

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**LYRICKÉ PRVKY V LORCOVĚ DRAMATU**  
**(*Bodas de sangre* – Krvavá svatba)**

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

Autor práce: Alexandr Herman

Studijní obor: Učitelství španělského jazyka pro 2. stupeň základní školy

Učitelství občanské výchovy pro 2. stupeň základní školy

Ročník: 7.

2011

## **Prohlášení:**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové 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 výsledku 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.

České Budějovice, 28. 7. 2011

Podpis:.....

Dovoluji si poděkovat PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D., za všestrannou pomoc, cenné rady a podporu, kterou mi v průběhu mé práce poskytoval.

## **Anotace**

Herman, Alexandr. *Lyrické prvky v Lorcově dramatu - Krvavá svatba*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2011, 103 s., Diplomová práce.

Tato diplomová práce se zabývá rozbořem lyrických prvků v dramatickém díle Federica Garcíi Lorky. Autor patřil mezi čelní představitele avantgardního hnutí ve Španělsku. Jeho dramata jsou dodnes hrána na významných světových scénách, jeho básnická tvorba zachycující odkaz lidové lyriky nepřestala inspirovat literární teoretiky v nových interpretacích. Autor se narodil v roce 1898, který pro Španělsko znamenal začátek ústupu z jeho dřívějších mocenských pozic. Tato historická situace se projevila novým postojem ke Španělsku i umění.

Je členěna do tří částí.

## **Annotation**

Herman, Alexandr. *Lirical elements in Lorca's theatre – Bloody wedding*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2011, 103 s., Diploma thesis.

This diploma thesis presents lyrical elements in teatral work of Federico García Lorca. Author himself belongs among top members of an avantgarde movement in Spain. His dramas are up to now very often shown at the most prestigious theatre house in the world, his poetry, very often explained in new interpretation, absorbing an echoe of the folk lyric. The author was bor in the year 1898, year that ment withdrawal from its ancient position. This new situation is reflected at a new actitude towards an art and Spain.

This work is divided into three parts.

## **Anotación**

Herman, Alexandr. *Elementos líricos en la obra teatral de Lorca - Bodas de sangre*. České Budějovice: Pedagogická fakulta Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích, 2011, 103 p., Diploma tesis.

Esta diploma tesis descompone unos elementos líricos de la obra teatral de Federico García Lorca. Autor pertenece entre los miembros más admirados del movimiento vanguardista de España. Su dramas están hasta hoy muy a menudo presentados en las escenas más famosas del teatro mundial. Su poesía todavía revela nuevas interpretaciones, teniendo la conexión a a los ecos del lírica popular. El autor, nacido en el año de 1898, un año del fracaso del Império anterior. Esta nueva situación histórica reflecta nueva posición contra el arte y España misma.

Esta tesis está dividida en tres partes.



## Obsah

Anotace .....	4
Annotation .....	5
Anotación.....	6
Úvod.....	10
1. Federiko García Lorca a jeho dílo v souvislostech avantgardní generace 27.....	12
1.1 Federico García Lorca a další vnukové dona Luise Góngory y Argote .....	12
1.2 Obnova básnického jazyka - koncept čisté poesie.....	22
1.3 Odkaz barokní lyriky - Luis de Góngora y Argote.....	27
1.4 Poklady lidového folkloru .....	32
1.5 Koncept odlidštěného umění .....	35
1.6 Španělské drama .....	40
1.6.1 Odkaz barokního dramatu.....	42
2. Lorkova tragická trilogie .....	47
2.1 Estetické myšlení .....	47
2.2 Dědictví symbolismu .....	49
2.2.1 Rostlinné motivy.....	49
2.2.2 Měsíc a základní elementy.....	50
2.3 Trilogie.....	52
2.4 Lyrické vložky .....	55
3. Krvavá svatba .....	59
3.1 Struktura díla.....	60
3.2 Stručný děj .....	61
3.3 Scéna.....	62
3.4 Chór .....	64
3.5 Postavy.....	69
3.5.1 Leonardo a Nevěsta – motivy pudové vášně .....	70
3.5.2 Motivы rodové cti – Matka, Ženich, Tchyně, Sousedka.....	76
3.6 Drobnější postavy .....	78
3.6.1 Mládenci, Děvčata .....	78
3.7 Symboly .....	79
3.7.1 Les, Dřevorubci, Luna, Žebračka, Smrt.....	79



