebákem, co je vymyslel.“ (Volný překlad autorky).

²¹⁵ „Esa es mi ilusión: los nietos.“ (Obras completas, str. 756). „To je moje naděje: vnoučata.“ (Volný překlad autorky).

„Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hilo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo“ (Obras completas, str. 704).²¹⁶

V mužství svého syna Matka ovšem nachází i jeho nebezpečí. Tvrdí, že kdyby byl děvčetem, nemusela by se o něj tolik strachovat a nedošlo by k žádnému násilí:

„Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana“ (Obras completas, str. 704).²¹⁷

Matka ví, jak je pro syna důležité dobře se oženit, a proto jí záleží na tom, aby jeho nevěsta byla poctivá a měla dobrý původ. Od Sousedky však zjišťuje, že Nevěsta měla v minulosti poměr s Leonardem, jehož příbuzní zabili jejího manžela a syna, čímž v ní vyvolá neblahé vzpomínky na jeho rodinu.

„Pero oigo de Félix y es lo mismo (Entre dientes.) Félix que llenárseme de cieno la boca (Escupe.), y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar“ (Obras completas, str. 711-712).²¹⁸

²¹⁶ *„Tvůj otec mě takto nosil. Byl z dobrého rodu a dobré krve. Tvůj děd nechal dítě na každém rohu. A tak se mi to líbí. Muž jako klas.“ (Volný překlad autorky).*

²¹⁷ *„Byla bych radši, kdybys byl děvče. Nešel bys teď k potoku a vyšívali bychom lemy a vlněné pejsky.“ (Volný překlad autorky).*

²¹⁸ *„Ale když slyším jméno Felix, zase se mi to vrací. (Mezi zuby.) Při vyslovení toho jména jako bych ústa plná bláta měla a musím si odplivnout, odplivnout, abych nezabila.“ (Volný překlad autorky).*

Toto drama tak přináší známé téma dávného sporu a nenávisti dvou rodů, s čímž se musí vypořádat další generace, na jedné straně rod Matky, na druhé rod Felixů. Minulé události prostupují do přítomnosti u všech postav různým způsobem. Pro Matku současná situace představuje vyústění všech dávných konfliktů, pro Ženicha, který se umí od minulosti odpoutat, je to nový začátek, do přítomnosti Nevěsty zase vstupuje stará láska a v Leonardovi se zase probudí dávný cit k ní.

V postavě Matky je rovněž možné najít zakotvené rodové a společenské tradice jako uzavření sňatku dohodou rodičů nebo přesné odlišení toho, co se v manželství očekává od ženy a co od muže. Manželství má pro Matku stejně jako pro Otce význam spojení a zvětšení majetku. Podle řeči Otce Ženich pochází z majetkově lépe situované rodiny, což mu umožní přinést do manželství větší kapitál (viz *Obras completas*, str. 725).

Pro Matku je klíčové, aby si syn zajistil co nejvíce potomků a jeho manželka mu byla podřízená („*Que sienta que tú eres el macho, el amo, el que mandas.*“ *Obras completas*, str. 769)²¹⁹ a měla na paměti, že pro jednu ženu je jen jeden muž s tím, že poukazuje, že to sama neměla v mládí jinak a po smrti manžela se už na jiného muže ani nepodívala.

„*Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está*“ (*Obras completas*, str. 706).²²⁰

A ženskou roli pojímá obdobně jako Bernarda Alba v odpovědi Nevěště na to, co to znamená vdát se:

„*Un hombre unos hijos y una pared de dos varas de ancha para todo lo demás*“ (*Obras completas*, str. 729).

²¹⁹ „*Aby věděla, kdo je tady pán a kdo poroučí.*“ (Volný překlad autorky).

²²⁰ „*Na nikoho jiného než na tvého otce, jsem se nepodívala. A když zemřel, tak jsem hleděla jen do zdi. Pro jednu ženu jeden muž.*“ (Volný překlad autorky).

Hlavní úkol Matky je uchránit syna před nepřízní osudu, a přitom myslet na jeho čest. Čest je další opakující se prvek známý z prostředí divadla Zlatého věku a bojuje se za ni i v tomto díle. Pro Matku je těžce přijatelné, že se na svatebním veselí objeví Leonardo. Její nenávisť k němu a k jeho rodině se znovu prohloubí v momentě, když zjistí, že s ním utekla Nevěsta. V dalším cyklu musí Matka v sobě znovu tišit bolest, se kterou se ozve prožité trauma spolu s prostupujícími obrazy z minulosti.

„Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío“ (Obras completas, str. 755).

Matka vytuší nebezpečí, které číhá na jejího syna, i tak se drží svých zásad a vybízí jej, aby se vydal za Nevěstou, a získal tak zpátky svou čest. V Matky řeči - „*Tu hija, sí! Planta de mala madre.*“²²¹ – přežívá rodová determinace, kterou vysvětluje zradu Nevěsty. Matka od rodiny Nevěsty okamžitě odvrací tvář, a tak se z jedné rodiny, vzniklé v ten samý den, stávají zase dvě.

„(Al padre.) Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. Mi familia y la tuya“ (Obras completas, str. 772).²²²

Matka se po zabití posledního syna odebere do svého domu, kde již nikdo z mužského potomstva nezbyl. Matka utiňuje všechny kolem, jejich slzy má za zbytečné, protože má za to, že slzy pravé lítosti mohou téct jen z očí matky.

²²¹ „*Tvoje dcera ano. Jaká matka taková dcera.*“ (Volný překlad autorky).

²²² „*(Otcí.) Do vody skáčou jen čestné a poctivé, tahle ne! Ale už je to žena mého syna. Rozdělte se na dva tábory. Má rodina a ta tvoje.*“ (Volný překlad autorky).

„No quiero llantos en esta casa. Vuestras lágrimas son lágrimas de los ojos nada más, y las mías vendrían cuando yo esté sola, de las plantas de los pies, de mis raíces, y serán más ardientes que la sangre“²²³ (Obras completas, str. 794).

Matka předpovídající smrt syna musí zakusit poslední porážku. Smrt Ženicha ji zbavila jejího věčného strachu; avšak to, co Matku od prvních výstupů neopustilo, je její bolest. S tou je konstantně spjatá od začátku do konce. Matka, která již nemá ani manžela ani žádného syna, pocítí, že je najednou zbytečná a za takovou ji bude mít i společnost, proto musí navenek působit klidně, aby svému okolí nedala příležitost k politování.

