

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMANISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

CHARAKTERISTIKA POSTAV ZAMILOVANÝCH DÍVEK V LORKOVÝCH
DRAMATECH

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

Autorka práce: Kristýna Polanská

Studijní obor: Španělský jazyk a literatura

2022

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

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě, elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 30.4.2022

Kristýna Polanská

Anotace

V jádru této bakalářské práce stojí dramata španělského básníka a dramatika F. G. Lorky, ve kterých vystupují postavy mladých zamilovaných dívek patřící k typu divadelní postavy zvanému „*innamorata*“ či „*virgo*“. Autorka ve své práci tyto postavy analyzuje a vytváří souhrn jejich charakteristických vlastností. Povahu těchto postav srovnává se staršími vzory, vzniklými v době před nástupem dramatu F. G. Lorky. Autorka určí hranici vlivu starších, klasických konceptů na Lorkovy postavy a nalezne místa, kde k mísení a rozcházení těchto odlišných přístupů dochází.

KLÍČOVÁ SLOVA: Federico García Lorca, Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba, Nevěsta, Adéla, Martirio, *innamorata*.

Annotation

The core of this bachelor's thesis focuses on the dramas of a Spanish poet and playwright F. G. Lorca depicting characters of young girls in love, who represent a type of character known as „*innamorata*“ or „*virgo*“. The author is going to analyse these characters and create an overview of their attributes. These qualities will be compared with older ones, created before the era of the theatre by F. G. Lorca. The author is going to determine the border of an older, classic influence on Lorca's concepts and to find out points, where these contrasting forms diverge and converge.

KEY WORDS: Federico García Lorca, *Bodas de sangre* (*Blood Wedding*), *La casa de Bernarda Alba* (*The House of Bernarda Alba*), *Novia* (*The Bride*), Adela, Martirio, *innamorata*.

Poděkování

Před samotným ponořením se do studování tématu a psaním o něm bych chtěla srdečně poděkovat následujícím lidem, kteří pro mne při studiu mnohé znamenali a stále znamenají. V první řadě bych chtěla poděkovat panu PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D. za pomoc s výběrem tématu, za jeho trpělivost, cenné rady a zkušenosti. Dále bych ráda poděkovala všem kolegům a přátelům, se kterými jsem strávila mnoho příjemných dnů bakalářského studia. Rovněž děkuji své první učitelce španělštiny, paní Mgr. Martině Vavrekové a panu Lic. Davidovi Castillo, Ph.D. za to, že mne jako první seznámil s obrovským španělským literárním bohatstvím. Svou vděčnost bych touto cestou ráda projevila i své současné učitelce španělštiny Mgr. et Mgr. Claudii Vargas Barros, která mi poskytla svou nemalou pomoc během psaní této práce. V neposlední řadě z celého srdce děkuji své rodině, svým nejbližším a zejména své mamince za podporu a lásku během studia.

Obsah

Úvod.....	6
Vhled do života a dramatické tvorby F. G. Lorcky	7
Typ divadelní postavy „dama“ ve hrách z doby španělského Zlatého věku.....	12
Hledání zamilovaných dívek v divadelních textech F. G. Lorcky.....	15
Nevěsta	15
Zamilované dívky ve hře La casa de Bernarda Alba.....	26
Naplnění starších a původních charakteristik postavy „innamorata“ u postav Nevěsty, Adély a Martirio	36
Nově nalezené charakteristiky u postav Nevěsty, Adély a Martirio	38
Závěr.....	40
Resumen	42
Bibliografie.....	43

Úvod

Tato bakalářská práce je věnována postavám mladých zamilovaných dívek v dramatech španělského básníka a dramatika F. G. Lorky.

V první řadě bylo nutné seznámit se s dramaty napsanými Lorkou a pečlivě je nastudovat, aby bylo možné najít všechny postavy zapadající do typu divadelní postavy ženského pohlaví zvané „*innamorata*“.

Před samotnou analýzou postav bude v práci nahlédnuto do hlavních mezníků v životě autora, do kontextu autorovy tvorby a také do děl jiných než těch, ze kterých budou pocházet zkoumané postavy.

Práce uvede v hrách místa, kde dochází k nejzásadnějším projevům postav či k jejich vývojovým zvrátům. Již v té chvíli se budou postavám připisovat určité rysy, které na jedné straně následují pojmání postav na divadle v době před érou divadla F. G. Lorky, především se zřetelem na divadlo hrané v době španělského Zlatého věku, a na druhé straně rysy zcela nové, typické lorkovské. Konkrétně budou tyto vlastnosti určovány na základě promluv postav, které hry nabízejí, případně ze scénických poznámek, které jednotlivé obrazy dramatu lépe dokreslují.

Poté budou postavy srovnány mezi sebou, přičemž se podtrhne skutečnost, že každá postava tohoto typu je na divadle pokaždé novým výtvozem.

Opakovaně se práce bude odkazovat na sekundární odbornou literaturu a taktéž budou citovány textové pasáže her různého rozsahu, ze kterých budou vyvozeny a vysvětleny úsudky, které tato práce přinese.

Až do posledních stran této práce se bude klást otázka, z jak velké části jsou či nejsou tyto postavy Lorky podobné svým předchůdkyním, kde k nejméně či nejvíce znatelným rozdílům u nich dochází a kde je hranice mezi uniformním charakterologickým zarámováním postav a jejich autenticitou.

Nejdůležitější poznatky této práce budou uceleny v česky psaném závěru a ve španělském resumé (*resumen*).

Vhled do života a dramatické tvorby F. G. Lorky

Do literární historie se měl Lorca zapsat především jako básník a dramatik, avšak projevil se také jako kreslíř a malíř (v roce 1927 uspořádal výstavu v Barceloně), jako pianista interpretující španělskou lidovou píseň, jako dramaturg, když se společností La Barraca a za nadšené součinnosti univerzitní mládeže pořádal hlavně na venkově představení klasického a moderního divadla. V Granadě roku 1928 založil časopis Gallo, v domácím prostředí a v Americe přednášel o hudbě, folklóru a poezii a režíroval své i klasické divadelní kusy.¹

Federico García Lorca se narodil v malé obci Fuente Vaqueros nacházející se u Granady dne pátého června roku 1898 do zámožné statkářské rodiny, kde našel pochopení pro své umělecké zájmy. Nejdříve jej zaujal andaluský folklór, věnoval se hře na kytaru, později i na klavír. Svět divadla mu objevovali lidoví loutkáři. Přitahovalo jej i malířství a z pozdější doby je známa řada jeho kreseb i obrazů. Střední školu absolvoval v Granadě, a pak na tamější univerzitě studoval filozofii a práva. Roku 1919 se dal zapsat na univerzitu v Madridě; bydlel tam ve studentské koleji a intenzivně se podílel na aktivitách literární avantgardy.² Stal se jedním z neaktivnějších a také nejváženějších členů právě se formující poválečné literární generace, k mistrovství se dopracovává neobyčejně rychle: své vrcholné básnické dílo, *Romancero gitano*, totiž začíná psát již roku 1924.³ Procestoval Španělsko, navštívil Francii a Anglii, v letech 1929–1930 se vydává do Spojených států amerických, do Kanady a na Kubu, a to v době světové hospodářské krize. Uměleckým výtěžkem cesty byla sbírka *Poeta en Nueva York* (vydána roku 1940).⁴ Po návratu do Španělska zakládá roku 1932 kočovnou divadelní skupinu *La barraca*, s níž cestuje po španělském venkově a seznamuje lidové diváky převážně s dramaty španělského Zlatého věku.⁵

¹ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 287.

² HODOUŠEK, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha, 1999, str. 286.

³ BĚLIČ, Oldřich, FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha, 1984, str. 208.

⁴ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 287.

⁵ HODOUŠEK, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha, 1999, str. 208.

Během svého života uzavřel řadu přátelství a seznámil se s mnoha významnými osobnostmi, mezi které patřil hudební skladatel Manuel de Falla, malíř Salvador Dalí, básník Rafael Alberti, režisér Luis Buñuel, básník Vicente Aleixandre, básník Dámaso Alonso, básník Nicolás Guillén, básník Pablo Neruda, aj.⁶ Píše v době, kdy vznikají díla jeho současníků, dramatiků tzv. generace 27, kterými byli kromě již zmíněného Rafaela Albertiho také Miguel Hernández, Max Aub či Pedro Salinas.⁷

Období od října roku 1933 do března roku následujícího strávil na divadelním a přednáškovém turné v Argentině a Uruguayi.⁸ Po návratu pokračoval v této činnosti už jako známý básník a dramatik. Ve své vlasti Lorkovy občanské sympatie patřily republice a levici. Po vyhlášení fašistické revoluce se Lorca vydal do Granady ke svým příbuzným. V Granadě se však moci ujala Falanga, která nakonec ovládla celé město. Lorca v tomto kritickém momentu hledal úkryt na usedlosti rodičů básníka Luise Rosalese, kteří byli falangisté. Dopoledne 16. srpna ho z tohoto úkrytu vyvedla policie, která jej zatkla a nato uvěznila. Lorca byl zastřelen před svítáním 19. srpna 1936 spolu s jedním republikánským učitelem a dvěma anarchistickými banderillery.⁹

Federico García Lorca vstoupil do literatury roku 1918 se svým prozaickým dílem *Impresiones y paisajes*, ve kterém zachytil zážitky ze svých cest po Kastilii. Od té doby se naplno věnoval psaní a soustředil se především na poezii a drama.¹⁰ Tato kvalifikační práce se zaměří na plody Lorkova úsilí, které do umění přinesl jako dramatik, proto i následující řádky budou průřezem zejména umělcovy dramatické tvorby.

Divadelní tvorba F. G. Lorky činí dvanáct kusů, do kterých nejsou započtena díla, která buď nebyla dopracována nebo zveřejněna. Jedná se o díla jako *El sacrificio de Ifigenia*, *La destrucción de Sodoma* (hra zmiňována také pod názvem *Drama de las hijas de Loth*), *Los sueños de mi prima Aurelia* či *La bola negra*.

⁶ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 287–288.

⁷ Výčet jmen v kapitole Divadlo u autorů generace 27, FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 417–429.

⁸ BĚLIČ, Oldřich, FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha, 1984, str. 208.

⁹ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 288.

¹⁰ BĚLIČ, Oldřich, FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha, 1984, str. 209.