3.7.2 Krev .....	81
3.7.3 Nůž.....	82
3.7.4 Kůň.....	83
3.7.5 Věneček .....	83
3.8 Dramatická koncepce zápletky .....	84
3.8.1 Tragédie jako dědictví antiky .....	85
3.8.2 Tragédie ženy.....	88
Závěr: .....	90
Resumé.....	94
Résumé.....	96
Resumen.....	98
Bibliografie .....	100

## Úvod

Téma této práce, *Lyrické prvky v Lorcově dramatu – Krvavá svatba*, mě potěšilo z několika důvodů. Mou vášeň pro divadlo, kterou jsem rozvíjel od svých dvanácti let v divadelním souboru D111 v Českých Budějovicích, budu moci teoreticky uchopit a proniknout do tajů dramatu a jeho základních prvků. K autorovi, na jehož dílo se v této práci zaměřím, mě váže osobní poetická vzpomínka. V roce 2006 jsem byl jedním z aktérů básnického čtení tvorby Federika Garcíi Lorky u příležitosti sedmdesáti let od jeho tragického odchodu. *70 años sin Lorca* byla nedlouhá koláž jeho textů pod vedením mého tehdejšího lektora, kterým byl pro umění vždy nadšený Luis Jaraquemada. Tento počín se skromnými prostředky snažil zachytit smyslovou syntézu básní Garcíi Lorky.

Cílem této diplomové práce je představit literární dílo, dramatickou trilogii (Federico García Lorca: *Bodas de Sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba*), jako průsečík pohledů, rovin, historických vlivů a tradic, motivů, ale i osobnosti autora. Nejdřív načrtnu historickou trajektorii autora s momenty v jeho životě, které ovlivnily jeho tvorbu a život, i v kontextu jeho současníků ze skupiny *generación 27*. V historické rovině se dále zaměřím na vliv lidové písně a divadelní tvorby zlatého věku v jeho dramatech, ukážu, které symboly přejímal ze symbolistní tradice Juana Ramona Jimenéze. Z této tradice vychází i estetické vnímání autora, jeho specifické koncepty, jak je zachytil Ricardo Doménech v díle *García Lorca y la tragedia española*. Dramatická trilogie F. G. Lorky (*Bodas de Sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba*) má i svoji vnitřní strukturu, dramatickou koncepci zápletky, kterou vysvětlím v pojmech antické tragédie Aristotelova díla. Prvky dramatu z moderní perspektivy postavím do kontrastu s teorií ve stejnojmenném díle J. L. Styana.

Pro pochopení jádra zápletky můžeme využít i jiných novějších literárních teorií, genderová teorie rozeznává jiné části jejího jádra z pohledu ženy, její utkání s mužem jiným způsobem klasifikuje teorie psychoanalytická. To vše v konfrontaci s moderní teorií literatury Dany Hodrové z díla *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20*.

st., na jejíž teorii postav si představíme některé z nich. A samozřejmě je to autor, jeho osobnost a sexuální orientace, kdo vytváří podobu díla, které je složitým komplexem symbolů a motivů vycházejících z perspektivy autora. Podobně to naznačuje Ángel Sahuquillo v díle *Federico García Lorca and the culture of male homosexuality*, který dává novou interpretaci tradičnímu symbolu, jako je například nůž.

Tato práce je členěna do tří částí. První část věnuji historickému přehledu. V druhé části představím některé prvky, které trilogii *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* spojují. Třetí část už se zabývá lyrickými prvky symboly a motivy ve hře *Bodas de Sangre*. Poslední dvě kapitoly se věnují dramatické koncepci zápletky, jejíž struktura se dá aplikovat na celou trilogii.

## **1. Federiko Garc3a Lorca a jeho d3lo v souvislostech avantgardn3 generace 27**

### ***1.1 Federico Garc3a Lorca a dal33 vnukov3 dona Luise G3ngory y Argote***

Federico Garc3a Lorca je pravd3podobn3 nejzn3m333 a nejobdivovan333 sou3asn3 autor, kter3 kdy tvořil d3lo ve špan3l3tin3. Jeho poezie je st3le žív3 3asto i mezi mladou generací ve Špan3lsku, a3koliv obrazy v n3 jsou tajemn3, t33ko uchopiteln3. Jeho dramatick3 d3lo obohatilo program i t3ch nejpředn333ch divadeln3ch domů.