„¡Tan pobre! Una mujer que no tiene un hijo siquiera que poderse llevar a los labios“ (Obras completas, str. 794).²²⁴

V posledním obraze za ní do světnice přichází Nevěsta, aby si od ní vyžádala potrestání a zároveň u ní našla trochu porozumění. Matka je důsledná v uvědomění, že musí hájit synovu čest. Je to přece ona, na které Matce tolik záleželo. Ovšem stejně jako kdysi nepomstila smrt svého syna a manžela, tak zanechává i tento skutek bez pomsty. V zásadě se tedy postava nikterak nemění. Matka vyhodnocuje, že žádný trest se nikdy nemůže rovnat ceně života, proto Nevěstu umlčuje a hořce dodává, že ani nezáleží na tom, kdo je za smrt zodpovědný. Několikrát se opakujícím imperativem „mlčet“ se tak uzavírá tragédie, kde se cyklicky střídá život se smrtí, spolu s každým dalším zbytečným slovem, protestem či vzlykem.

²²³ „V tomto domě nechci slyšet pláč. Vaše slzy jsou jen slzy z očí, ale ty moje, ty potečou, až budu sama, z chodidel, z mých kořenů a budou palčivější než krev.“ (Volný překlad autorky).

²²⁴ „Tak ubohá! Žena, která nemá syna, aby ho aspoň ke rtům přitiskla.“ (Volný překlad autorky).

7.4.1 Obrazná pojmenování a symboly v mluvě Matky

Jak tvrdí Martínez López (2010, str. 301): „*V Krvavé svatbě neexistuje to, co bychom mohli nazvat dramatickou akcí, ale spíše jakousi kombinací symbolů.*“²²⁵ A dále vyjmenovává, o jaké symboly se v dramatu jedná. Od žluté barvy pokoje, ve kterém hra začíná, předznamenávající smrt, přes ukolébavky a svatební písně či výstup Dřevorubců, ztělesňujících lidskou vášeň, až po symbolickou smrt Nevěsty a skutečnou smrt jejich dvou mužů. V dramatu vystupují i dvě nelidské postavy Měsíc (Luna) a Žebračka / Smrt (Mendiga / Muerte), které mají ve vlastních rukou smrt milenců.

Symboly smrti prostupující celým dramatem patří do řeči ženských postav a převážně do jejich lyrických pasáží. Je tu Tchyně (Suegra) se Ženou (Mujer); v jejich ukolébavce zaznívají symboly jako „*dýka*“, „*černá*“ („*El agua era negra.*“ *Obras completas*, str. 713) a „*mrtvá voda*“ („*rio muerto*“, *Obras completas*, str. 714) či „*krev*“ („*La sangre corría más fuerte que el agua.*“ *Obras completas*, str. 714).

Přírodními a barevnými symboly autor vytváří opozici mezi dvěma fundamentálními motivy dramatu, mezi životem a smrtí. *Řeka* představuje proud života, je-li „*černá*“ nebo „*mrtvá*“ představuje jeho konec. *Krev* může být chápána přímo jako smrt nebo jako násilí. To, že smrt zvítězila nad životem autor básnicky zachytil slovním způsobem tak, že „*krev běžela rychleji než voda*“. Dále, když dorazí svatebčané do Nevěstina domu, Služka (Criada) vyslovuje „*sangre derramada*“²²⁶, čímž předpoví to, k čemu skutečně dojde:

„Porque el novio es un palomo

con todo el pecho de brasa

y espera el campo el rumor

de la sangre derramada.“ (*Obras completas*, str. 754)²²⁷

²²⁵ „*En Bodas de sangre no existe propiamente lo que podríamos llamar acción teatral, sino más bien una combinatoria de símbolos.*“

²²⁶ „*prolitá krev*“

²²⁷ „*Ženich je holub, co má v prsou oheň, a celá ves chce slyšet šum prolité krve.*“ (Volný překlad autorky).

A samozřejmě několik podobných symbolů je spojených s postavou Matky. Hned na začátku v prvním obrazu prvního dějství vyjmenovává všechny možné nástroje záhuby jako „navajas“, „escopetas“, „pistolas“, „cuchillo“, „azadas“, „bieldos“²²⁸ (*Obras completas*, str. 702). Na konci posledního obrazu třetího dějství nařikajíc znovu připomíná, co se událo; jak „se nožem zahubili dva muži pro lásku“. „Nůž“ se znovu objevuje anaforicky v následujících prvních dvou verších

„Con un cuchillo,

con un cuchillo,

en un día señalado, entre las dos y las tres,

se mataron los dos hombres del amor“ (*Obras completas*, 798).²²⁹

Kromě nože a zbraní je dalším symbolem fatality krev. Matka krev pojí s „hora de sangre“, která má nastat poté, co Nevěsta uteče s Leonardem a Ženich se vydá za nimi:

„Ha llegado otra vez la hora de sangre. Dos bandos. Tú con el tuyo y yo con el mío.“ (*Obras completas*, str. 772).²³⁰

Krev v Matčiných promluvách má ovšem také jiný význam než ten, který připisuje smrti. Znamená pro ni totiž i samotný opak, to, co dává život a sílu. Může tím být tedy i dobrý původ. Jak sama říká, její manžel byl „buena casta“ a „sangre“.²³¹ Oproti tomu o Leonardovi říká, že „nemá dobrou krev“:

„¿Qué sangre va a tener? La de toda su familia“ (*Obras completas*, str. 755).²³²

²²⁸ „Nože“, „pušky“, „motyky“, „vidle“

²²⁹ „Nožem, nožem, se k ránu jednoho osudného dne zabili dva muži pro lásku.“ (Volný překlad autorky).

²³⁰ „Znovu nastala hodina krve. Rozděleme se na dva tábory. Každý za svou rodinu.“ (Volný překlad autorky).

²³¹ „Dobrý rod a krev“

²³² „Jakou krev bude mít? Po své rodině.“ (Volný překlad autorky).

Kromě k „*dobré krvi*“ muže také obrazně přirovnává ke „*klasu*“ či k „*býkovi*“, když zmiňuje, že i „*malá věc jako pistole nebo muž dokáže zabít silného tvora jako býka*“:

„¿*Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja pueda acabar con un hombre que es un toro?*“ (Obras completas, str. 703)²³³

Zvířecí symbolika se u Matky objevuje ještě jednou, když vyčítá synovi, že u sebe nosí nůž:

„*No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.*“ (Obras completas, str. 703)²³⁴

K metaforickému pojmenování se znovu vrací, když popisuje mužskou plodnost jako „*buena simiente*“:²³⁵

„*Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.*“ (Obras completas, str. 756)²³⁶

V řeči Matky se nacházejí i další umělecké prostředky jako poetické uplatňování významu barev. Čest Ženicha je dle Matky „*bělejší než bílé plátno na slunci*“ (Federico García Lorca, *Hry a hříčky*, překlad Přídala a Uličného, 1986, str. 27).²³⁷

„*Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpias que una sábana puesta al sol.*“ (Obras completas, str. 727)²³⁸

Jedinečná obrazná pojmenování a metafory substancí obsahuje závěrečný monolog Matky, kde svého mrtvého syna přirovnává k „*brazado de flores secas*“²³⁹ a k „*voz oscura detrás de las montes*“²⁴⁰. O svých slzách Matka říká, že budou „*žhavější než krev*“ a že „*vyjdou z jejich kořenů*“ (Obras completas, str. 794).