Lorkovy divadelní počátky představují dvě hry, a to *El maleficio de la mariposa* (1919) a *Mariana Pineda* (1923). Obě hry jsou psané veršem.¹¹ První drama je přepracování epické básně o zraněném motýlu do divadelní podoby. Historická hra *Mariana Pineda*, která měla premiéru až v roce 1927, představuje skutečnou ženu, vdovu se dvěma dětmi a s liberálními postoji, která v době vlády Ferdinanda VII. spolu s dalšími přívrženci bojovala proti tvrdé absolutistické moci. Pro účely boje ušila vlajku se symboly svobody, za což byla roku 1831 popravena. Jak upozorňují Forbelský a Sánchez Fernández: „Žádný z obou začátečnických titulů se nepovažuje za Lorkův úspěch.“¹² A dělí Lorkovu tvorbu do okruhu frašky, tragédie, dramatu a experimentálních her. Ve dvou fraškách vystupují loutky, a to v *Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita* (1923) a *Retablillo de don Cristóbal* (1931), obě s motivem koupené a vynucené lásky.¹³ V divoké frašce o dvou dějstvích a prologu *La zapatera prodigiosa* (1930) se znovu otevírá téma lásky. Děj je zasazen v kruhu vesničanů, manželé jsou si odcizeni, a až v odloučení se náklonnost jednoho pro druhého opětovně probudí. Erotická féerie o čtyřech obrazech a jednom prologu *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín* (1929) je zasazena do komorního prostředí a ve hře vystupuje omezený počet postav. Hlavními postavami jsou manželé, jejichž svazek manželský byl předem domluvený. Belisu neuspokojuje vztah s o řadu let starším mužem, zamiluje se tak do mladíka, kterého opakovaně vidá, jak se v rudé kápi prochází pod jejím balkónem. Za onoho mladíka je ve skutečnosti převlečen sám don Perlimpín. Teprve jako „mladík“ ve své choti vznítí vášeň a lásku, o kterou nechce přijít a sám rozhodne, že o ni i nepřijde, pouze pokud se okamžitě zabije.

¹¹ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 418.

¹² FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 418.

¹³ Ibid.

Ve třicátých letech 20. století přichází dramata: *Las bodas de sangre* (1932), *Yerma* (1934), *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935), *La casa de Bernarda Alba* (1936).

V prvním ze čtveřice dramát, které bylo inspirováno skutečným příběhem odehrávajícím se v autorově rodném kraji a které bylo poprvé divákovi na scéně představeno dne 8. března roku 1933 v madridském divadle Beatriz,¹⁴ je Nevěsta o své svatební noci na útěku se svým bývalým milencem. Spolu hledají úkryt v lese. Tam, za svitu Luny a za zvuku ostrících se nožů, dojde k velikému krveprolití.

Ve hře *Yerma* hlavní hrdinka touží po dítěti, nicméně toho nedosáhne se svým manželem. Hledat naplnění mimo manželství jí nedovoluje manželská věrnost, kterou měla na paměti.

Nenaplněné ženství je i tématem objevujícím se v dramatu *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. V tomto případě se s údělem staropanenství musí smířit hrdinka, která v dramatu na sebe bere trojí podobu. První, mladé lásce oddané dvacátnice plné iluzí; druhou, láskou zrazené třicátnice; třetí – ženy, jejíž iluze o životě jsou ztraceny, ale její naděje a láska pro muže, kterému se v mládí oddala v ní ještě nedohořely. Doña Rosita má jméno po růži. Taková růže bez vláhy uvadá a upadá na zem, a tak i symbolicky v posledním obraze hry hrdinka Rosita pomalu padá k zemi.

V roce 1936, pár týdnů přes svou smrt, napsal Lorca hru *La casa de Bernarda Alba*, jejíž premiéra ve Španělsku byla kvůli občanské válce odehrána až po dvaceti dvou letech od doby, co byla napsána. Ve hře stojí proti sobě dvě protichůdné síly. Na jedné autorita matky a na straně druhé touha dcer po svobodě. Souladu těchto sil není ve hře dosaženo, a tak je jediným řešením vyhasnutí jedné z nich.¹⁵

¹⁴ GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona, 2016, str. 540–541.

¹⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid, 1995, str. 207–209.

Do počtu dvanácti her zbývají dvě poslední. Jedná se o názvy *Así que pasen cinco años* (1931) a *El público* (1933). Z druhé hry se zachovaly pouze dva nesourodé fragmenty. První se pak dochovala celá. Jak uvádí Forbelský a Sánchez Fernández: „*Dodnes zůstávají mimo zájem divácké veřejnosti, protože jsou na scéně obtížně realizovatelné, které však tím spíše mohou doplnit obraz Lorky jako dramatického autora.*“¹⁶

Dramatická tvorba F. G. Lorky vznikala pod vlivem avantgardních směrů, např. surrealismu, starší literární tradice, lidovosti, folklóru, podobně jako tvorba dalších autorů nově vzniklé generace zvané generace 27 (španělsky la Generación del 27).

¹⁶ FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha, 2017, str. 422.

Typ divadelní postavy „dama“ ve hrách z doby španělského Zlatého věku

Jak bylo nastíněno v úvodu, práce se zaměří na komparaci ženských postav F. G. Lorky s postavami staršími, vzniklými ve Španělsku zejména v době jeho Zlatého věku. K tomu práce využije charakteristik takových postav, které vyjmenovává Juana de José Prades ve svém díle *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos* a obecných prvků slavných španělských komedií, které zmiňuje divadelní historik Ruiz Ramón v díle *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*.

Jako odpovídající postava se pro Lorkovu mladou zamilovanou dívku ve španělských hrách 16.–17. století nabízí postava španělsky zvaná „dama“. Vlastnosti takové postavy zřejmě vycházely z vlastností postavy zvané „*innamorata*“ objevující se po boku svého milého ve vleku milostných peripetií již v divadelních kusech známé „*Commedia dell'arte*“. Tato smělá – nesmělá dvojice bez masky na obličeji elegantně oděna v počátcích Komédie promlouvající v petrarkovských verších plných pravého čistého citu byla předstupněm k zamilovaným postavám v dalších staletích.¹⁷

¹⁷ KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa Komédie dell'arte*. Praha, 1987, str. 195.

V pozdější éře divadla se u těchto postav, „damas“, opakovaly podobné vlastnosti, které u pěti autorů (Jerónimo de Villalazán, Miguel Sánchez, Julián de Armendáriz, Jerónimo de la Fuente, Gaspar de Ávila) studovala Juana de José Prades a které pojmenovala následovně: „*linaje y belleza, audacia, insinceridad, dedicación amorosa*“. Postavy tedy v sobě skloubily urozený původ a krásu, vlastnosti jako odvahy a odhodlání čelit překážkám v jejich cestě za láskou, milostné prožívání, které se odehrávalo v nitru každé z nich a kterým často lži a přetvářky pomohly, aby se dostaly k milému. Ač tyto charakteristiky u všech pěti dramatiků Juana de José Prades nazývá stejně, u každé z postav tvůrců se budou projevat rozličným způsobem. Co se týče původu dam, tak např. v dílech J. de Villalazána převažují „*linaje esclarecido*“, kdy ve hře *Transformaciones de amor* vystupují dámy s vysokým postavením královny či vévodkyně. V jiných hrách nebo u jiných autorů dámy nechtějí svůj původ přiznat např. z důvodu možného zapříčinění potíží v lásce, a tak se některé ženské postavy vydávají za dámu zcela jinou, nebo se dokonce převléknou do mužského šatu. O půvabu dam pak pějí muži nejrůznější ódy. Julián de Armendáriz okořeňuje popisy krásy dámy milostné verše své postavy dona Diega.

Ve hře *Engañar con la verdad* autor své postavě, kterou je vévodkyně María de Urbino, dal tolik odvahy jít za láskou, že se vévodkyně nebojí opustit svůj domov a vlast, aby se dostala k milému. Leónida, postava ze hry *La dicha por malos medios* zase využívá lži k podvedení krále i svého bratra ve prospěch svého milovaného.¹⁸

¹⁸ DE JOSÉ PRADES, Juana. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid, 1963, str. 67–213.

Ruiz Ramón pak užívá pojmenování „*dama*“, se kterou tvoří pár „*galán*“. Obě postavy charakterizuje jako: „*figuras claves de toda intriga*.“¹⁹ Trojici „*celos–amor–honor*“ definuje jako: „*los hilos que los mueven separándolos o acercándolos, motivando sus conductas*.“²⁰ Ne vše, co se odehrává v jejich nitru, si postavy mohou dovolit nechat vyjít na povrch. Vnitřní záměry této dvojice hnané přirozenými instinkty jsou často omezovány vnějšími vlivy.²¹

Následující kapitoly se pokusí o přiřazení těchto kvalit jednotlivým Lorkovým postavám a prozkoumá se, jak se u nich projevují a do jaké míry se shodují s těmito vzory.

¹⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, 1992, str. 138.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid., str. 139–140.

Hledání zamilovaných dívek v divadelních textech F. G. Lorky

Nevěsta

Jako první postavu zkoumaného typu zamilované dívky práce uvede Nevěstu z Lorkova dramatu *Bodas de sangre*. Na postavě Nevěsty budou demonstrovány charakteristiky, které naplňují představu o studovaném typu postavy. Vlastnosti typické pro Nevěstu se budou opakovat i u dalších postav Lorky. Dokazování oněch charakteristik bude provedeno na základě konkrétních pasáží z textu, kde se jedněmi promluvami bude přibližovat původnímu vzoru zamilované, jinými se jemu zase bude oddalovat a bude spíše připodobňovat nové pojetí tohoto typu.

S Nevěstou se diváci či případně čtenáři hry setkávají hned na začátku prvního dějství v dialogu Matky a Ženicha, ve kterém se syn matce o Nevěstě zmíní jako o své nastávající. V následujícím dialogu mezi Matkou a Sousedkou se rozvádí původ Nevěsty. Na úvod je zmíněn Nevěsty bývalý vztah s Leonardem a také to, jak lidé ve vesnici vnímali její matku. Ve třetím obraze se začne rozvádět majetek jejího otce. Sama Nevěsta se na scéně poprvé objevuje rovněž v tomto obraze. Do děje je uvedena jako mladá dívka těšící se na brzy příchozí den svatby, ovšem vzápětí se postupně začínají odkrývat opravdové pocity Nevěsty, kvůli kterým je nucena k přetvářce před okolím. Zde je možné předložit první povědomé rysy, a to „*dedicación amorosa*“ a „*insinceridad*“. Nevěstina „*dedicación amorosa*“ zahrnuje všechno její jednání, které ovlivňují právě milostné myšlenky v průběhu celé hry. Po celou dobu hry Nevěsta řeší své vztahové a milostné záležitosti a strasti s láskou, které přirozeně ovlivňují její vystupování. Autor své postavě jiný předmět zájmu, než je milostný vztah a láska sama, nepřipisuje, v jejím zájmu jsou pouze dva muži. Pro jednoho z nich se Nevěsta musí rozhodnout. Nevěsta je mnohokrát ve svém chování neupřímná. Na jedné straně před svým nastávajícím vystupuje jako rozhodnutá a připravená žena k sňatku, na straně druhé ve svém soukromí bývá dosti neklidná a podrážděná. S oběma polohami se setkáváme již v prvním dějství, ve třetím obraze. Nejprve na místě, ve kterém Nevěsta ve hře poprvé promlouvá.