Andaluský b3sn3k a dramatik se narodil 5. 6. 1898 v b3l3m dom3 ve Fuente Vaqueros, m3ste3ku vzd3len3m asi 16 kilometrů od Granady a 50 kilometrů od pobřez3 Středozemn3ho moře, v sam3m srdci Andalusi3.

M3ste3ko, kter3 nem3lo ani tř3 tisíce obyvatel, lemuj3 dv3 řeky, Cubillas a Genil. V sam3m centru m3sta chrlila kašna vodu z hlubok3ch podzemn3ch pramenů, kter3 daly m3stu n3zev.<sup>1</sup>

Jeho otec Federico Garc3a Rodriguez, farm3ř a vlastn3k rozs3hl3ch pozemků, byl jedn3m z nejbohat33ch ob3anů m3sta. Federico miloval sv3ho otce a zd3dil po n3m v3šeň k hudb3. Federikův otec byl dvakr3t ženat3. Jeho první žena Matilde Palacios R3os v3sak n3hle zemřela bez potomků. Za tř3 roky se oženil znovu, a to s mladou u3itelkou Vincenta Lorca p3sobící ve Fuente Vaqueros. Po dvou letech od narozen3 Federika přivedla jeho matka na sv3t dal33ho potomka, kter3 dostal jm3no Luis. Chlapec se nedožil dvou let, zemřel na z3pal plic. Federico na sv3ho bratra nikdy nezapomněl a v devaten3cti letech napsal b3seň *Federico Luis*. Do3kal se v3sak dal33ch sourozenců. Brzy tak pochopil, že smrt a život jsou dv3 strany jedné mince.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> STANTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 6.

<sup>2</sup> Tamt3ž, s. 9.

Letopočet 1898 byl pro Španělsko zásadní z několika důvodů. Ztrátou posledních kolonií, Portorika, Filipín a Kuby, se rozpadla kdysi mocná říše, která přinášela velké materiální i kulturní zisky. V souvislostech literární avantgardy je třeba připomenout narození dalších významných španělských básníků. Byli to například Dámaso Alonso a Vicente Aleixandre, kteří spolu s F. G. Lorkou a jinými později utvořili skupinu *generación 27*.

Počátek 20. století znamenal éru nových vynálezů. Člověk ovládá nový zdroj energie, elektřinu. V roce 1905 začíná Albert Einstein pracovat na teorii relativity. Ve stejném roce publikuje Rubén Darío sbírku *Cantos de vida y esperanza* a Miguel de Unamuno *Vida de don Quijote a Sancho*.

Nejdůležitějším inspiračním zdrojem po celý život se pro Lorku stal španělský venkov, kde prožil své dětství. Zvuk zvonů blízkého kostela ve Fuente Vaqueros mu zněl jako tepot srdce země.<sup>3</sup> V předmluvě ke sbírce *Libro de poemas* hovoří o svém dětství, kdy volně běhá po loukách a pláních lemovaných štíty Sierry Nevady. Jeho básně dostaly zemitou příchut', od farmářů, toreadorů a granadských cikánů získal podobný akcent v mluvě a vidění světa.<sup>4</sup>

Malé loutkové divadlo bylo první hračkou, kterou si malý Federico koupil za vlastní peníze. Chyběly však hry, které si proto musel napsat sám. Jeho matka sdílela jeho nadšení pro divadlo a dodávala mu odvalu při jeho raných literárních pokusech. Od svých dalších příbuzných a vychovatelek se naučil znát andaluské písně.<sup>5</sup>

V roce 1909 se rodina přestěhovala do Granady. Tam docházel na základní školu, světskou instituci *Sagrado Corazón de Jesús*. Na maturitu se připravoval na *Instituto General y Técnico*. Se spolužáky neměl dobrý vztah, smáli se mu, že pochází z vesnice.<sup>6</sup> To pravděpodobně ovlivnilo jeho poměrně vlažný vztah ke studiu, který kontrastoval s jeho láskou k hudbě. Denně několik hodin cvičil na klavír podporován svým učitelem, kterým byl Antonio Segura Mesa. Jemu věnuje svou první knihu *Impresiones y paisajes*. Dobré výsledky ve hře ho přibližovaly vysněnému studiu na

---

<sup>3</sup> STAINTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 10.