²³³ „*A je správné, aby tak malá věc jako pistole nebo muž zabila muže silného jako býk?*“ (Volný překlad autorky).

²³⁴ „*Nechápu, proč u sebe nosíš nůž, nebo proč já v této truhle hřeju hada.*“ (Volný překlad autorky).

²³⁵ „*Dobré zrno*“

²³⁶ „*Můj syn bude mít hodně dětí. Je z dobrého zrna. Jeho otec jich se mnou mohl mít tolik.*“ (Volný překlad autorky).

²³⁷ Bílá barva nemusí mít v dramatu vždy pozitivní význam jako čistotu, poctivost nebo svatbu, ale v posledním obraze, kde je na bílo vymalovaná místnost, může znamenat prázdnotu, kterou Matka pocítí kvůli ztrátě syna

²³⁸ „*Můj syn je krásný. Nepoznal ještě ženu. Jeho čest je bělejší než bílé plátno na slunci.*“ (Federico García Lorca, *Hry a hříčky*, 1986, překlad Přídala a Uličný, str. 27).

²³⁹ „*Náruč suchého kvítí*“ (Volný překlad autorky).

²⁴⁰ „*Tmavý hlas za horami*“ (Volný překlad autorky).

Misto, kde bude pohřben její syn, nenazývá hřbitovem, ale eufemisticky jako „*lecho de tierra*“ (*Obras completas*, str. 794),²⁴¹ pro které užívá personifikaci „*cobijar*“ a „*mecer por el cielo*“ (*Obras completas*, str. 794).²⁴²

Autorem tohoto dramatu je básník a jako taková je i jeho řeč, která bohatě užívá sugestivní metafory, symboly či personifikace, kterými autor budí imaginaci a dodává na expresivnosti výrazu. Téměř celá symbolika tohoto dramatu se nachází v přírodě. Byla řeč o vodě, řece, lese či zvířatech. V přírodě se nachází samotný zárodek konfliktu postav a je v ní také ukryt samotný biologický základ jedince a instinktu. Castillo Lancha (2008, str. 373) nachází centrální konflikt ve „*střetu společnosti s přírodou, zákonu proti přírodě, potlačování proti instinktům*“.²⁴³ Hrdinové dramatu tažení silou instinktu svádí předem prohraný boj s osudem, který se podobá tomu z antické tragédie. Jako „*řecký*“ označil „*Lorkův svět*“ i jeho přítel a básník Luis Rosales (tamtéž). Výběr klasické tragédie ze strany autora se řídil hlavně pragmatickými důvody, aby se autor přiblížil divákovi a splnil jeho očekávání. Podtitulem *tragédie o třech dějstvích a sedmi obrazech* nepoukazuje pouze na tragický konec hry, ale především na to, že dílo vychází ze samotné řecké tragédie (Castillo Lancha, 2008, str. 377). Lorca ovšem neimitoval klasickou tragédií, podstatu tragédie dokázal najít v Andaluzii, kde se „*jeho postav nezmocňuje Bůh, který je nad nimi, nýbrž se jich zmocňuje to, co je v postavách samých*“ (tamtéž, str. 377-378).

²⁴¹ „*Lože z hlíny*“

²⁴² „*Chránit a kolébat*“

²⁴³ „*Desde la óptica del teatro clásico, el escenario de Bodas deja de ser rural, pueblerino, costumbrista para convertirse en una poetización del adulterio, donde la tragedia amorosa trasciende a un conflicto central: el enfrentamiento entre sociedad y naturaleza, ley frente a biología, represión frente a instinto.*“

8 Postava Bernardy Alby a Matky ve vztahu k archetypu matky

Zatímco pro postavu Poncii jsem našla možný předobraz v divadelní tradici, u postavy Bernardy Alby a Matky považuji hledání vzoru pro tyto postavy v divadelní typologii za nedostačující pro nízký výskyt společných znaků, které by mohly dát vzniknout určitému typu, a rovněž tak soudím na základě vícevýznamových hlubinných psychologických fenoménů odehrávajících se uvnitř těchto dvou postav. Na tomto místě vycházím z archetypálního obsahu postavy matky. To proto, že při podrobném zkoumání mi neunikly některé souvislosti s tím, co je dané z psychologického studia o archetypech a symbolech. K této úvaze mne nevedlo pouze naskytnutí se dvou verzí jednoho typu postav, matky, ve dvou různých hrách, ale také zjištění obecnějšího symbolického či alegorického zacházení s postavami, jež je nejpatrnější v *Krvavé svatbě*. Nikomu nemůže uniknout, že postavy v této hře nemají jména až na jednu výjimku, kterou je Leonardo. Je tu Matka, Ženich, Nevěsta, Žena, Tchyně a Otec. Všichni bez konkrétního jména. Martínez López (2010, str. 291) jim proto přiřítá funkci „*masek*“.

Autor také upozorňuje na zvláštní odlišení Leonarda, který kromě svého křestního jména má i příjmení (*Felix*). Autor tak učinil se záměrem, aby Leonarda „*odlišil, izoloval a zdůraznil konflikt*“; a jeho jménu přisoudil „*konkrétní vinu*“ (tamtéž, str. 292).

Vina a zodpovědnost ostatních není tolik jejich vlastní jako spíše celého druhu, který zastupují. Tak například Matka má pečovat o svého syna po vzoru všech následovníhodných matek. Nevěsta se má o muže starat po vzoru předchozích generací. A Ženich s Otcem také představují další příklady svého druhu s vlastnostmi pro něj příznačnými. Jen Leonardo je ten, kdo naruší zajetý pořádek a způsobí svým příchodem za Nevěstou dějový zvrat.

Pro mě tyto postavy – *masky* – jsou zahaleny do symbolických předobrazů, které vycházejí z typických archetypálních situací. Z psychologického hlediska se jedná o praobrazy nacházející se v nevědomí lidské psyché, se kterými C. G. Jung pracuje hlavně v souvislosti s kolektivním nevědomím. Mezi archetypy patří např. archetyp hrdiny, dítěte, stínu, starce nebo právě matky. Pod archetypy si lze jednak představit jak osobnosti, tak i situace a činnosti (Jung, *Výbor z díla, sv. II*, 2018, str. 185-190).

Zdroje archetypů je možné nalézt v dávných mýtech, vyprávěních nebo pohádkách. A stejně jako jsou jak v řeckých, indiánských nebo východních mýtech a v pohádkách z celého světa, tak se nacházejí ve velké literatuře.