MADRE: „*Acércate. ¿Estás contenta?*“

NOVIA: „*Sí, señora.*“

PADRE: „*No debes estar seria. Al fin y al cabo ella va a ser tu madre.*“

NOVIA: „*Estoy contenta. Cuando he dado el sí es porque quiero darlo.*“

MADRE: „*Naturalmente. (Le coge la barbilla.) Mirame.*“

PADRE: „*Se parece en todo a mi mujer.*“

MADRE: „*¿Sí? ¡Qué hermoso mirar! ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?*“

NOVIA: „*(Seria.) Lo sé.*“

MADRE: „*Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.*“

NOVIO: „*¿Es que hace falta otra cosa?*“

MADRE: „*No. Que vivan todos ¡eso! ¡Que vivan!*“

NOVIA: „*Yo sabré cumplir.*“²²

²² GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyos. Tomo II. Teatro, cine, música.* Madrid, 1990, str. 728–729.

A za krátkou chvíli Nevěstin výstup se Služkou.

CRIADA: „*Que reviento por ver los regalos.*“

NOVIA: „*(Agría.) Quita.*“

CRIADA: „*Ay, niña, enséñamelos.*“

NOVIA: „*No quiero.*“

CRIADA: „*Siquiera las medias. Dicen que son todas caladas. ¡Mujer!*“

NOVIA: „*¡Ea, que no!*“

CRIADA: „*Por Dios. Está bien. Parece como si no tuvieras ganas de casarte.*“

NOVIA: „*(Mordiéndose la mano con rabia.) ¡Ay!*“

CRIADA: „*Niña, hija, ¿qué te pasa? ¿Sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrías. ¿Tienes motivo? Ninguno. Vamos a ver los regalos. (Coge la caja.)*“

NOVIA: „*(Cogiéndola de las muñecas.) Suelta.*“

CRIADA: „*¡Ay, mujer!*“

NOVIA: „*Suelta he dicho.*“

CRIADA: „*Tienes más fuerza que un hombre.*“

NOVIA: „*¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!*“

CRIADA: „*¡No hables así!*“

NOVIA: „*Calla he dicho. Hablemos de otro asunto.*“²³

²³ Ibid., str. 731–733.

Ve druhém dialogu se odhaluje neklid Nevěsty uvnitř sebe, zvláště pak kousnutím se do ruky a následujícím výrokem: „¿No he hecho yo trabajos de hombre? ¡Ojalá fuera!“²⁴. Dialog rovněž reflektuje Nevěstin vztah se Služkou, která jako první poukazuje na rozpaky v Nevěstině mysli, kdy její stav hodnotí replikou: „Parece como si no tuvieras ganas de casarte“²⁵. Již tento první výstup Služky s Nevěstou indikuje, že Služka bude stát v centru dění, po boku Nevěsty, bude hodnotit jednotlivé Nevěstiny kroky, a proto přijde vhod i tuto postavu služebné nazvat jako služebné nazývala sama Juana de José Prades: „compañera adicta, consejera y encubridora“²⁶. První rada, které se od ní Nevěště dostává, zaznívá ve výpovědi: „¿Sientes dejar tu vida de reina? No pienses en cosas agrias.“²⁷ Je zapotřebí také vzít v úvahu, zda Nevěsta radám Služky přikládá význam. Je to cítit z následující repliky: „Calla he dicho. Hablemos de otro asunto.“²⁸ Ani před Služkou není Nevěsta zcela upřímná a snaží se o zakrytí určitých pocitů, nicméně ne vždy se je Nevěště podaří udržet skryté. Služka si navíc jako první postava povšimne přítomnosti Leonarda v okolí Nevěsty, a to, když jej sama viděla v blízkosti Nevěstina domu: „Porque lo vi. Estuvo parado en tu ventana. Me chocó mucho.“²⁹ V pokračování dialogu mezi Nevěstou a Služkou ve třetím obraze je cítit i jistá nadřazenost Nevěsty vůči Služce přirozeně vyplývající z jejího společenského postavení a projevující se zejména slovy, které užívá; nezřídka i hrubými: „¡Cállate! ¡Maldita sea tu lengua!“³⁰.

V následujícím prvním obraze druhého jednání se silněji prohlubuje Nevěstin rozkol, zejména ve vnímání připravovaného sňatku jako něčeho „bien amargo“³¹, dále v replice: „Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes.“³² V tomto obraze v den svatby za Nevěstou přichází Leonardo, jehož příchod Nevěstu nepotěšil a spíše urazil, jak sama říká: „Yo no debo hablarte siquiera. Pero se me calienta el alma de que vengas a verme y atisbar mi boda y preguntes con intención por el azahar. Vete y espera a tu mujer en la puerta.“³³

²⁴ Ibid., str. 732.

²⁵ Ibid.

²⁶ DE JOSÉ PRADES, Juana. *Teoría sobre los personajes de la Comedia Nueva en cinco dramaturgos*. Madrid, 1963, str. 125–241.

²⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyo. Tomo II. Teatro, cine, música*. Madrid, 1990, str. 732.

²⁸ Ibid., str. 733.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., str. 734.

³¹ Ibid., str. 737.

³² Ibid., str. 736.

³³ Ibid., str. 742.

Leonardova přítomnost v Nevěště vyvolá ještě větší rozpolcenost, kdy sama její hrdost jí ukazuje přijatelnější cestu, kterou se má dát, nicméně její vnitřní touha a city stojí na opačném konci: „*No puedo oírte. No puedo oír tu voz. Es como si me bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de rosas. Y me arrastra, y sé que me ahogo, pero voy detrás. Y sé que estoy loca y sé que tengo el pecho podrido de aguantar, y aquí estoy quieta por oírlo, por verlo menear los brazos.*“³⁴ Služka vnímá vnitřní boj Nevěsty. Nakonec ukončuje tento rozhovor vyprovoděním Leonarda ze scény. Nevěsta před svým nastávajícím ovšem žádnou nejistotu nepřizná a tváří se jako šťastná nevěsta, která o tom svého ženicha přesvědčuje: „*Estoy deseando ser tu mujer y quedarme sola contigo, y no oír más voz que la tuya. Y no ver más que tus ojos. Y que me abrazaras tan fuerte, que aunque me llamara mi madre, que está muerta, no me pudiera despegar de ti.*“³⁵ Autor tedy postavě Nevěsty připsal dva světy, ve kterých se nachází. Jednak vnější svět, kterým je ovlivněna a který od ní vyžaduje, aby se stala připravenou ženou ke sňatku; jednak její vnitřní svět, ve kterém proti sobě bojuje rozum a cit.

Před svým okolím v den svatby je Nevěsta schopna stabilně sehrávat úlohu, jež se od ní očekává, až do momentu, než opět vidí Leonarda. V průběhu svatebního veselí se stupňuje Nevěstin vnitřní boj, jehož hlavními aktéry je Nevěsta sama, Ženich a Leonardo. Nevěsta začne jednat netečně ke svému okolí. Ve scéně, kde se dvě dívky dohadují nad pentlicí z vlasů, zdá se být Nevěsta duchem nepřítomna a plná zcela jiných starostí, jak i sama podotýká: „*Ni me importa. Tengo mucho que pensar.*“³⁶ Načež zahlédne Leonarda a povzdychne si: „*Y estos momentos son agitados.*“³⁷ Nevěsta celá rozrušená není poté schopna ani rozpoznat dotek Ženicha a odmítá před hosty Ženichovo objetí. Její vnitřní rozervanost, do dne svatby možná lehce viditelná pouze pro Služku, již nyní přestává být skrytou a budí podezření i u jejího manžela: „*¿Qué tienes? ¡Estás como asustada!*“³⁸ Její nervozita se v průběhu oslavy mísí s úzkostí. Svou zdrcenost během hostiny popisuje pocity: „*¡Tengo como un golpe en las sienas!*“³⁹ Zvláštním chováním postavy Nevěsty je i její ostych z kontaktu Ženicha před hosty, kdy Nevěsta dokonce odmítá tanec s ním, což zdůvodňuje svou únavou, kvůli které opouští oslavu. Nicméně neuchýlila se k odpočinku do svého domu, ale jak vykřikuje Leonardova žena: „*¡Han huido! ¡Han huido! Ella y Leonardo. En el caballo. Van abrazados, como una exhalación.*“⁴⁰

³⁴ Ibid., str. 743.

³⁵ Ibid., str. 750.

³⁶ Ibid., str. 763.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid., str. 766.

³⁹ Ibid., str. 767.

⁴⁰ Ibid., str. 771.

V následujícím, také posledním dějství hry, ve kterém jsou Nevěsta s Leonardem na útěku v lese, dochází k tomu největšímu zlomu ve vývoji postavy, a to hned na několika úrovních, které jsou v tomto odstavci následně uvedeny. V první řadě se jedná o množství textu, které postavě autor připsal; oproti předešlým dvěma dějstvím, kde pro Nevěstu byly charakteristické kratší textové úseky, zde již autor Nevěstiny myšlenky rozvádí v delších, hutnějších monologích, které nabízejí možnost poznat Nevěstu niterněji. Dále pak je to Nevěsta, která způsobila tento veliký zvrat a dala počátek novému ubírání hry, kdy se k tomu i Leonardovi v prvním obraze sama přiznává.

LEONARDO: „¿Quién bajó primero las escaleras?“

NOVIA: „Yo las bajé.“

LEONARDO: „¿Quién le puso al caballo bridas nuevas?“

NOVIA: „Yo misma. Verdad.“

LEONARDO: „¿Y qué manos me calzaron las espuelas?“

NOVIA: „Estas manos que son tuyas, pero que al verte quisieran quebrar las ramas azules y el murmullo de tus venas.“⁴¹

Nevěsty slovo „verdad“ v tomto dialogu nabírá zcela jiný rozměr. V tomto „verdad“ se Nevěsta nebojí Leonardovi přiznat, že seběhla ona. Z toho, co způsobila, má i veliké výčitky a svůj osud vnímá jako přicházející do záhuby. V její výpovědi pak vyjádřeno slovy:

NOVIA:

„Y si no quieres matarme

como a víbora pequeña

pon en mis manos de novia

el cañón de la escopeta.

¡Ay, qué lamento, qué fuego

me sube por la cabeza!

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!“⁴²

V posledních řádcích jsou slyšet zvolání, jež představují Nevěstino fyzické ochromení skutečností a která se v jejích promluvách ještě zopakují.

⁴¹ Ibid., str. 783–784.

⁴² Ibid., str. 783.

Tento obraz také umožňuje Nevěstu vnímat jako ženu, která chce nejdříve chránit svého milého, pak až sebe. Jedná se o prvek jejího charakteru, který dosud v dramatu nebyl zaznamenán. Např. ze své svatební hostiny utíká kvůli sobě a svým citům k Leonardovi a nebere přitom ohledy na svého ženicha a své příbuzné. V lese bere nejdříve ohledy na Leonarda s tím, že raději bude ona tím, kdo bude trpět, jak zaznívá následně.