<sup>4</sup> TAYLOR, L. S. (1950), Federico García Lorca, *Hispania*, sv. 33, č. 1., s. 33.

<sup>5</sup> STAINTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 12-13.

<sup>6</sup> ROMANO, A. (1999), *Federico: Antología*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, s. 15.

pařížské konzervatoři. Ale nepřízeň rodičů k jeho plánu a především smrt učitele změnila jeho směřování.

Na druhý pokus složil v roce 1915 maturitní zkoušku a je smířen s nevyhnutelným. Zapisuje se na Universitu v Granadě, na fakultu filosofie i práva. Tam se seznámil a navázal přátelství s Fernandem de los Ríos, literátem a levicovým politikem.

Zásadní však byla jeho přerušovaná studia v Madridu. Studium a pobyt na *Residencia de estudiantes* založené roku 1910 byly pro mladého Lorku přelomovým okamžikem. Toto vzdělávací zařízení bylo vlastně kolébkou stříbrného věku. Zde se v tvůrčím prostředí instituce, která dávala možnost volnější interakce mezi studenty a profesory, potkávaly a vyvíjely budoucí velké osobnosti španělské kultury. Lorca zde pobýval od roku 1916 až do své smrti. Nejdřív jako student, později jako slavný návštěvník.<sup>7</sup>

*„Rokem 1917 se datuje jeho přátelství s hudebním skladatelem Manuelem de Fallou, za madridského pobytu na koleji Residencia de Estudiantes (1919 – 1928) poznal Salvadora Dalího (který vytvořil scénickou výpravu pro premiéru hry Mariana Pineda, 1928), tam též se seznámil mimo jiné s Luisem Buñuelem a Rafelem Albertim.“<sup>8</sup>*

Nebyl ale typem salónního intelektuála. Roku 1916 napsal své první básně. Chtěl poznávat různorodost a historické dědictví své země. Se skupinou spolužáků cestoval po celém Španělsku, byly to archeologické exkurze v kastilské a andaluské oblasti organizované jeho profesorem teorie literatury a umění, kterým byl Martín Domínguez Berrueta. Poznává Antonia Machada v městě Baeza, Miguela de Unamuno v Salamance.<sup>9</sup>

Rok 1916 je také významný v souvislostech avantgardního hnutí. Tristan Tzara zakládá dadaistické hnutí v kavárně Voltaire v Curychu. Umírá Rubén Darío.

---

<sup>7</sup> CAVANAUGH, C., J. (2003), Reading Lorca Through the Microscope, *Hispania*, sv. 86, č. 2., s. 192.

<sup>8</sup> FORBELSKÝ, J. (1999), *Španělská literatura 20. století*, Praha: Karolinum, s. 183.

<sup>9</sup> GARCÍA LORCA, F. (2006), *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires: Colihue, s. 13.

Své dojmy z cest zaznamenává ve své prvotině, knize esejů a próz *Impresiones y paisajes* z roku 1918. Dostává se tak do povědomí veřejnosti už jako mladík, to i díky materiální pomoci svého otce, který se podílel na vydání sbírky. Autorova prvotina prozrazuje velké literární nadání a příslib do budoucna. Dává v ní zaznít odkazy svých učitelů a literárních vzorů z *generace 98*. Jak poznamenal García Montero, je napsána skrze hlasy a stíny Rubéna Daría, Juana Ramona Jimenése a Antonia Machada.<sup>10</sup>

Název *generace 98* pochází z roku 1898, v němž Španělsko prohrává válku s USA. Ztráta posledních zámořských dominií otevřela otázku španělského člověka ve světě, postavení země v Evropě, ale také přinesla zájem o krásu španělského venkova. Mezi Generaci 98 patřili Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Ganivet, Valle-Inclán, bratři Manuel a Antonio Machadové a další. Modernismem a avantgardou je utvářena *generación 1927*, také nazývaná „generace diktatury“, poněvadž se do povědomí veřejnosti dostala za diktatury Prima de Rivery.

*„Lze v ní snadno odlišit skupinu „básníků - profesorů“ vycházejících z univerzitního prostředí, jejichž význam spočíval právě tak v básnické tvorbě, jako ve vědecké odbornosti jejich badatelského a kritického díla: byli to Pedro Salinas (\* 1892 v Madridu), Dámaso Alonso (\* 1898 v Madridu) a Gerardo Diego (\* 1896 v Santanderu).“<sup>11</sup>*

Kulturní život první třetiny 20. století je umělecky velmi bohatým obdobím. Toto období je v alegorii k těm nejúžasnějším dílům španělského umění označováno jako *stříbrný věk* španělské národní kultury.