V ní je slavný Faust a Mefistoteles stejně jako Don Quijote a Sancho Panza. Pro drama to platí rovněž. Z důvodu, že forma řeckého dramatu je plná těchto archetypických postav, jak kladných, tak záporných, jež jsou často pokračováním velkých mýtů, zastávám, že musela dát vzniknout dalším takovým postavám v celé škále dramát až do současnosti.

Pod archetypem matky si lze představit každou ženu, se kterou má jedinec vztah, ať už vlastní matku nebo babičku, tak i Pannu Marii nebo dokonce v širším smyslu církev nebo univerzitu nebo naopak v užším smyslu třeba místo porodu nebo pole (Jung, Výbor z díla, sv. II, 2018, str. 192).

Jsou s ním spojeny pozitivní aspekty mateřství, ztělesňující milující a pečující ochranu. Vytrvalou mateřskou lásku prokázala své dceři řecká Déméter, jejíž žal po únosu dcery změnil úrodnou půdu v neúrodnou, a jím také dosáhla, aby se Persefona dostala znovu na zem.

Mezi rysy tohoto archetypu patří moudrost, péče, plodnost, ale také to, co je temné, tajné, pohlcující či svádějící. Tato protikladnost vlastností je u Junga známá jako „*milující a strašlivá matka*“. A jako příklad uvádí Pannu Marii, matku Ježíše, která může být současně chápána jako „*Kristův kříž*“ (Jung, *Výbor z díla*, sv. II, 2018, str. 193).

Mezi negativní aspekt matky může patřit vydobytí si vlastnického práva na dítěti, přehnaná ochrana nebo manipulace. Takové vlastnosti mohou v důsledku ničit či pohlcovat.

U Lorkových postav matek jsou tyto dva rozdílné aspekty znatelné. Začnu s Matkou z Krvavé svatby, která z mého pohledu zastupuje pozitivní aspekt archetypu. Je milující stejně jako pečující a oddanou matkou. Je ochranou i obranou syna a svého rodu. Její lehce přehnaná starost a obava o syna má odůvodnitelný základ v prožité události související se smrtí prvního syna a manžela. Ví, že ji jednou druhý syn opustí, ale je připravená sžít se se samotou. Ve druhém obraze ve druhém dějství (*Obras completas*, str. 768) hovoří o tom, že nezůstane sama, protože má „*hlavu plnou věcí, mužů a bitev*“. Takovým způsobem se ozývá její individuální nevědomí, ve kterém se nacházejí potlačované zážitky. Když Nevěsta uteče s Leonardem, Matka si položí otázku, komu v tu chvíli patří její syn. Vzal si Nevěstu, ale stále má Matčinu krev. Proto se Matka vrhne do záchrany Ženicha v (možném) smyslu záchrany sebe samé. Matka zde proto může být interpretována jako někdo, v kom je původ, kdo dává život a s životem neustále hýbe, což je základní schéma tohoto archetypu.

Matka v Krvavé svatbě na druhé straně reflektuje i temnotu, samotnou smrt. Je silně intuitivní; skrz její predikce se postupně naplňuje osud její rodiny. Smrt, o které je ve hře řeč, nejvíce doléhá právě na ni. Matka neustále na tuto stinnou stránku života a jeho konec svým žalem upozorňuje. C. G. Jung se o podobném vyjadřuje, že „*je to ona mateřská láska, která znamená skryté kořeny veškerého vývoje a všech změn, návrat domů a zahloubání a tichý prapůvod každého počátku a konce*“ (Jung, *Výbor z díla, sv. II*, 2018, str. 204).

Prožívání postavy Matky je prožívání bolestné, neustavičně se pohybující mezi světem živých a mrtvých. Taková je i tvář matky, kterou C.G. Jung popisuje jako „*láskyplně něžnou a osudově krutou*“ (tamtéž). Taková, která se „*zavírá za mrtvými*“ (tamtéž). Zde opakující se bolest ze ztráty syna je motiv, který je možné dohledat i v náboženství, kde je s ní symbolicky spojená taková Matka Sedmiboletná (tamtéž).

V celkové komplexnosti postavy Matky jakožto zástupkyně archetypu matky lze najít i prvky z jeho duality. Matka je dárkyní a nositelkou života, je učitelkou určitých hodnot, ale zároveň je také neustálou připomínkou krutosti osudu a příchodu smrti a je svědkem zkázy existence. Dodává na tíze v dramatu, jehož konec se odehrává také v ní samé. Smrt, která si vzala posledního syna, jako by z ní vyrvala i kus něčeho s ní bytostně spojeného.

V obecné rovině je archetyp matky v kontaktu s dalšími archetypy a jeho pozitivní stejně jako negativní aspekt má na další archetypy vliv, především pak na dítě, ať už v archetypální rovině či v rovině konkrétního lidského vztahu. Ženicha vnímám jako možnou verzi archetypu hrdiny²⁴⁴, na jehož cestě Matka představuje ochranitelku, nikoliv překážku. Matka proto přijímá přání a rozhodnutí Ženicha. Ženich od Matky zase nepřebírá její temné myšlenky neustále se upínající ke smrti. Nepřipouští si selhání ani fatální konec do posledního momentu. Ovšem to, co od Matky přebírá, je ženský vzor, který se odráží i na výběru jeho nevěsty. Matka je prvním ženským vzorem Ženicha a do jeho svatby nejspíš i tím jediným (viz řeč Matky ve třetím obraze prvního dějství, *Obras completas*, str. 727).

²⁴⁴ Termín rovněž přejatý od C. G. Junga

Řadu úkolů, které do Ženichovy svatby plnila Matka, musí po svatbě přebrat Nevěsta. Pochopitelně to souvisí i se společenskými poměry doby, protože každá doba a kultura cítí nutnost s archetypy určitým způsobem nakládat, a tyto poměry autor ve všech svých hrách výstižně zachycuje. Ve hře je vidět také u jiných postav (Žena, Tchyně), jak se z generace na generaci přenáší vzorce, které jsou tradičně spojeny s kladným obrazem matky jako je péče o muže a rození dětí.