NOVIA:

„Para ti será el castigo

y no quiero que lo sea.

¡Déjame sola! ¡Huye tú!

No hay nadie que te defienda.“⁴³

V mysli Nevěsty se probouzejí pocity neblahého konce. V momentech svého přemítání nad svým jednáním i připustí, že by se svým citům k Leonardovi nejraději ubránila.

NOVIA:

„¡Ay qué sinrazón! No quiero

contigo cama ni cena,

y no hay minuto del día

que estar contigo no quiera.“⁴⁴

Samu sebe zde označí jako „*qué sinrazón*“, ale přesto je stále k Leonardovi připoutána, a to silnou touhou, které přidává dokonce pudový rozměr vyznívající až naturalisticky (zvláště když samu sebe připodobní k „*feně*“):

NOVIA:

„Y yo dormiré a tus pies

para guardar lo que sueñas.

Desnuda, mirando al campo,

(Dramática.)

como si fuera una perra,

¡porque eso soy! Que te miro

y tu hermosura me quema.“⁴⁵

⁴³ Ibid., str. 785.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Ibid., str. 786.

Nevěstina slova jsou stále v tomto obraze nabitá nejistotou ze společného útěku s Leonardem, zvláště kvůli tomu, jak na ni bude v budoucnu nahlíženo. Následující replika vyznívá až sarkasticky. Sarkastickým tónem přidává pro sebe označení „*mujer honrada*“, jelikož ví, že veškerou čest, španělsky „*honor*“, již ztratila.

NOVIA:

„(Sarcástica.)

Llévame de feria en feria,

dolor de mujer honrada,

a que las gentes me vean

con las sábanas de boda

al aire, como banderas.“⁴⁶

Jakmile na scéně vychází Luna a jsou slyšet blížící se kroky před tím, než se Nevěsta rozhodne pokračovat s Leonardem v útěku, začne ve svých promluvách naléhat na Leonardovu záchranu, pro sebe v ni ani nedoufá a z jejích slov je cítit, že je smířená se všemi dopady svého činu.

NOVIA:

„*Es justo que yo aquí muera*

con los pies dentro del agua,

espinas en la cabeza.“⁴⁷

V poslední replice Nevěsty v této scéně zaznívá: „*Y yo muerta*“⁴⁸. Výrok, jež umožňuje dvojí interpretaci, z nichž ta první je doslovná; „*muerta*“ jako „*mrtvá*“ fyzicky, kdy dojde k tomu trestu, že ani jeden z milenců nepřežije; druhá interpretace by významu měla dávat emocionální rozměr, kdy jako „*mrtvá*“ se bude cítit její duše bez lásky.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid., str. 787.

⁴⁸ Ibid., str. 788.

O smrti Nevěsta hovoří i v posledním (sedmém) obraze, ve kterém navštíví svou tchyni, aby si u ní vyžádala pro sebe potrestání. V tomto bodě je možné Nevěště připsat další vlastnost, která se již objevovala u podobných typů postav, a to „*audacia*“, tedy „*odvaha*“, kdy Nevěsta v sobě našla veškerou odvahu, aby přišla za svou tchyní a vyžádala si u ní ten nejspravedlivější trest.

NOVIA: „(A la VECINA.) *Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la MADRE.) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos.*“⁴⁹

Velikou odvahu Nevěsta musela mít ve chvíli, kdy se dala s Leonardem na útěk, v posledním monologu se ovšem její odvaha přeměnila přímo ve statečnost. V lese si Nevěsta dopady celé situace představovala pouze ve své mysli a nebylo předvídatelné, že by na vyrovnání se s nimi zůstala sama; v tomto obraze však Nevěsta jedná čistě sama za sebe, bez jakékoli opory a čelí skutečným dopadům celé situace.

V posledním monologu se Nevěsta přiznává k tomu, jak se cítila před tím, než svého muže podvedla.

NOVIA: „*¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia.) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera.*“⁵⁰

⁴⁹ Ibid., str. 795.

⁵⁰ Ibid., str. 796.

Zároveň se zde nepovažuje za viníka celé věci, ale označuje za něj spíše svou slabost pro Leonarda, svou silnou touhu, jež se jí nepovedlo ukočírovat.

NOVIA: „*Yo no quería, ¡óyelo bien; yo no quería, ¡óyelo 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 cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!*“⁵¹

K tomu srovnává oba muže, kdy Ženicha označuje za „*un poquito de agua*“⁵², zatímco Leonarda za „*río oscuro*“.⁵³ Těmito slovy Nevěsta přirovnává Ženicha k záchraně, jež jí měla pomoci i od myšlenek na Leonarda, a k jistotě, které by se jí dostalo spořádaným životem s ním. Leonarda popisuje jako pokušení, kterému neuměla odolat, a o kterém sama přiznává, že by jemu v budoucnu neustálá nikdy.

Nakonec si Nevěsta dovolila Matce nabídnout, aby společně nad mrtvými truchlily, avšak je odmítnuta a z místnosti vyprovozena.

NOVIA: „*Déjame llorar contigo.*“

MADRE: „*Llora. Pero en la puerta.*“⁵⁴

⁵¹ Ibid., str. 796.

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., 797.

V průběhu celého dramatu se vynořuje několik podob Nevěsty. Postava Nevěsty je od prvních výstupů až po ten poslední velice proměnlivá, je tak možné sledovat jednotlivá stádia ve vývoji postavy, zároveň její podoba je dvojitá, zvláště na počátku hry, kdy se její vnitřní rozpoložení diametrálně liší od vnějšího vystupování. Nevěště lze připsat několik vlastností a typických reakcí, jež v průběhu děje buď přidává na síle nebo ubírá. V úvodu je Nevěsta představena jako slušná dívka. Okolí dává jasně najevo, že touží po tom muži, kterého si má vzít, i když její nitro touží po muži jiném. Nevěsta v průběhu děje řeší pouze otázky lásky, není proto možné Nevěstu poznat z jiných úhlů. Jinou starost než její starost o lásku drama neodkrývá. Nevěsta o svých citech nemluví upřímně a otevřeně. Před svou rodinou vyvolává dojem šťastné nevěsty, aniž by o tom sama byla přesvědčená. K její „*insinceridad*“ by bylo vhodné přidat i podrážděnost a úzkost, což jsou jednotlivá stádia jejího chování vyvolaná okolnostmi či přítomností určité osoby, např. Leonardem. Na svatební hostině jsou její reakce až nelogické a iracionální jako její ostych z tělesného kontaktu s Ženichem před hosty. Velikým zlomem ve vývoji postavy je chvíle, kdy uteče s Leonardem a opustí svého muže. Promluvy Nevěsty v části posledního dějství, která se odehrává v lese, jsou cyklicky se opakující a dány souhlasem Nevěsty k útěku, poté jejím znejistěním následujícím výčitkami svědomí, které přesto Nevěště neumožní svou původní tužbu přemoci. Již v lese chce Nevěsta všechnu svou zodpovědnost vzít na sebe a záchranu svého milého považuje za přednější než tu svou. Poslední stádium postavy, které je v dramatu vykresleno, přichází na samém konci hry, kdy Nevěsta předstupuje před svou tchyni jako vdova vyrovnaná se svým koncem. Sama svou vinu na celé věci přiznává a sama si žádá o spravedlivý trest. Její dosavadní dychtivost nyní ztrácí na významu a Nevěsta musí začít čelit neblahé skutečnosti, že oba její muži jsou po smrti. Její jednání působí vyspělým dojmem, zvláště ve chvíli, kdy nabídne své tchyni, aby společně nad mrtvými truchlily. Když je tchyní odmítnuta, opět dospěle její rozhodnutí akceptuje a vzdálí se.

Je zjevné, že se u Nevěsty opakují vlastnosti podobných dívek z dřívějších španělsky psaných her. Postavu Nevěsty autor široce psychologicky vykreslil. Rozebral její složitý vnitřní život, ve kterém hrdinka vede veliký boj řízený chťičem po muži, který má nešťastné dopady na Nevěstino společenské uznání a její vlastní svobodu. Postava Nevěsty je zasazena do prostředí a doby, která od ní žádá jistou „povinnost“, a to povinnost vdát se. Přitom Nevěsta si chce zachovat i v tomto rozhodnutí svobodu a jedinou svobodou, za kterou i sama bojuje, je svoboda výběru, výběru toho, s kým chce žít. Nicméně tato její svoboda není společensky a morálně přijatelná, a tak už od počátku hry postava jedná v rozporu s okolím. V nitru postavy nestojí na dvou koncích pouze dva muži, ale také dvě zásadní věci – rozhodnutí a následek. Její přemítání nad tímto se periodicky opakuje a přivádí Nevěstu do stádií licoměrnosti, napjatosti, nervozity a úzkosti. Pojetí postavy Nevěsty nabízí tedy daleko více než představení zamilované dívky bojující za svou lásku, ale také ukázkou pohnutek takové ženy, jejího vývoje a změn, až v ty poslední, kdy se přemění ve zralou ženu smířenou se svým osudem a připravenou jej statečně nést.

Zamilované dívky ve hře *La casa de Bernarda Alba*

Následující kapitola bude hledat další zamilované postavy dívek v dramatu *La casa de Bernarda Alba*. Postava Bernardy Alby se inspiruje skutečnou ženou, jejíž životní příběh sám autor znal.⁵⁵ Hru tvoří výhradně ženské postavy. Nejopakovanějším předmětem jejich diskuze je muž, kterému podivuhodně v dramatu nepatří ani jediný výrok. Tento muž stojí ve středu zájmu několika mladých dívek, sester, z nichž některé budou ty, které sdílejí charakteristiky typické pro typ divadelní postavy „*innamorata*“. Typické vlastnosti tohoto typu vykazovala Nevěsta v *Las bodas de sangre*. V této hře tyto vlastnosti nejvíce vyazuje postava Adély, nicméně Adéla není jedinou zamilovanou dívkou na scéně. Práce se proto bude snažit najít i další případné představitelky a zhodnotit jejich způsob počínání si ve hře. Kapitola bude porovnávat schémata a koncepty ukotvené v divadelní vědě v oblasti o archetypálních postavách s výsledky vlastní analýzy postav a textu, která opět bude pracovat s termíny a kategoriemi vymezenými v předchozích kapitolách.

Již na začátku prvního dějství se divákovi dostává první informace o tom, jaké dcery Bernardy jsou.