Setkáváme se s takovými jmény jako Antonio Gaudí v architektuře, Pablo Ruiz Picasso, Juan Gris či Salvador Dalí v malířství. Nového kinematografického média se neotřele chopil Luis Buñuel. Manuel de Falla často vytvářel hudební stránku Lorkovy tvorby. Jejich díla spojovalo nejen přátelství, ale i společná vize.

---

<sup>10</sup> DELGADO MORALES, M., POUST, A. J. (2001), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Lewisburg: Bucknell University Presses, s. 69-70.

<sup>11</sup> URBIERTO ARTERA, A. (2002), *Dějiny Španělska*, Praha: Lidové noviny, s. 654.

„Programové texty malířů a hudebníků pracují s myšlenkami a terminologií z literárních programů a opačně. Kdysi získal DIDEROT převratné poznatky z analýzy malířství. V souladu s tehdejšími poměry se tato skutečnost jeví jako předtucha strukturální jednoty, na které spočívají básnické a výtvarné výboje moderny.“<sup>12</sup>

Svou první divadelní hru píše Lorca pro madridské divadlo *Eslava*. Původně báseň o zraněném motýlovi, která je nyní ztracena, je na popud dramaturga a majitele divadla přepracována na drama. Hra je dokončována pod časovým tlakem, když už zkoušky jedou naplno. Měla premiéru na jaře roku 1920. Ta se stává zároveň představením posledním této hry, nezachránila ji ani scénografická pomoc, kterou poskytl Salvador Dalí.<sup>13</sup> Diváci dílo *El maleficio de la mariposa*, plné nejistoty jednadvacetiletého Lorky, jednoduše vypískali. Dalších sedm let si Lorca netroufl představit svá díla před platícím publikem.<sup>14</sup>

Lorca jako básník se představil sbírkou *Libro de poemas* z roku 1921. Jedná se o jakousi ranou Lorkovu antologii, ve které se s nostalgií obrací do doby svého dětství a probouzející se touhy dospívání.<sup>15</sup> Dílo vzniklo pod zřejmým vlivem modernismu, který přináší Juan Ramón Jiménez. Byl to on, který mu umožnil ve svém časopise *Indice* vydání některých jeho básní ze sbírky *Suites*, které se Lorca neúspěšně pokoušel vydat jako celek.<sup>16</sup>

J. R. Jiménez Lorku záhy pozval ke spolupráci.<sup>17</sup>

V Granadě se Lorca začátkem dvacátých let mimo jiné intenzivně věnuje studiu tradiční hry na kytaru ve stylu *flamenco*, teoreticky uchopuje a veřejnosti prezentuje andaluský folklór a především původní andaluský zpěv *cante jondo*. Roku 1922 Lorca

---

<sup>12</sup> FRIEDRICH, H. (2005), *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, s. 144.

<sup>13</sup> PATTISON, W. T. (1955-1956), Federico García Lorca, *The Carleton Drama Review*, Sv. 1, č. 2., s. 42.

<sup>14</sup> STAINTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 70-71.

<sup>15</sup> DELGADO MORALES, M., POUST, A. J. (2001), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Lewisburg: Bucknell University Presses, s. 120.

<sup>16</sup> STAINTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 87.

<sup>17</sup> Tamtéž.



a jeho přítel Manuel de Falla organizují řadu přednášek na toto téma. Sbírká básní *Poema del cante jondo*, ve které Lorca zpracovává toto téma, je vydána až roku 1931.

V roce 1923, kdy José Ortega y Gasset zakládá časopis *Revista de Occidente*, Federico García Lorca ukončil svá studia na právnické fakultě v Granadě. Studia na filozofické fakultě nikdy nedokončil, studium už pro Lorku nemá důležitost, je rozhodnut dát se na dráhu literární. Pracuje zároveň na několika dílech, básnických sbírkách *Canciones*, *Romancero gitano* a divadelní hře *Mariana Pineda*, která předstává v dalších letech.

Miguel Primo de Rivera přichází k moci se souhlasem krále.