Negativní aspekt archetypu matky nacházím u druhé postavy, Bernardy Alby, a to ve vztahu k jejím dcerám a dopadu její výchovy na ně. Ke smýšlení o archetypickém obsahu u Bernardy Alby mne jistě přivedla také skutečnost, že tato postava má představovat skutečnou osobu, Frasquitu Albu. Archetypy se realizují v lidském vědomí a některé z jeho aspektů mohly mít konkrétní naplnění. Tím, že autor připodobnil svou postavu ke skutečnému předobrazu, zobrazil tím opravdovou lidskou zkušenost a přiblížil se tomu, co Aristoteles nazývá skutečností a pravděpodobností dramatické postavy. Podle vyjmenovaných záporných vlastností je Bernarda jako matka s přemírou ochrany a moci nad dcerami manipulativní, vzbuzující strach nebo pohlcující. Její mateřské vlastnosti mají přímý vliv na každou z jejích dcer zvlášť a zároveň na vztah mezi jednotlivými dcerami, dále na internalizaci vlastní identity, na autonomii a svobodu či na vztah dcer s vnějším světem. Toho všeho je dosaženo spolu s tím, že tato postava kvůli absenci otce na sebe bere i několik vlastností příslušných archetypu otce jako autoritářství, ochrana, nebo spravedlnost. Na okraj dodávám, že některé z Bernardiných vlastností se objevují u některých mužských postav v klasické divadelní typologii. Např. Juana de José Prades pro otce vyjmenovává odvahu a čest, což jsou dvě vlastnosti, které Bernardě taktéž nechybí.²⁴⁵

S přemírou ochrany a zamezováním samostatnosti dcer k nim nepustí mužský protějšek, čímž v nich způsobí vztahovou frustraci. Proti tomuto omezení se jedna z dcer staví tak, že jej chce přemoci (Adéla), jiné jemu podléhají. To samé platí v různosti ve vztahu k mužům. Martirio se v dětství mužům vyhýbala, v Adéle jsou zase natolik vystupňované city, že je schopna narušit manželství své sestry.

²⁴⁵ Tyto dvě vlastnosti se opakují také u Matky v *Krvavé svatbě*

Příčiny takového jednání nejsou v dramatu přímo vyřčené, ale zdají se být převzaté z čistě přirozených lidských situací, které podobné problémy pramenící z vlivu archetypu na individuální osobnost znají.

Vlastní identita dcer je do té míry omezená, do jaké podléhá autoritě matky. V dramatu padne nějaké slovo o tom, že jsou zmatené z toho, komu patří (viz Magdalena ve druhém dějství, str. 1020 > „*Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen.*“), nebo že musí být na někom závislé. Adéla je jediná, která formuluje požadavek toho, že si o sobě chce rozhodovat sama (viz str. 1012, druhé dějství, dialog mezi Adélou a Martirio > *Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!*“), a také si uvědomuje, že je v domě ovládaná. Proto si již v prvním dějství po pohřbu otce na sebe vezme zelené šaty a uteče na dvůr. Chce se bránit matce a vymanit se z jejího ovládnutí, ale na druhou stranu se nechává ovládat muži (viz str. 1063, líčení její představy o vztahu s Pepe Římanem na konci třetího dějství > *En mí no manda nadie más que Pepe*).

Na dané podmínky reagují dcery Bernardy jednotlivě. Náznak toho, jaká je jejich cesta, je skryt v jejich samotných jménech. Jméno Angustias je odvozené od španělského slova „*angustia*“, což v překladu znamená *úzkost*, Martirio má zase význam *utrpení*.

Poslední bod, který se mi zdá vhodný za zmínění tkví v úvaze, že za přehnanou ochranou dcer může stát strach Bernardy, který se snaží vlastním mechanismem před ostatními skrývat. Bernarda chce své dcery ušetřit společenskému nepřijetí a vyloučení. Je si totiž sama vědoma nebezpečí, které číhá zvenčí. Nachází jej na vsi, v domech sousedů, v mužích, v Poncii, ve své matce a také ve svých dcerách. Bojí se kritiky, pomluv, ztráty peněz a majetku, ztráty postavení, zneuctění svých dcer nebo zostuzení svého rodu. Obranu, kterou volí, je přizpůsobení se podmínkám nastaveným zvenčí, protože vybočit je špatné, což svým dcerám dokládá i několika ukázkovými případy, v nichž ti, co vybočili, byli na vesnici zavrhnuti. Jakkoli sobecká se může Bernarda zdát, je ochromená tímto strachem a silou maskuje tuto svou slabost. Tímto způsobem by se na Bernardu Albu pak nedalo nahlížet jako na postavu se silným charakterem. Je tedy otázka nakolik jsou vlastnosti, které dává na odív, součástí její role (protože i konkrétní divadelní postava může zastávat v dramatu několik rolí), jež se stává prostředkem k získání moci a k potlačení vlastních strachů.

Závěr

Na závěr se pokusím o uchopení celkového vyznění všech studovaných postav, jak tomu bývá u skutečného diváka nebo čtenáře, kterému se až na samém konci dramatu po zpracování všech vjemů dostane celistvého obrazu postavy. Tato závěrečná skladba je přímou návazností, ne-li přímou odpovědí na vytčené cíle z úvodní kapitoly a zároveň pokusem o jejich systematické uspořádání. Již v samotném úvodu je formulováno několik rovin, v jakých je možné postavy zkoumat. Na ty je v závěru nahlíženo hromadně jako na zástupkyně všech vybraných „starších“ postav v Lorkových dramatech.

Všechny postavy zastupují v dramatech hlavní postavení. Kvantitativně tomu odpovídají počtem vstupů do dramatických relací a kvalitativně přínosem pro děj, což by druhotně odpovídalo většímu projevu podpořenému hutnějším textovým materiálem. Nemusí být přímo aktivním činitelem zvratu, ale mohou jej v jistých ohledech podpořit. Ani jedna z postav není scénicky distancovaná. Hry, ze kterých postavy pocházejí, jsou uzavřené a omezené na rodinné členy; v *Domu Bernardy Alby* autor uzavírá prostředí ještě těsněji – jedná se o čistě ženské prostředí. V *Domu Bernardy Alby* je umožněn kolektivní kontakt všech postav. Matka v *Krvavé svatbě* má také dramatickou účast se všemi. Jen její mentální distanc k nepříteli autor pojal i prostorově.

Postavy dále klasifikuji jako statické, jinými slovy bez vývoje. Se stejným souborem vlastností do děje vchází i odchází, autor je nijak radikálně nezmění, postavy neopouštějí původní prostředí a všechny se na konci drží svých úsudků (viz Bernarda věrná své ideologii). Možná v tom tkví i záměr autora, který se snažil ukázat na problém nezměnitelnosti věcí, ustrnulosti a setrvání v zajetých kolejích a nemožnosti překonat výchozí postoje, což je ukázáno na generačním protikladu mezi staršími ženami a těmi mladými. Nemožnost vývoje postavy nejsilněji potvrzuje Bernardino zapření pravé příčiny smrti Adély. Mladé ženy nejen v těchto dramatech, ale i v jiných jako Yerma nebo Mariana Pineda, jsou naopak hybnou silou a změnou.

S tím souvisí i otázka prediktability, která značí, že na základě původních určujících rysů by mělo být možné předpovědět jednání postav. Divák / čtenář se postupně přesvědčuje o naplnění vlastností Bernardy tak, jak je v úvodu představila Poncie. Matka jedná podle toho, co říká. Když mluví o synově cti, skutečně jej posílá do boje za ni. Jinými slovy by se dalo o postavách vypovědět, že jsou ve svém jednání důsledné.