LA PONCIA: „*Le quedan cinco mujeres, 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.*“⁵⁶

Služka La Poncia představuje dívky jako „*škaredé*“ a bez lukrativního finančního zaopatření. Jedná se samozřejmě o subjektivní popis Služky, nicméně pro tradiční mladou dívku, která se má zamilovat a má být provdána, patřily přednosti „*belleza*“ spolu s „*linaje*“. Dle popisu Služebné žádná z postav takových kvalit nenabývá, a tak se divák již na samém počátku hry seznamuje s postavami, kterým se odebírá na urozeném původu a půvabu. Prostředí, ze kterého pochází každá z dívek, je dosti problematické. Dcery s matkou musejí držet smutek za zesnulého otce. V domě se dcery musejí podřídít příkazům dominantní matky. Přesto se v této „*ponuré světlici*“ (jak prostředí popisuje Magdaléna: „*Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.*“⁵⁷), začne vynořovat milostný vztah nejedné Bernardiny dcery.

V rozhovoru sester v prvním dějství hry se objeví informace o tom, že se milostný vztah odehrává mezi nejstarší ze sester Angustias a mužem Pepe Římanem. Sestry si vyměňují o této skutečnosti názory a nejmladší ze sester, Adélu, tato zpráva značně vyvede z míry.

⁵⁵ GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona, 2016, str. 657.

⁵⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyos. Tomo II. Teatro, cine, música*. Madrid, 1990, str. 976.

⁵⁷ *Ibid.*, str. 985.

ADELA: „(Con emoción contenida.) Pero Pepe el Romano...”

AMELIA: „¿No lo has oído decir?”

ADELA: „No.”

MAGDALENA: „¡Pues ya lo sabes!”

ADELA: „¡Pero si no puede ser!”

MAGDALENA: „¡El dinero lo puede todo!”

ADELA: „¿Por eso ha salido detrás del duelo y estuvo mirando por el portón? (Pausa.) Y ese hombre es capaz de...”

MAGDALENA: „Es capaz de todo.”⁵⁸

Zpráva Adélu zneklidnila více než zbylé sestry. Její údiv se po krátké chvíli promění v pláč.

ADELA: „Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo. (Rompiendo a llorar con ira.) No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!”⁵⁹

Tato replika vykazuje emoční nestabilitu podobnou té, kterou prožívala Nevěsta v *Bodas de sangre*. Především jsou Adéliny promluvy plné mladických rysů jako dychtivost po svobodě nebo svéhlavost.

Na scéně jsou některé její výstupy doprovázené prudkostí pohybu a bezprostředními reakcemi. V momentě, kdy se k domu přibližuje Pepe Říman a sestry si jej přejí z oken vidět, Adéla stojí nerozhodně na scéně, projevuje svou zdánlivou lhostejnost, ale v mžiku se také rozběhne do svého pokoje.

Z nepokojného chování Adély lze vyvodit, že ve svém nitru řeší cosi jiného, než s čím je prozatím schopna vyjít před okolí. Všem, co si prožívá Adéla, se hra začne od konce prvního dějství věnovat ve stejné míře jako ústřednímu tématu námluv Pepe Římana s Angustias a od první poloviny druhého dějství začne být Adéla stavěna nad zbytek postav sester, jednak po stránce textového rozsahu, který umožňuje postavu poznat hlouběji, jednak vývojem dějové linie, která Adéle umožní zapojení se do děje v širších souvislostech. Adéliná postava taktéž postupně zastihuje postavu Angustias, jejíž budoucnost má stát v centru dění v domě.

⁵⁸ Ibid., str. 999–1000.

⁵⁹ Ibid., str. 1000.

Začátkem druhého dějství si zvláštního chování Adély začne všimát i okolí, zvláště pak služka La Poncia, když tvrdí: „*Ésta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviese una lagartija entre los pechos.*“⁶⁰ Postava La Poncia má v této hře silnou intuici, díky které je schopna rozpoznat, kudy se příběh bude ubírat dále. Její přesvědčení o tom, že něco není v pořádku, se postupem času ukáže jako správné. La Poncia chce podniknout kroky, aby postavy předešly nesprávným počínům a usiluje je ochránit od případných hrozivých následků.

Ve scéně s šitím chybí Adéla, což vyvolá pozornost ostatních postav. Ty se vydají za Adélou do pokoje, aby zjistily, co se s ní děje.

MAGDALENA: „*Pues ¿no estabas dormida?*“

ADELA: „*Tengo mal cuerpo.*“

MARTIRIO: „*(Con intención.) ¿Es que no has dormido bien esta noche?*“

ADELA: „*Sí.*“

MARTIRIO: „*¿Entonces?*“

ADELA: „*(Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!*“

MARTIRIO: „*¡Sólo es interés por ti!*“

ADELA: „*Interés o inquisición. ¿No estabais cosiendo? Pues seguir. ¡Quisiera ser invisible, pasar por las habitaciones sin que me preguntarais dónde voy!*“⁶¹

Adéla se chce všem v domě vzdálit, kvůli svému trápení zůstává o samotě. Její „*mal cuerpo*“ může být deficitem lásky projevujícím se fyzicky. Nic z toho však není neviditelné pro všechny. Služka La Poncia se Adéle přizná, že si všimla jejího zájmu o Římana. Adéla na to neústupně odvěti: „*Mi cuerpo será de quien yo quiera.*“⁶² Prostořekostí nasazuje na Poncii a pohrdá jejími radami, protože jak sama Poncii říká: „*¡Soy más lista que tú!*“⁶³

Adéla se následně bez ostychu Poncii přizná se vším, co ji k Římanovi váže:

LA PONCIA: „*¡Tanto te gusta ese hombre!*“

ADELA: „*Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.*“

LA PONCIA: „*Yo no te puedo oír.*“

ADELA: „*¡Pues me oirás! Te he tenido miedo. ¡Pero ya soy más fuerte que tú!*“⁶⁴

⁶⁰ Ibid., str. 1005.

⁶¹ Ibid., str. 1012–1013.

⁶² Ibid., str. 1013.

⁶³ Ibid., str. 1016.

⁶⁴ Ibid.

La Poncia se snaží Adélu uklidnit přesvědčováním, že si Pepe Říman nakonec zvolí za ženu ji: „*Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y esa serás tú.*“⁶⁵ Adéla nedbá jejích rad a stále Poncii přesvědčuje, že si půjde za svým a je svolná i ke všem následkům, které její rozhodnutí bude mít: „*Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.*“⁶⁶

V dalších scénách se do Adélinu vystupování přimíchá i žárlivost. Ve chvíli, kdy je Angustias odcizena podobenka s jejím milým a najde se v pokoji Martirio, Adéla vpadne na scénu žárlivostí celá bez sebe a pochybuje o pravdivosti odůvodnění Martirio: „*No ha sido broma, que tú nunca has gustado jamás de juegos. Ha sido otra cosa que te reventaba en el pecho por querer salir. Dilo ya claramente.*“⁶⁷ La Poncia z odcizení podobenky v duchu obviňuje Adélu, proto ji i následné odhalení viníka překvapí. Tak napětí na scéně houstne, protože je do celé věci zapletena další postava. Dále zintenzivní Adélinu žárlivost, která je nyní dvojitá. Jednak vůči sestře Angustias, jednak vůči sestře Martirio. Adéla je přesvědčená, že si Říman Angustias chce vzít jen kvůli penězům, jak sama své setře do očí tvrdí: „*¡Por tus dineros!*“⁶⁸

Zdá se, že se v této scéně ve hře objeví nová zamilovaná postava, Martirio, jejíž skutečný záměr není v této části hry zatím odhalen, tudíž k definitivnímu rozhodnutí, zda se i tato postava podobá zkoumanému typu postavy také, bude moci dojít až na konci hry. Od této chvíle bude postava Martirio velice záhadná, protože přímo nevyjadřuje důvod, který ji k jejímu zvláštnímu jednání vede. Ani v případě odcizení podobenky není jasně vysvětleno, zda Martirio činila pouze z žertu, jak sama uvádí, nebo ji k tomuto činu vedly citové záležitosti. V následujícím dialogu vedeným s Adélou vyřkne slova o tom, že zabránil poměru mezi Římanem a Adélou. Opět není ovšem otevřeně vysvětleno, zda ji k tomu svádí cit k Římanovi, žárlivost, nebo potřeba chránit vztah své starší sestry. Naopak v případě Adély je zase z jejích replik cítit silná moc nevzdat se ve snaze získat Pepe Římana a odvaha, kterou k uskutečnění svých tužeb má.

⁶⁵ Ibid., str. 1014.

⁶⁶ Ibid., str. 1016.

⁶⁷ Ibid., str. 1027–1028.

⁶⁸ Ibid., str. 1028.

MARTIRIO: „*¡Querer no es hacer!*“

ADELA: „*Hace la que puede y la que se adelanta. Tú querías, pero no has podido.*“

MARTIRIO: „*No seguirás mucho tiempo.*“

ADELA: „*¡Lo tendré todo!*“

MARTIRIO: „*Yo romperé tus abrazos.*“

ADELA: „*(Suplicante.) ¡Martirio, déjame!*“

MARTIRIO: „*¡De ninguna!*“

ADELA: „*¡Él me quiere para su casa!*“

MARTIRIO: „*¡He visto cómo te abrazaba!*“

ADELA: „*Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma.*“

MARTIRIO: „*¡Primero muerta!*“⁶⁹

V dalších částech hry postava Martirio bude nabývat na velikém významu, proto i v této kapitole bude kladen dostatečný důraz na rozbor této postavy.

Na postavu Adély se hra soustředí od počátku do konce. Jak bylo vidět dříve, postava Adély udává dynamiku hry a hýbe jejím směrem. Postava Adély je navíc povýšena i na jiné úrovni než postavy zbývající. Na samém konci druhého dějství se postava dostává na úroveň symbolickou. Adéla si zakrývá klín, když celá vesnice jde odsoudit svobodnou ženu za to, že zabila své dítě, aby se zbavila důkazu o tom, že zhřešila. Adéla také na rozdíl od zbytku postav ženu na ulici zahanbit odmítá a prosí ostatní, ať ženu neodsuzují: „*No, no. Para matarla, no. ¡Que la dejen escapar! ¡No salgáis vosotras!*“⁷⁰

Ve třetím dějství pár dní před námluvami přichází další zauzlení ve hře, když se Angustias začne svěřovat své matce, že má pocit, že před ní Pepe Říman něco tají: „*Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otra cosa.*“⁷¹ Zároveň dodává: „*Usted sabe que él no me quiere.*“⁷² Výpověď Angustias indikuje, že se jejich vztah nevyvíjí tak, jak by tomu před svatbou mělo býti.

Adéla v prvních scénách posledního dějství vyslovuje svou potřebu odejít z domu ven: „*¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo.*“⁷³ A nenávistně odmítá přítomnost svých sester: „*No me voy a perder.*“⁷⁴ Svým odhodláním překročit práh obydlení chce jít naproti svému milému a svobodě, oprostění se od nařízení své matky, vymanění se z pouta ke své rodině.

⁶⁹ Ibid., str. 1037–1038.

⁷⁰ Ibid., str. 1039.