André Breton v Paříži představil v roce 1924 svůj *Manifeste du surréalisme*, kterým se otvírají nové směry umění. Později se k němu připojí i Dalí a Juan Miró. Hispanoamerický surrealismus se však stal specifickým druhem.<sup>18</sup> Lorca sám je v některých pramenech řazen k surrealismu spíše pro vizuální stránku svých kreseb.<sup>19</sup>

Rafael Alberti ve stejném roce vydává svou prvotinu *Marinero y yo*, za kterou obdržel v roce příštím cenu *Premio Nacional de Poesía*. V porotě mimo jiné zasedali Antonio Machado a Ramón Menéndez Pidal.<sup>20</sup>

José Ortega y Gasset vydal roku 1925 *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, dílo, které zásadně ovlivňuje mladíky z *generación 27*. Je to také právě jeho časopis *Revista de Occidente*, který dává již od prvních čísel prostor pro nové myšlenkové proudy a přístupy umělecké či literární. Následující rok postupně vychází Ortegovo další dílo *Rebelión de las masas* v časopise *El Sol*.

Rok 1927 byl plný činorodé aktivity. Lorca vydal sbírku *Canciones*, která shromažďuje jeho tvorbu z let 1921 až 1924. Již zde se setkáváme s formou lidové poezie a písní či říkaček, které se vrcholně uplatňují v jeho pozdějších dramatech, ale také s ponurými motivy hledání smyslu života.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> MAYHEW, J. (2009), *Apocryphal Lorca: translation, parody, kitsch*, Chicago: The University of Chicago Press, s. 87.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 19.

<sup>20</sup> WISHER, E. (1982), *Historia de la literatura*, Madrid: Akal, s. 285.

<sup>21</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 78-80.

Po svém prvním neúspěchu s hrou *El maleficio mariposa* začíná F. G. Lorca znovu psát dramata. Již roku 1924 nabídl opět divadlu *Eslava* konečnou verzi hry *Mariana Pineda*. Pojednává o historické osobě, ženě zamilované do revolučního hrdiny Granady na začátku 19. století, která raději zemře, než zradí.<sup>22</sup> Na poměry v Madridu byla však moc odvážná, hra totiž pojednává o persekuci liberálního hnutí v 1. polovině 19. století a paralela s diktaturou Primo de Riveru byla příliš zřejmá.<sup>23</sup> Premiéru měla až v roce 1927 v Barceloně. Po sedmi letech absence na divadelní scéně se Lorca dočkal úspěšného přijetí.

F. G. Lorca, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego a jiní organizují čtení díla Luise de Góngory y Argote. Lorca v Granadě přednesl svou práci *La imagen poética de Don Luis de Góngora*.

Právě u příležitosti třístého výročí úmrtí Luise de Góngory y Argote se mnoho autorů tvořících nezávisle na sobě v zaujetí nad nejrůznějšími literárními směry setkává v Seville roku 1927 pod vlivem a vedením Juana Ramona Jimenése, aby vzdali hold španělskému klasikovi, který silou svého odkazu dokáže stmelit, a tím posílit španělskou literární scénu.<sup>24</sup> Toto výročí dává jméno celé skupině, generaci, která svým významem pozvedá Španělsko zpět mezi kulturní elitu. Celá tato skupina se začíná nazývat *generación 27*.

Vydavatelství *Revista de Occidente*, které řídil José Ortega y Gasset, dává mladému Lorkovi velkou příležitost a v roce 1928 vydává jeho vrcholné dílo básnické a možná i vrchol celé jeho tvorby *Romancero gitano*, na němž pracoval mezi lety 1921 až 1928. Tato sbírka odráží jeho trvalý zájem o tradiční baladu, fascinaci životním stylem španělských cikánů, mytologií, ale také vzrůstající obdiv k poetice, kterou zanechal Luis de Góngora y Argote.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> PATTISON, W. T. (1955-1956), Federico García Lorca, *The Carleton Drama Review*, Sv. 1, č. 2., s. 42.

<sup>23</sup> STANTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 136.

<sup>24</sup> ALONSO, D. (1976), *Cuatro poetas españoles*, Madrid: Editorial Gredos, s. 61.

<sup>25</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 26.