Celkově mohou postavy působit bez větší míry seberealizace (Poncie a Bernarda realizují své záměry na dcerách, Matka na Ženichovi). Jiná je však u každé postavy otázka determinace. Matka má bohaté vnitřní pohnutky, díky kterým divák postavu poznává do detailu, Bernarda naopak není natolik otevřená, aby mluvila o skutečných příčinách svého chování. S omezením se na dramatický text podobně nejednoznačně může působit také Poncie, u které je také nasnadě ptát se, zda v dramatu skutečně zobrazuje nějaký charakter nebo v něm má spíše funkci, jinými slovy, zda ji chtěl autor zobrazit jako opravdovou manipulátorku nebo zda využívá její manipulaci pouze jako prostředku k hýbání s dějem.

Tyto postavy jsou dále definovány sociálním postavením, které je jednou z příčin jejich dramatického konfliktu. Každá z postav zastupuje svou společenskou třídu v přibližně stejné době a ve stejném prostředí, kterým je španělský venkov, který přímo pro tuto sociální rozrůzněnost má své předpoklady. Zárodek konfliktu mezi Bernardou a Poncií je možné najít zrovna ve vztahu nadřazenosti a podřazenosti.

Přirozeně jsou postavy také definovány jazykem. Jedná se o jazyk prostý, do kterého také pronikají metafory a jiná obrazná pojmenování, která jsou volena záměrně s cílem jazykově co nejvýrazněji vystihnout danou věc. Z jejich řeči je cítit napětí, které se nejvíce projevuje v dialozích nebo monolozích. V dialozích Bernardy a Poncie je postupně sílící napětí rozehrávající se mezi vyřčeným a nevyřčeným. Zvláštní napětí mají také vnitřní monology Matky v momentech, kdy se vypořádává s nastalou skutečností.

Po výčtu podobných nebo shodných rysů převažujících u postav výše se dostávám k nejzávažnějšímu problému, kterým bylo nahlížení na postavy v rovině charakterově-typové. Během bádání o předobrazu postav, které by potvrdilo nebo naopak vyvrátilo hypotézu o typovosti, jsem pracovala s teorií o dvojím druhu postav-typů, kdy předmětem zobrazení toho prvního je typ psychologický ze soudobého pohledu, a kdy druhý následuje ustálené dramatické typy z dramaticko-historického pohledu.

Na prvním místě jsem zkoumala vyvození postav z tradičních typů-postav, po kterých jsem pátrala až v samotných raných fázích dramatu, konkrétně v římské komedii, která typy postav v hojné míře oplývá. V ní jsem omezila výběr potenciálních vzorů na jeden, a to na postavu *amus* pro starou služku. Právě postava staré služky v komedii Plautově a Terentiově byla pro mne velikým objevem, protože vykazovala většinu shodných znaků se starou služkou Poncií.

Základ jednacích znaků těchto dvou postav je velmi podobný; patří mezi ně postranní jednání, dále to, že si postavy stěžují, ztracují a samy jsou ztracovány. Mízerné postavení služky, které služka trpí se vši nenávistí ke svému pánovi / paní, je možné dohledat právě v římské komedii. Při zkoumání dalších typů služek tentokrát na španělské půdě, v repertoáru nové komedie, se mi hypotéza potvrdila, jelikož tam je princip zcela opačný. Jedinými rozdíly mezi služkou v komediích a Poncií, kterých jsem si povšimla, je v první řadě to, že stará služka v komediích vytvářela svou opozicí k pánovi / paní komično, zatímco vztahem mezi Poncií a Bernardou se vytváří tragično, což odpovídá přímo potřebám žánru dramatu. A ve druhé řadě se jedná o hierarchii postav vnesenou do dramatu. Služky bývaly po dlouhou dobu (i ve španělské nové komedii) postavami druhotnými, dovoluji si soudit, že spíše funkčními. Naopak inovativní krok v moderním divadle tak, jak jej pojal García Lorca, spočívá v přesunutí postavy služky do popředí.

Na druhém místě jsem pro postavy hledala přebraz v psychologii archetypů. Toto naplnění se mi zdálo jako velmi pravděpodobné hlavně u postavy Bernardy Alby, která má do jisté míry představovat skutečnou ženu, kterou sám autor znal, čímž naplnil Aristotelův předpoklad pro povahu dramatické postavy pravděpodobné a skutečné. Také mi neuniklo, že povaha Bernardy Alby a Matky v *Krvavé svatbě* jsou dvě podoby jednoho archetypu – matky. C. G. Jung rozpracoval tento archetyp psychologicky a určil jeho dva aspekty – pozitivní a negativní – spolu s jejich nejopakovanějším předmětem naplnění, kterým je mateřství. Výčet vlastností pozitivního aspektu v této práci v kapitole s názvem *Postava Bernardy Alby a Matky ve vztahu k archetyp matky*, který mimo jiné obsahuje vlastnosti matky milující, pečující nebo temné, odpovídá postavě Matky v *Krvavé svatbě*. Archetyp je vlastně symbol a ten je přímo vnesený do této postavy, která je do jisté míry zobecněním a zosobněním několika základních věcí jako život i smrt, bolest a žal, beznaděj a trýzeň nebo samotná minulost, což může být dáno autorovou stylizací dramatu do symbolického prostředí, ve kterém postavy až na jednu nemají vlastní jména a ve kterém zastupují celý svůj druh. Stejně jako Otec zastupuje určitou skupinu otců, tak i Matka zastupuje archetyp matky, v tomto případě milující, oddané, pečující, ale také temné a tajemné. Na opačné straně stojí negativní aspekt matky pohlcující, ničivé, kterou spatřuji v postavě Bernardy Alby.

Tato práce dále podtrhuje, že typovost v Lorkově divadle vychází ze dvou zdrojů; jak ze sociologicko-psychologického, tak z čistě dramatické typologie. Rovněž mám za to, že nelze naprosto osamostatnit dvě kategorie postav, postavy-typy a individuální charaktery, protože jsem zpozorovala neustálou oscilaci mezi obecným a individuálním.

Tím, jak Lorkovy postavy starších žen mají různý původ a shledala jsem je ve značně omezeném množství dramát, není vůbec snadné pro ně vytvořit úplnou a přesně definovanou kategorii. A to je možná jeden z rysů moderního španělského divadla.

A v neposlední řadě se na praktickém příkladu dokázalo, že i tragédie může využít formu tradiční postavy pocházející z komedie, jejíž jednání nijak nenaruší žánr dramatu, ale naopak odpovídá jeho potřebám. I když je stále vyšší počet případů, kde k diferenciaci komického a tragického dochází, považuji za vhodné brát tento v úvahu, protože k němu dochází ve velmi známém díle velmi známého autora.