⁷¹ Ibid., str. 1047.

⁷² Ibid., str. 1046.

⁷³ Ibid., str. 1050.

⁷⁴ Ibid., str. 1046.

K největšímu předělu ve zrání postavy Adély stejně jako Martirio dojde ke konci posledního (třetího) dějství, ve kterém Adéla skutečně z domu utíká, aby se dostala za milovaným. Snaží se nenápadně opustit dům, ale venku je přistižena svou sestrou Martirio, která se jí snaží od Pepe Římana odtrhnout.

ADELA: „*¿Por qué me buscas?*“

MARTIRIO: „*¿Deja a ese hombre!*“

ADELA: „*¿Quién eres tú para decírmelo?*“

MARTIRIO: „*No es ése el sitio de una mujer honrada.*“

ADELA: „*¿Con qué ganas te has quedado de ocuparlo!*“

MARTIRIO: „*(En voz alta.) Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.*“⁷⁵

Jak Martirio promlouvá v jedné replice, že „*Nastal čas, aby promluvila*“⁷⁶, tak se skutečně stane. Přichází moment, kdy Martirio přiznává, co stálo za jejím zvláštním chováním. Důvod, který je nyní odhalen, je její zamilovanost. I ona je dívkou, kterou cit táhne za stejným mužem jako Adélu.

Adéla své sestře předsouvá svou sílu a odvahu, kterou na cestě za svou láskou měla na rozdíl od Martirio.

ADELA: „*Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.*“⁷⁷

Martirio hořce uznává, že Pepe Říman nemá rád Angustias, nýbrž Adélu.

ADELA: „*Vino por el dinero, pero sus ojos los puso siempre en mí. Sabes mejor que yo que no la quiere.*“

MARTIRIO: „*Lo sé.*“⁷⁸

Přesto, že je Martirio přesvědčená o tom, že Pepe Říman Angustias nemiluje, je svolnější k tomuto vztahu než ke vztahu mezi Římanem a Adélou.

MARTIRIO: „*Yo no permitiré que lo arrebatas. Él se casará con Angustias.*“⁷⁹

Z předešlé repliky Martirio je cítit nepřejícnost kvůli možné žárlivosti, kterou by Martirio cítila, kdyby vedle Pepe Římana viděla dívku, kterou Říman skutečně miluje a sama Adéle přiznává svou lásku k Římanovi.

⁷⁵ Ibid., str. 1059–1060.

⁷⁶ Ibid., str. 1060, překlad autorky práce.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

ADELA: „*Por eso procuras que no vaya con él. No te importa que abrace a la que no quiere; a mí, tampoco. Ya puede estar cien años con Angustias, pero que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también, lo quieres.*“

MARTIRIO: „*(Dramática.) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero!*“⁸⁰

Po této replice se k ní přiblíží Adéla, která se snaží svou sestru obejmout, ale je odstrčena.

ADELA: *(En un arranque y abrazándola.) Martirio, Martirio, yo no tengo la culpa.*“

MARTIRIO: „*¡No me abrases! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer. (La rechaza.)*“⁸¹

Po tom, co Adéla prohlásí, že „*to není její vina*“⁸², Martirio v ní nevidí, dle jejích slov, „*nežli ženu.*“⁸³ Zřejmě z toho důvodu, že Adéla upřednostnila lásku k muži nad lásku k sestře a že v celé věci jednala ve svém vlastním zájmu než v zájmu rodiny.

Adéla v tomto dialogu dokazuje svou nepřemožitelnou odhodlanost jít si za svým, i kdyby měla „*celou ves proti sobě*“⁸⁴, jak je uvedeno v jejím výčtu toho, co je všechno kvůli své lásce odhodlaná podstoupit.

ADELA: „*Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.*“⁸⁵

Navíc je zajímavé, že ve své promluvě zmiňuje, že: „*Seré lo que él quiera que sea.*“⁸⁶ Tak nad sebe staví muže, který bude určovat pravidla, kterými se má řídit, a z jejích úst je vyřčeno něco, co značí, že jejich vztah nebude na rovné úrovni, nýbrž to bude vztah, kterému žena přinese velikou oběť a dobrovolně, s „*trnovou korunou*“ na hlavě, udělá to, co si přeje muž. Adéla je zároveň připravena smířit se se všemi následky svého činu i s možností, že jí plán nevyjde.

ADELA: „*Sí. Sí. (En voz baja.) Vamos a dormir, vamos a dejar que se case con Angustias, ya no me importa, pero yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana.*“⁸⁷

⁸⁰ Ibid., str. 1061.

⁸¹ Ibid., str. 1061

⁸² Ibid., překlad autorky práce.

⁸³ Ibid., překlad autorky práce.

⁸⁴ Ibid., překlad autorky práce.

⁸⁵ Ibid., str. 1061–1062.

⁸⁶ Ibid., str. 1061.

⁸⁷ Ibid., str. 1062.

Adélin cit, zamilovanost, vášně, chtíč, vše, co si stále prožívá, je zavedeno až do takového extrému, že Adéla je schopna ponížít samu sebe tak, že si dokáže svůj život představit na bližší neurčitěm místě v soukromí stálým čekáním na Římana. Otevře mu dveře, kdykoliv on bude chtít, i kdyby měl být ženatý s Angustias. Tímto Martirio velice dráždí. Sestry pak mají v sobě takovou zlost, že jejich rozhovor dál vyznívá tak, jako by se neznaly.

MARTIRIO: „*No levantes esa voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga.*“

ADELA: „*Nos enseñan a querer a las hermanas. Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad, porque te veo como si no te hubiera visto nunca.*“⁸⁸

Jejich zlost na chvíli dokonce přejde v zápasení. Přijde jejich matka, která je od sebe rozežene a vrhá se na Adélu, kterou označí za „*nestoudnici*“.⁸⁹

MARTIRIO: „*(Señalando a ADELA.) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!*“

BERNARDA: „*¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (Se dirige furiosa hacia ADELA.)*“⁹⁰

Martirio se v této scéně staví proti Adéle a vše na svou sestru vyzrazuje. Adéla však i nadále bojuje sama za sebe, staví se proti své vlastní matce, které vezme z ruky hůl a přelomí ji. Odmítá být podřízena matčiným povelům a chce poslouchat pouze toho, koho chce mít za svého muže.

ADELA: „*(Haciéndole frente.) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA arrebatada un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe.*“⁹¹

Výše uvedená scéna je symbolem veliké rebelie, kterou hrdinka Adéla prokazuje a okolí přesvědčuje o tom, že si Pepe Říman za ženu nevybral žádnou jinou, jen ji:

ADELA: „*Yo soy su mujer. (A ANGUSTIAS.) Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.*“⁹²

Adéla dále prohlašuje: „*¡Nadie podrá conmigo!*“⁹³ A skutečně Adélu nikdo na scéně nepřemůže. Bernarda se celou situaci snaží zachránit tím, že přinese pušku, ze které vystřelí proti Římanovi, ale ten stihne ujet na koni. Martirio Adéle nalže, že „*s Pepe Římanem je konec.*“⁹⁴ Tím jasně prokáže vůči své setře nenávisť, která je okořeněná následujícími slovy: „*Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza.*“⁹⁵

⁸⁸ Ibid., str. 1062.

⁸⁹ Ibid., překlad autorky práce.

⁹⁰ Ibid., str. 1063.

⁹¹ Ibid., str. 1063.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid., str. 1064.

⁹⁴ Ibid., str. 1064, překlad autorky práce.

⁹⁵ Ibid., str. 1065.

Adéla se plná strachu rozběhne za Římanem a dále už je na scéně slyšet pouze další výstřel z pušky, kterým se Adéla sama zabila. Nad mrtvým tělem Adély její matka ve své závěrečné řeči prohlásí: „*¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.*“⁹⁶ Z úst Bernardy je slyšet, že nechce dopustit, aby jí samotné a její rodině smrt Adély způsobila ostudu. Martirio nakonec trpce uznává, že Pepe Říman byl skutečně Adély: „*Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.*“⁹⁷

Předchozí odstavce představily textový materiál ze hry, který podtrhnul nejzásadnější momenty ve vývoji postav. Ve hře byly objeveny tři ženské postavy, které se potýkají s milostnými problémy, a to Adéla, Martirio, Angustias; nicméně tato práce se na následujících řádcích zaměří pouze na dvě z nich, a to na Adélu a Martirio, jelikož tyto dvě, ač jsou značně rozdílné, zapadají do typu postavy mladé zamilované dívky na rozdíl od Angustias, u které tato práce nevyhodnotila potřebné množství průkazných charakteristik, aby za takový typ divadelní postavy mohla být označena. Tato pasáž podkapitoly poskytne srovnání obou postav a také podá vysvětlení, proč zkoumání tohoto typu postav nezahrne postavu Angustias.

Na začátku hry se vytváří vztah dvou postav, Angustias a Pepe Římana. Až postupně do vztahu začnou pronikat další dvě postavy, které ovšem zásadně svým jednáním změň průběh děje. Angustias je nejstarší z dcer Bernardy Alby, k tomu se zárukou největšího věna. Ve hře však není dostatečné množství indicií o milostných prožíváních Angustias, proto nelze ani s jistotou posuzovat, jak silný je její cit k Římanovi, popřípadě zda je do něj skutečně zamilovaná. Ve druhém dějství Angustias např. pouze nadhodí následující: „*No tiene mal tipo.*“⁹⁸ Žádných slov hlubšího citu k němu se od Angustias nedostává ani v době, kdy už je s Pepe Římanem zasnoubená. Naopak s postupem času má Angustias obavu, že k ní není Pepe Říman upřímný a své matce pak řekne: „*Usted sabe que él no me quiere.*“⁹⁹ V posledních částech dramatu, kdy se blíží tragický závěr, se Angustias ani nikterak nepokouší o Římana bojovat jako taková Adéla. Angustias spíše představuje postavu, od které se vzhledem k věku očekává vybudování trvalého vztahu, avšak není jí ho dopřáno okolnostmi.

⁹⁶ Ibid., str. 1066.

⁹⁷ Ibid., str. 1066.

⁹⁸ Ibid., str. 1009.

⁹⁹ Ibid., str. 1046.