„Vše, co napsal předtím, jeví se jako příprava k tomuto výsostnému tvůrčímu gestu, a to v dvojím smyslu: v předchozích sbírkách (z nichž ovšem každá má svou hodnotu sama o sobě) si mladý básník jednak osvojoval výboje avantgardy, jednak se zmocňoval tradice andaluské poezie lidové. V Cikánských romancích pak uskutečnil syntézu výsledků, k nimž dospěl [...] Poezie cikánských romanci se opírá o tradici lidovou (ovšem naprosto svébytně přetvořenou): lidová je její forma; lidové je její ovzduší, lidové jsou její motivy, postavy, příběhy. Je to však zároveň, především ve složce metaforické (a vůbec obrazové), poezie avantgardní.“<sup>26</sup>

Lorca provedl tuto syntézu zcela přirozeně s krajní jemností. Vytvořil tak dílo oceňované jak jeho básnickými druhy, tak prostým španělským lidem. Sbíрка *Romancero Gitano* ukončuje první období jeho tvorby.

Nové odvážné techniky v této sbírce, přímo odvozené z avantgardy, byly pro nové přátele z *Residencia* Luise Buñuela a Salvadora Dalího nedostatečné, proto nešetřili kritikou. Lorca propadnul záhy po vydání knihy depresím, toužil uniknout ze Španělska, od jeho tradic a mýtů. Sní o New Yorku, městu ovládaném stroji, tak vzdáleném od vesnického prostředí Andalusií. Ve zcela jiném prostředí může načerpat nové básnické postupy.<sup>27</sup>

V době hospodářské krize v letech 1929 – 1930 se konečně dostává do USA a Kanady. Federico opouští Španělsko také proto, neboť ztratil důvěru k nejbližším přátelům. Odjíždí hluboce zraněn a zrazen, když se poznává v hlavní osobě scénáře k filmu *Un chien andalou*, tvůrců L. Buñuela a S. Dalího. Impotence hlavní postavy je snad přímou náarážkou na Lorcovu sexualitu, ačkoliv to Buñuel popíral.<sup>28</sup> Přijíždí do New Yorku, kde zpracovává své dojmy ze životního stylu nejrozvinutější průmyslové velmoci tehdejšího světa.

---

<sup>26</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 209.

<sup>27</sup> DURÁN, M. (1986), Lorca y las vanguardias, *Hispania*, sv. 69, č. 4., s. 768.

<sup>28</sup> EDWARDS, G. (2005), *A companion to Luis Buñuel*, Woodbridge: Tamesis, s. 24.

Sbírka *Poeta en Nueva York* se již zcela liší od dosavadní tvorby. Je tvořena pod vlivem odcizeného prostředí americké industriální společnosti a afro-kubánského elementu. Nese v sobě již výrazný vliv surrealismu, v podobě iracionální imaginace v tomto díle. Lorca sám však bývá označován za nejméně surrealistického tvůrce z autorů ovlivněných tímto širokým pojmem.<sup>29</sup>

„Je nepochybné, že obrazy nakupené v těchto básních – opouštějících romancovou formu a psaných převážně volným rytmizovaným veršem – mohou svou neprostupností vytvořit dojem automatické metody surrealistů, (o jejichž tvorbě byl Lorca zřejmě poučen již od chvíle Aragonovy přednášky v Residencia de Estudiantes roce 1925 a z četby překladů).“<sup>30</sup>

Následuje několikaměsíční přednáškové turné na Kubě, kde se seznamuje se společenskou situací a černošskou kulturou. Pod jejím vlivem píše *Son de negros en Cuba*. V Havaně píše také dramata *Así que pasen cinco años* a *El público*, která sám označuje jako *irrepresentables*. Do vlasti se vrací v roce 1930.

Z prostředí okolo *La Residencia de estudiantes* vzniká okolo 1931 kočovná divadelní skupina *La Barraca*. Název získala od provizorní dřevěné boudy, kde se odehrávala loutková a jiná představení na vesnických trzích.<sup>31</sup>

Lorca tuto skupinu od počátku vedl jako její umělecký ředitel, ale funguje i jako herec a samozřejmě autor. Je připraven procestovat celé Španělsko, jet i za oceán. V rozhovoru s novináři prohlásil, že to musí právě oni, *-istas*, snobové, kteří smetou prach ze zlatého pokladu pohřbeného v hrobkách. To vše by nebylo tak snadné bez pomoci Fernanda de los Ríos, který se v prosinci 1931 stal ministrem školství.<sup>32</sup>

Během čtyř let projíždí se svým souborem mnoho vesnic a měst. Nadšení herců z řad studentů ho doprovází po španělském venkově, kde seznamuje s pokladem klasického národního dramatického umění především diváky z vesnic, kteří měli často

---

<sup>29</sup> MAYHEW, J. (2009), *Apocryphal Lorca: translation, parody, kitsch*, Chicago: The University of Chicago Press, s. 19.