Resumen

En conclusión, intentaré abarcar la impresión compleja de todos los personajes estudiados, como ocurre con un espectador o lector real que sólo al final del drama, tras procesar todas las percepciones, obtiene una imagen completa del personaje. Esta composición final es una continuación directa, o sea una respuesta directa a los objetivos determinados en el capítulo introductorio, y un intento de su ordenación sistemática. En la propia introducción ya se formulan varios niveles en los que los personajes pueden ser estudiados. En la conclusión, los personajes se consideran colectivamente como representativos de todos los personajes de mujeres "mayores" seleccionados en las obras de Lorca.

Todos los personajes representan posiciones importantes en los dramas. Cuantitativamente a esto corresponde el número alto de entradas en las relaciones dramáticas y cualitativamente su aportación a la trama, que secundariamente corresponde a una mayor expresión apoyada por el potencial textual más denso. Puede que no sean un agente activo directo del desarrollo, pero pueden apoyarlo en ciertos aspectos. Ninguno de los personajes está escénicamente distanciado. El ambiente del que provienen los personajes está cerrado y reducido a los miembros de la familia; en *La casa de Bernarda Alba* el dramaturgo cierra aún más el escenario: es un escenario exclusivamente femenino. Por lo tanto, en *La casa de Bernarda Alba* se permite el contacto colectivo de todos con todos. La Madre de *Bodas de sangre* también participa dramáticamente con todos. Sólo su distancia mental con el enemigo es concebida también espacialmente por el autor.

Además, los personajes los clasifico como estáticos, es decir, sin desarrollo. Entran y salen de la trama con el mismo conjunto de características, el autor no los cambia radicalmente, todos son fieles a sus juicios originales y no abandonan su entorno original. Tal vez esta sea la intención del autor, que quería mostrar el problema de la inmutabilidad de las cosas, el estancamiento y la permanencia en la rutina y la imposibilidad de superar las actitudes iniciales, lo que se muestra en el contraste de la generación entre las mujeres mayores y las jóvenes. La imposibilidad del desarrollo del carácter se confirma con más fuerza en la negación de la verdadera causa de la muerte de Adela por parte de Bernarda. Por el contrario, las mujeres jóvenes, no sólo en estos dramas, sino también en otros como Yerma y Mariana Pineda, son la fuerza motriz y el cambio.

En relación con esto surge la cuestión de la predictabilidad, que señala que debería ser posible predecir las acciones futuras de los personajes basándose en los rasgos originales que los definen. El espectador/lector se convence poco a poco del cumplimiento de las características de Bernarda presentadas por La Poncia en la introducción. La Madre actúa según lo que dice. Cuando habla del honor de su hijo, lo manda a luchar por él.

En conjunto, puede parecer que los personajes tienen una actitud reducida (véase a Bernarda fiel a su ideología) o un bajo grado de realización personal (Poncia y Bernarda realizan sus intenciones a través de sus hijas, la Madre a través del Novio). Entre los personajes hay una diferencia en su determinación. El espectador conoce a la Madre muy detalladamente, gracias a su vida interior que comparte, mientras que Bernarda no es bastante abierta para hablar de las razones verdaderas de su comportamiento. Con la restricción al texto dramático, Poncia puede ser igualmente ambigua y no es fácil de revelar si realmente representa un personaje en el drama o si tiene más bien una función en él, en otras palabras, si el autor quería retratarla como una verdadera manipuladora o si utiliza su manipulación meramente como un medio para poder mover con la trama. Estos personajes se definen además por su estatus social, que es una de las causas de su conflicto dramático. Cada uno de los personajes representa su clase social aproximadamente al mismo tiempo y en el mismo escenario, que es el campo español, que como tal tiene aptitud para esta diversidad social. El conflicto entre Bernarda y Poncia surge precisamente de la relación de superioridad e inferioridad.

Naturalmente, los personajes también se definen por el lenguaje. Se trata de un lenguaje coloquial, en el que también penetran metáforas y otros términos figurados elegidos con intención a captar el tema de la forma lingüística más adecuada. De sus monólogos y diálogos se percibe una tensión que se hace cada vez más fuerte. En los diálogos de Bernarda y Poncia aumenta gradualmente la tensión que se desarrollan entre lo hablado y lo no hablado, También hay una tensión particular en los monólogos internos de la Madre, en los momentos cuando va aceptando la realidad que ha ocurrido.

Una vez enumerados los rasgos similares o idénticos que prevalecen en los personajes, llego al problema más grave, que es la cuestión de considerar a los personajes como unos personajes-tipos.

En mi investigación sobre el arquetipo de los personajes trabajé con la teoría de una doble clase de personajes-tipo, donde el objeto de representación de la primera es el tipo psicológico desde una perspectiva contemporánea, y donde la segunda clase sigue los tipos dramáticos establecidos desde una perspectiva dramático-histórica.

En primer lugar, sometí a la investigación la derivación de los personajes de los tipos de personajes tradicionales, que sólo busqué en las primeras etapas del drama, precisamente en la comedia romana. Allí, reduje la selección de posibles modelos a uno, al personaje de la criada, que es la criada mayor. El personaje de la criada mayor en la comedia de Plauto y Terencio fue un gran descubrimiento para mí, porque presentaba la mayoría de los mismos rasgos que la criada Poncia. Ambos personajes se quejan, condenan e intrigan. La posición miserable de la criada, que de todos modos sufre con odio hacia su amo/señora, puede detectarse ahí mismo, en la comedia romana. En otras tipologías no se ve esta similitud, ni en la Comedia Nueva, ya que allí el principio es todo lo contrario. Las únicas diferencias que noté entre la criada de las comedias y Poncia son, en primer lugar, que la criada mayor de las comedias creaba lo cómico por su oposición al amo/ama, mientras que la relación entre Poncia y Bernarda crea lo trágico, lo que corresponde a las necesidades del género del drama. Y en segundo lugar, la jerarquía de los personajes introducidos en el drama. Las criadas eran durante mucho tiempo (incluso en la Nueva Comedia Española) personajes secundarios, me atrevería a decir que más bien funcionales. El paso innovador en el teatro moderno, tal y como lo concibió García Lorca, es trasladar el personaje de la criada al primer plano.

En segundo lugar, la segunda fuente para la Madre y Bernarda Alba la encontré en la psicología de los arquetipos. No se me escapó que en el personaje de Bernarda Alba y la Madre de *Bodas de Sangre* hay dos formas de un mismo arquetipo: la madre. C.G. Jung elaboró psicológicamente este arquetipo e identificó sus dos aspectos - positivo y negativo - siendo su objeto de realización más repetido: la maternidad. La enumeración de las características del aspecto positivo en el capítulo sobre el Arquetipo de la Madre de esta tesis que nombra las características de una madre amorosa, cariñosa u oscura, corresponde a la figura de la Madre en *Bodas de Sangre*.