Postavě Angustias se dostává do opozice Martirio, která je postavou velice zajímavou pro ukázkou zvláštní postavy zkoumaného typu, a to hned z několika důvodů. Předně se jedná o postavu, která se až do určitého momentu vyvíjí stejně jako většina postav dcer Bernardy Alby a nic s jistotou nenasměruje tomu, že by Martirio vstoupila do vztahu, který se vyvíjí mezi Angustias a Pepe Římanem. Její chování se podobá chování zbylých sester, které je narušeno ve scéně druhého dějství, ve které je Angustias odcizena podobenkou s Římanem. Tato situace může indikovat zájem o Pepe Římana ze strany Martirio, nicméně objektivně nelze tuto skutečnost potvrdit, jelikož slova, kterými se ptá své matky, tvrdí něco jiného: „*Es que yo no puedo gastar una broma a mi hermana? Para qué lo iba a querer?*“¹⁰⁰ V tomto okamžiku se pro diváka stává postavou velice nevyzpytatelnou, neboť se nabízí možnost hodnotit tuto její výpověď jako nepravdivou a očekávat případný zvrat v jejím vyvíjení, který by její faleš vysvětlil a ilustroval skutečný záměr dívky. V posledních scénách druhého dějství se postava opět profiluje v jiném světle. Martirio již zamilovanost Adély na rozdíl od většiny postav odhalila a usiluje o to, aby plány Adély nevyšly. Adéle dokonce vyhrožuje, např. v této expresivní výpovědi: „*Yo romperé tus brazos.*“¹⁰¹ Nicméně nejprůkazněji stav Martirio i možné příčiny jejího dřívějšího jednání vystihuje konec finálního obrazu, poslední scéna, ve které vystupuje se svou sestrou Adélou, které otevřeně přiznává, že Římana miluje, a to slovy: „*Le quiero!*“¹⁰² V této scéně také bojuje za to, aby si Pepe vzal Angustias. Tento postoj značí hořkost celé věci, kdy Martirio raději bude přihlížet na vztah, který není zcela naplněn láskou, než na vztah dvou navzájem si odevzdaných osob. Martirio ve hře nezvolila stejnou taktiku jako Adéla, tedy za mužem utéct, nýbrž zvolila cestu zabránění potencionálnímu vztahu, který by jí přinášel veliké trápení. Nenašla v sobě sice tolik odvahy jako Adéla, ale našla kus veliké odvahy postavit se své sestře a vyřknout před ní svůj úmysl. V závěru je možné dojít k tomu, že postava Martirio se nedá do zkoumaného typu postavy zařadit úplně. Z větší části tuto úlohu postava splňuje, ale v menší míře, ovšem nezanedbatelné, se profiluje jako utrápená žena nemající to, po čem touží, zároveň nepřípravená si pro to jít.

Odlíšná strategie Adély k dosažení svého cíle bude popsána na následujících řádcích. Cílem této postavy je jednoznačně získání muže, do kterého je hluboce zamilovaná. Adéla svou zamilovanost snaží prožívat v utajení, kterého se jí dokonale nepodaří, jelikož svým zvláštním jednáním budí pozornost okolních postav, z nichž některé její vnitřní problém přímo odhalí. V celé hře tato postava vede boj za dosažení svých přání a tužeb. Adéla je postavou duševně nestabilní. Její pasivní agrese několikrát vyústí ve spor s ostatními postavami, jako např. se sestrami či služkou. Prahne po svobodě. Tu si vzpurně vynucuje útekem z domu za mužem bez ohledu na kritiku od druhých. Na konci hry důležitost postavy vygraduje, postava je stavěna snad nad všechny zbylé postavy a stává se opravdovou hrdinkou celého dramatu. Když svou lásku přeci nedostane, obětuje svůj život. Celkové rozpracování postavy s důrazem na psychologii od prvního seznámení s ní jako s tou, která stojí vedle té „vyvolené“ pro Římana, přes fáze zásadní hybatelky děje až k fázi poslední, kdy je to ona, kdo zvolí, jaký bude mít děj konec, dosáhlo v této hře absolutní výjimečnosti a napomáhá k pochopení vnitřních pochodů podobných postav žen na divadle.

¹⁰⁰ Ibid., str. 1027.

¹⁰¹ Ibid., str. 1037.

¹⁰² Ibid., str. 1061.

Naplnění starších a původních charakteristik postavy „*innamorata*“ u postav Nevěsty, Adély a Martirio

První kvalitou, která byla zastoupena u většiny ženských postav na divadle 16.–17. století byl původ a krása, španělsky „*linaje*“ a „*belleza*“.

V případě Nevěsty se jedná o ženu ve věku dvaceti dvou let. Nejedná se o urozenou dívku, naopak žije se svým otcem na venkově, tudíž hned v prvním bodě, kterým je urozenost, se se staršími vzory Nevěsta rozchází. V *Krvavé svatbě* se však úplně neopomíjí její finanční a rodinné zázemí a její původ musí být hned v úvodu vysvětlen s tím, že se rozebírá minulost její matky nebo např. majetek jejího otce.

U Adély je situace taková, že se jedná také o mladou ženu ve věku dvaceti let. Ani zde se nejedná o urozenou dívku. Adéla je stejně jako Nevěsta venkovanka. Na vesnici žije spolu se svou matkou a sestrami. Adéla jako nemladší ze sester nezdedí majetek po svých rodičích, a tak důvodu majetkových a finančních není vhodnou adeptkou na provdání se za perspektivního muže.

Další zamilovanou dívkou ve hře *La casa de Bernarda Alba* je Martirio, které je dvacet čtyři let, jejíž finanční situace rovněž není nikterak lukrativní, jako tomu bylo u Adély.

„*Audacia*.“ Tento povahový rys je již zastoupen u obou prototypů zamilované mladé ženy. V Nevěstě se probouzí silná touha opustit Ženicha a jít za Leonardem, se kterým nakonec utíká do neznáma, i když ví, že ji čeká obrovské nebezpečí; když je Nevěsta s Leonardem ukrytá v lese, naléhá na Leonarda, aby se zachránil jen on sám, pro sebe v záchranu již nedoufá. S velikou dávkou odvahy předstoupí před tchyni a statečně se rozhodne hledět dál do nejisté budoucnosti.

Z postavy Adély opět číší veliká dychtivost po Pepe Římanovi. Kvůli této nezkrtné tužbě se staví proti své rodině. Pepe Říman, láska k němu, společný útěk i svoboda jsou pro ni obrovskou cenou, která se pro ni rovná ceně vlastního života. Adéla ostře vystupuje proti plánům, se kterými nesouhlasí, vzdoruje panovačné matce a sestrám a o své duši i těle si chce rozhodvat zcela sama.

Ve hře *La casa de Bernarda Alba* připravuje plány, jak se dostat ke svému vyvolenému i Martirio, která je ovšem nedovede do zdárného konce. Adéla jí vyčítá právě tento nedostatek odvahy jít si za svým, jež je příčinou selhání Martirio.

„*Insinceridad*.“ Již ve svých prvních výstupech v Krvavé svatbě Nevěsta neříká pravdu. Největších lží si je možné u ní všítat v den svatby, kdy je neupřímná ke svému novomanželovi i ke svatebčanům. Snaží se hrát úlohu šťastné novomanželky, duši má však rozervanou a řeší, zda opustit Ženicha a jít za Leonardem, nebo zůstat věrná svému muži a věřit, že toto manželství její žízeň po Leonardovi zažene.

Adéla své city k Pepe Římanovi tají až do poslední chvíle. Tajně se s Římanem schází, má představu o opuštění domova, ale nic nechce prozradit. Na rozdíl od Nevěsty se Adéla se svými city k muži i někomu přiznává, a to nejprve Služce, později i sestře Martirio.

I postavě Martirio je vhodné připsat tuto vlastnost, jelikož až do samého konce hry tato postava předstírá své skutečné záměry, kterým přijde na kloub je jedna z postav, a to Adéla.

„*Dedicación amorosa*.“ Jak Nevěsta, tak Adéla mají hlavu plnou milostných problémů a v průběhu děje ani jedna z nich neřeší nic jiného. Láska je ve výsledku jedinou věcí, které obě postavy vynakládají veškeré úsilí. Vedle touhy po lásce se staví i jejich touha po svobodě a po tom, aby směly přijímat lásku od muže, kterého si svobodně vybraly a se kterým svobodně budou žít. Boj za prožívání lásky s mužem, kterého milují, může být též chápán jako jediný úkol, který tyto postavy od svého tvůrce dostaly. Byť se může jednat o jedinou úlohu, kterou v dramatech sehrávají, stále platí, že je zcela zásadní. Taková, která odkrývá duši postav do těch nejcitlivějších míst, která byla před divákem často skrytá, ale nyní se před něj stavějí jako něco, co má být na divadelních prknech řešeno a inscenováno.

Nově nalezené charakteristiky u postav Nevěsty, Adély a Martirio

Při důkladnému studování samotného díla a jeho rozboru bylo v této kvalifikační práci zaznamenáno několika nových charakteristik u studovaných třech ženských postav.

První vlastnost shodná pro všechny postavy zařazené do zkoumaného typu je **pudovost**. Nevybírají si rozumem, koho milují, nýbrž jsou hnány animálními instinkty. Ty Nevěsta nejvíce prožívá ve společných scénách s Leonardem v lese, kde Nevěsta jedná pod silnou dávkou živočišnosti, silnou slastí, kterou nedokáže ovládat vlastní vůlí projevující se slovními obraty jako: „*Yo dormiré a tus pies ... como si fuera una perra.*“¹⁰³ Nebo na následujícím místě, kde je Nevěsta dokonce hnána přírodními živly: „*...pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.*“¹⁰⁴ Silně instinktivně jedná i Adéla, když promlouvá ke své služce: „*¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente*“¹⁰⁵, nebo v odpovědi sestře Martirio: „*Yo no quería. He sido como arrastrada por una maroma.*“¹⁰⁶ Lásky k muži u obou postav nemá meze, že nemůže být ani vyjádřena jinak než tímto způsobem. Tento prvek souvisí s celkovým pojetím ženství u Lorky, které je založeno na odkrývání hlubinných duševních pochodů, dalo by se říci, ve freudovském duchu. Jejich základní potřeby a emoce jako chťič či smyslnost vycházejí na povrch, a před diváka se tak tímto způsobem staví postavy, které jsou odrazem skutečných lidských bytostí. Postavy se svým údělem, počátkem a koncem. Tento přirozený materiál, na kterém jsou stavěny tyto postavy, jim však na druhé straně v určitých pasážích neubírá na poetičnosti nebo lyričnosti.

Dalším specifickým konceptem je **chápaní mužského a ženského světa jako něčeho nerovného**. Tento prvek byl shledán u postavy Nevěsty a Adély. Nevěsta po námluvách pronáší silná slova, že „*raději by byla mužem.*“¹⁰⁷. Svě ženství v patriarchální společnosti tyto postavy chápou jako neblahý úděl. V *La casa de Bernarda Alba* Adéla následujícím výrokem mířeným proti mužům vyjadřuje nespravedlivé genderové zacházení: „*Se les perdona todo.*“¹⁰⁸ K tomu se váže i podmanění se muži, kterého milují. Postavy nestavějí obě pohlaví na stejnou úroveň. To mužské u nich stojí výš. Nevěsta miluje Leonarda, svého milence z minulosti, ne svého manžela, a za Leonardem je odhodlaná jít tam, kam ji zavede. Adéla považuje muže jako někoho, komu má naslouchat, a sama připouští, že tento muž nemusí být jejím legitimním manželem. Za povšimnutí jistě stojí, že přístup obou žen k manželství je velmi netradiční. Nevěsta poruší manželský slib hned v den jeho vzniku, přitom ani nectí manželství Leonarda. Adéla zase nectí připravovaný sňatek své sestry Angustias.