El arquetipo es en realidad un símbolo, y como tal veo la figura de la Madre, hasta cierto punto, como una generalización y personificación de varias cosas fundamentales como la vida y la muerte, el dolor y la pena, la desesperanza y el tormento, o el propio pasado, lo que se debe a la estilización del drama en un escenario simbólico en el que los personajes, excepto uno, ni siquiera tienen nombres propios, y en el que representan a su propia clase.

Así como el Padre representa a un determinado grupo de padres, la Madre representa el arquetipo de la madre, en este caso cariñosa, leal, atenta, pero también oscura y misteriosa. En el otro lado está el aspecto negativo de la madre devoradora y destructiva, que veo en el personaje de Bernarda Alba.

Esta tesis además subraya que la tipología en el teatro de Lorca procede de dos fuentes; tanto la sociológica-psicológica como de la tipología puramente dramática. También considero que es imposible aislar completamente las dos categorías de personajes, los personajes-tipo y los personajes individuales, ya que he observado una oscilación constante entre lo general y lo individual. Dado que los personajes lorquianos de mujeres mayores se encuentran en la frontera entre estos dos planos, no es nada fácil crear una categoría precisamente denominada y definida para éstos. Y ésta es quizá una de las características del teatro español moderno.

Por último se ha demostrado con un ejemplo práctico que la tragedia también puede utilizar la forma de un personaje tradicional de origen cómico, cuyas acciones no alteran el género dramático, sino que, por el contrario, responden a sus necesidades. Aunque cada vez hay más casos, donde la diferenciación entre lo cómico y lo trágico es válida, considero éste digno de consideración, porque aparece en una obra muy conocida de un autor célebre.

Bibliografie

ALCHAZIDU, Athena, PÉREZ SINUSÍA, Yolanda a GÓMEZ GONZÁLEZ, Paula. *Esbozo de la historia de la literatura española*. Brno: AP, 2004. 284 s. ISBN 80-902652-3-5.

ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. aument. ed. Madrid: Gredos, 1978. 421 s. Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos.

ARISTOTELES. *Poetika*. Vyd. v Antické knihovně 1., celkem 8. Praha: Svoboda, 1996. 226 s. Antická knihovna, sv. 67. ISBN 80-205-0295-5.

BĚLIČ, Oldřich a FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury: vysokošk. učebnice pro stud. filozof. fakult.* 1. vyd. Praha: SPN, 1984. 261 s. Učebnice pro vys. školy.

CAKIRPALOGLU, Panajotis. *Úvod do psychologie osobnosti*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2012. 287 s. Psyché. ISBN 978-80-247-4033-1.

CASTILLO LANCHA, Marta. *El teatro de García Lorca y la crítica: recepción y metamorfosis de una obra dramática (1920-1960)*. Málaga: Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación de Málaga, 2009. 630 s. Estudios del 27; 18. ISBN 978-84-7785-816-4.

DE JOSÉ PRADES, Juana. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1963.

FORBELSKÝ, Josef a SÁNCHEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Vydání první. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. 613 stran. ISBN 978-80-246-2993-3.

FREJKA, Jiří. *Smích a divadelní maska: úvodní poznámky o vzniku typů dnešní komedie dell'arte*. 1. vyd. Praha: Jos. R. Vilímek, 1942. 175 s.

GARCÍA LORCA, Federico a ČIVRNÝ, Lumír, ed. *Zelený vítr*. Překlad Lumír Čivrný. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1969. 144, [4] s. Klub přátel poezie. Základní řada; roč. 9, sv. 1.

GARCÍA LORCA, Federico, ed. (*Federico Garcia Lorca*), *Krvavá svatba*. Překlad Vladimír MIKEŠ. Praha: Národní divadlo, [2017]. 205 stran, 16 nečíslovaných stran obrazových příloh.

GARCÍA LORCA, Federico, HODOUŠEK, Eduard, ed. a KÖNIGSMARK, Václav, ed. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. 1. vyd. tohoto souboru. Praha: Odeon, 1986. 412 s.

GARCÍA LORCA, Federico. *Cikánské romance*. Překlad Lumír Čivrný. 2. vyd., v SNKLHU 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1956. 97, [4] s. Světová četba; Sv. 133.

GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1958. 316, [3] s. Knihovna klasiků. Spisy / Federico García Lorca; sv. 2.

GARCÍA LORCA, Federico. *Krvavá svatba*. Překlad Vladimír MIKEŠ. V tomto překladu vyd. 1. Praha: Artur, 2008. 81 s. Edice D; sv. 50. ISBN 978-80-87128-06-0.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyo. Tomo II. Teatro, cine, música*. Madrid: Aguilar, 1989 - 1990. ISBN 84-03-00198-3.

GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Edición corregida y revisada. Barcelona: Debolsillo, 2016. 877 stran, 16 stran obrazových příloh. Ensayo: biografía. ISBN 978-84-663-3388-7.

HOŘÍNEK, Zdeněk a DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. V tomto souboru vyd. 1. Praha: Pražská scéna, 2003. 263 s. Komédie, sv. 1. ISBN 80-86102-31-9.

JUNG, Carl Gustav a SHARP, Daryl, ed. *Slovník základních pojmů psychologie C.G. Junga*. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka, 2005. 173 s. ISBN 80-85880-39-3.

JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Vydání první. Brno: Nadační fond Holar, 2018. 458 stran. ISBN 978-80-906731-2-0.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987. 225 s. Estetika divadelní a filmové tvorby.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Ramón. *García Lorca y el teatro: génesis y evolución de un dramaturgo*. Granada: Diputación de Granada, 2010. 396 s. Genil de literatura; 57. ISBN 978-84-7807-502-7.

NAKONEČNÝ, Milan. *Encyklopedie obecné psychologie*. 2., rozš. vyd., v Academii vyd. 1. Praha: Academia, 1997. 437 s. ISBN 80-200-0625-7.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Praha: Univerzita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta, 2001. 287 s.

PLAUTUS. *Amfitryon a jiné komedie*. Překlad Vladimír Businský. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1978. 607 s. Antická knihovna; sv. 41.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del Teatro Español Siglo XX*. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1984. 584 s.

STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2005. 383 s., [8] s. obr. příl. ISBN 80-246-1105-8.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. V Praze: DAMU, 2018. 378 stran. Teoretická řada; I. svazek. ISBN 978-80-7331-482-8.

Elektronické zdroje:

ARRIZABALAGA, Mónica. *La noticia del misterioso crimen que Lorca leyó en ABC y le inspiró «Bodas de sangre»*. Online. Archivo ABC. 9.03.2020. Dostupné z: https://www.abc.es/archivo/abci-noticia-inspiro-lorca-bodas-sangre-202003040848_noticia.html. [citováno 2023-07-10].