¹⁰³ GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyos. Tomo II. Teatro, cine, música.* Madrid, str. 786.

¹⁰⁴ Ibid., str. 796.

¹⁰⁵ Ibid., str. 1016.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Ibid., str. 732, překlad autorky práce.

¹⁰⁸ Ibid., str. 1020.

Všechny vystupující postavy se chovají **nekonformně**, nejednají podle obecně převládajících zvyků a očekávání. Stavějí se proti rigidnosti rurálních pravidel. Pravidla si píšou samy. Plány, které se jim nepozdávají, by rády rušily. Nebojí se stát samy proti většině. Nevěsta svým útekem za Leonardem podvede všechny svatebčany. Martirio zasahuje do připravované svatby své sestry tím, že ukradne podobenku s Pepe Římanem. Adéla s Martirio se nepodřizují pravidlům domu, ve kterém stojí proti sobě v boji, ačkoliv jsou vlastní sestry.

V chování postav je obsažena i **spontánnost** a **svěhlavost**. Postavy si své kroky dopředu příliš nepromýšlejí. Jednají impulzivně a iracionálně. Jejich budoucí plány jsou často chabě propracované jako např. nepovedený úkryt podobenky Římana v případě Martirio či útek Nevěsty končící smrtí.

Prudkými gesty až násilím se stavějí proti vlastní rodině, kdy v tomto smyslu nejdále zašla Adéla. Postavy často jednají jako oběti svého pokušení v zápalu své neukožené síly afektů.

Jednání postav doprovází **emoční nestabilita** a **rozpolcenost**. Nevěsta má rozpolcenou duši od samého začátku hry. Jako nevyrovnaná s výběrem manžela se vdává, s rozervanou duší utíká s milencem a nerozhodně přemýšlí, zda pokračovat na cestě s ním, nebo se vrátit. Tyto stavy se střídají se stavy neoblomné jistoty po tom, co si její srdce žádá. V cyklech se tyto stavy ve hře opakují. Martirio stálost pocitů také nezažívala a měnila své postoje. K těmto pocitům postav se váže i podrážděnost, těkavost, vzpurnost či agrese. Zajímavé je, že nejvíce hrubé a vulgární bývají ke svým služkám. Na jedné straně popírají něco, co zastávají na straně druhé. Týká se to i otázky volnosti a lásky. Na jednu stranu chtějí být volné, na straně druhé jsou „vězněné“ láskou.

Oproti urozeným dámám pocházejí tyto ženy z **problematického prostředí** venkova, zázemí Adély a Martirio je skutečně bídne – rodina pod vedením panovačné matky musí kvůli smrti otce držet smutek. Ani Adéla, ani Martirio nemají uspokojivé finanční prostředky a jiný sňatek než ten, který chystá pro svou nejstarší dceru, nechce Bernarda povolit.

V obou hrách je u postav zastoupen opakující se **vzorec příčina – následek**, kdy postavy za své činy nesou následky a za své hříchy jsou potrestány.

Dalším nalezeným prvkem je **žárlivost** projevující se výhradně v dramatu *La casa de Bernarda Alba*, kde jedna sestra žárlí na druhou. Zajímavé je, že pod španělským pojmenováním „*la celosísima desconfianza*“¹⁰⁹ byl tento rys chování společný převážně mužským postavám.

¹⁰⁹ DE JOSÉ PRADES Juana. *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Madrid, 1963, str. 76.

Závěr

Od prvních stran až do těch posledních tato práce studovala postavy mladých zamilovaných dívek v dramatech španělského básníka a dramatika F. G. Lorky. Tzv. postava „*innamorata*“ byla objevena ve dvou Lorkových dramatech s originálním názvem *Las bodas de sangre* a *La casa de Bernarda Alba*. V prvním z nich se jedná o Nevěstu, ve druhém o Adélu a částečně o Martirio. Na základě textového materiálu her byla provedena analýza postav, která umožnila shromáždit soubor vlastností, které se u těchto žen opakovaly. Dost podobný souhrn vlastností je možné nalézt i u postav starších, zejména těch, které byly stvořeny ve Španělsku v době tzv. Zlatého věku. S těmito staršími vzory byly Lorkovy nové postavy srovnány stejně tak, jako byly Lorkovy zamilované komparovány mezi sebou.

Rozbor vlastností se opíral o charakteristiky shledaných autorkou J. de José Prades u pěti španělských dramatiků 16.–17. století a popsanych v díle *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*. Tento komplex obsahoval charakteristiky jako „*linaje, belleza, audacia, insinceridad, dedicación amorosa*“. Zkoumání došlo k závěru, že u všech třech postav nedošlo k naplnění těchto vlastností zcela. Již v prvních dvou charakteristikách se postavy rozcházejí. Ani jedna ze tří postav nemá urozený původ a potvrzení jejich vzhledových kvalit by také bylo na základě textu her obtížné. Odvážnou povahu spolu s odhodlaností jít si za svým je možné v plné míře připsat postavě Nevěsty i Adély, u postavy Martirio je pak množství této vlastnosti omezenější. Po dobu celého svého vývoje postavy neodhalují své úmysly, i když jsou na ně dotazovány, lžou svému okolí, přetvařují se a jejich pravdivého záměru se dá dočkat až na konci hry. To vše je vedeno kvůli boji za získání lásky.

Postavy kromě vyjmenovaných rysů v předchozím odstavci vykazují i rysy jiné, kterých se nedostalo postavám předlorkovským. Jedná se o sekvenci těchto charakteristik: pudovost či instinktivnost, bytí v genderově diferenciovaném světě, nekonformnost, spontánnost, emoční nestabilita, rozpolcenost, žárlivost, iracionálnost. Jsou to postavy bez stabilního a funkčního zázemí a bez lukrativních životních příležitostí. Vnitřní svět těchto postav stojí na principu, kdy každá jejich řízená akce vyvolá reakci okolí a kde cit má převahu nad rozumem.

Je pozoruhodné, že Lorkovo divadlo zachovává tradici divadelních typů sahajících do Zlatého století, které čerpalo z klasických vzorů antického divadla. Nicméně každá ze zkoumaných postav si zachovává svou individualitu a je naprosto jedinečná. I přes shodný základ s řadou postav stejného typu před érou divadla Lorky jsou tyto tři ženské postavy novým umělcovým neopakovatelným a nepostradatelným výtvozem v divadelním světě, který napomáhá k chápání ženského smýšlení a počínání v trajektorii jejich příběhu.

Téma charakteristiky divadelních postav není tématem uzavřeným, jelikož divadelní postavy budou k divákovi stále promlouvat, a tak napořád bude na nich co objevovat. Budou nadále vzbuzovat diskuze i odhodlání k vědeckým bádáním. Tato práce se zaměřila na lorkovské pojetí postavy „*innamorata*“; příští kvalifikační práce by mohla směřovat k lorkovskému přístupu k typu postavy jiné, který bude z bohaté skupiny všech jeho postav vhodně zvolen.

Resumen

Desde las primeras páginas hasta las últimas esta tesis estudiaba los personajes teatrales de mujeres jóvenes de las piezas teatrales del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca. Así llamado el tipo de personaje teatral „*innamorata*“ fue encontrado en dos de sus obras teatrales, con el título original Bodas de sangre y *La casa de Bernarda Alba*. En la primera se trata de Novia, en la segunda de Adela y parcialmente de Martirio. Basándose en el material textual de las obras fue realizado el análisis de los personajes, que facilitó producir un conjunto de características que se repetían en cada uno de estos personajes femeninos del autor. Se puede encontrar un complejo de cualidades parecidas en varios personajes creados en tiempos anteriores, especialmente en aquellos del Siglo de Oro en España. Éstos fueron comparados con los personajes estudiados en esta tesis y, luego, las tres mujeres lorquianas fueron comparadas entre sí.

El análisis de las características se ha basado en el estudio de Juana de José Prades llamado *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, en el que la autora encontró un esquema de las características repetidas como „*linaje y belleza, audacia, insinceridad, dedicación amorosa.*“ La investigación de esta tesis llegó hasta la conclusión de que las tres mujeres lorquianas no cumplen todas las características enteramente, pues ya en los dos primeros rasgos divergen. Cada una de ellas carece del linaje noble y tampoco se puede declarar automáticamente (basándose en el texto teatral) que todas sean bellas. A Novia o a Adela se les puede adscribir una cantidad grande de audacia, aunque en el caso de Martirio, ésta dispone de una fuerza más limitada. Durante toda su evolución van disimulando, luchando por el amor mienten a su alrededor, no revelan sus intereses, aunque se les pregunta por ellos.

Los personajes también reflejan otras propiedades aparte de las citadas en el párrafo anterior, y son aquellas que no forman parte del carácter de los personajes teatrales antelorquianos. Concretamente, se trata de secuencia de éstas: acción instintiva, el ser en un mundo diferenciado por géneros, comportamiento no convencional e irracional, espontaneidad, inestabilidad emocional y celos. Los personajes viven sin un trasfondo estable y funcional y sin oportunidades de vida lucrativas. El mundo interior de las enamoradas se basa en el principio de que cada de sus acciones provoca una reacción a su alrededor y donde el sentimiento y el instinto prevalece sobre la razón.

Es curioso que el teatro de Federico García Lorca conserve la tradición de los tipos de personajes hasta el teatro español del Siglo de Oro y hasta el Teatro de la Antigua Grecia. No obstante, cada uno de los personajes actúa como un individuo único. A pesar de que muchos personajes comparten la misma base, surgidos antes de la era del teatro de Federico García Lorca, estas tres figuras de mujeres estudiadas son una creación irrepetible del autor e imprescindibles en el mundo teatral.

El tema de la característica de los personajes teatrales no es un tema cerrado y acabado, ya que estos no dejarán de hablar al espectador, para siempre tendrán algo que revelar y también estimularán discusiones e investigaciones científicas. Este trabajo enfocó el concepto lorquiano del personaje – tipo „*innamorta*“; la tesis siguiente podría dirigirse a otro tipo de personaje concebido otra vez de manera lorquiana.

Bibliografie

BĚLIČ, Oldřich, FORBELSKÝ, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: SPN, 1984, str. 206–211.

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

FORBELSKÝ, Josef, SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha: Karolinum, 2017.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo de Hoyo. Tomo II. Teatro, cine, música*. Madrid: Aguilar, 1990.

GIBSON, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: Debolsillo, 2016.

HODOUŠEK, Eduard a kol. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Libri, 1999.

KRATOCHVÍL, Karel. *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama, 1987.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra, 1992.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1995.