<sup>30</sup> FORBELSKÝ, J. (1999), *Španělská literatura 20. století*, Praha: Karolinum, s. 185.

<sup>31</sup> STANTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury, s. 294.

<sup>32</sup> Tamtéž.

poprvé možnost zhlédnout divadelní představení. Je plně zabrán do toho úkolu, který mu však brání v další tvorbě.

V roce 1933 se dočkal světového uznání s hrou *Bodas de sangre*. Představil i další hry *Don Perlimpín con Belisa en su jardín*, dokončil hru *La Zapatera prodigiosa*. Díky svým úspěchům začal požívat ekonomické nezávislosti. Úspěch ho vůbec provází na každém kroku.<sup>33</sup>

13. října přijíždí do Buenos Aires, kde byl uvítán se všemi poctami. Organizuje řadu přednášek a divadelních představení her svých i španělských barokních klasiků. Občané Argentiny Lorku obdivují. Jako poděkování za chápavé přijetí jeho osobnosti a díla se 25. března uvedla hra *El retablillo de don Cristóbal*. Za dva dny odplouvá zpět do vlasti.<sup>34</sup>

Dalším Lorkovým velkým triumfem bylo uvedení hry *Yerma* v prosinci 1934. Kritiky v tisku, který podlézá fašistické diktatuře, jsou však zničující a označují hru jako nemorální, rouhačskou a nekatolickou. Z pohledu pravice je hra, jejíž úspěch pokračuje i v roce 1935, útokem na tradiční kulturní a katolické hodnoty Španělska. Federico García Lorca se stává nepřitelem státu.<sup>35</sup>

V býčí aréně přišel o svůj život toreador, Lorkův drahý a obdivovaný přítel Ignacio Sánchez Mejías, jehož památce věnuje sbírku *Llanto a Ignacio Sánchez Mejías* vydanou v roce 1935.

Situace v zemi se začala nezadržitelně vyhrocovat, docházelo ke střetům mezi fašizující pravíci a bolševizující levíci. Do té doby apolitický Lorca se přiklání k levici; své postoje pak otevřeně hájí v novinách. Po vítězství levicové *Frente Popular* podepisuje Federico García Lorca četné protifašistické manifesty. Ačkoliv nebyl členem žádné politické strany, byl pro své liberální postoje z pohledu pravice považován za oddaného bolševismu.<sup>36</sup>

Vojenská posádka umístěná v Maroku, které velel generál Francisco Franco, povstává proti republice. V Granadě pučisté s převratem uspěli už 17. srpna 1936.

---

<sup>33</sup> ROMANO, A. (1999), *Federico: Antología*, Buenos Aires: Ediciones Colihue, s. 32.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>36</sup> Tamtéž.

Levicově angažovaný autor a homosexuál Federico García Lorca byl po mučení popraven několik dnů poté nedaleko vesnice Alfacar. Byl uložen do neoznačeného hrobu na neznámém místě.

Jeho smrt, stejně jako zmařené životy mnoha dalších, kteří byli během občanské války zastřeleni v provincii Granada jako stoupenci levice, je osudovou tragédií. Pro Španělsko to však především znamenalo ztrátu jedné z největších literárních postav 20. století, která v tak relativně mladém věku zdaleka nevyčerpala svůj talent.

Federico García Lorca vytvořil za pouhých osmnáct let dílo obrovského objemu i kvality a záběru. Dokáže reflektovat a rozvíjet tradiční formy barokní lyriky, hrát si s volným veršem jako nástrojem surrealismu, zasahujícím do nevědomí. Je možná největším španělským spisovatelem 20. století.

„Já jsem já a má okolnost.“ To je odkaz, který nám zanechává *Ortega y Gasset*, motiv cesty, ze které se již nedá sejt, osudovosti, která si svůj objekt najde. Tento prvek často vidíme v Lorkových dílech, je absurdní, že se nakonec uplatnil i v jeho vlastním životě.

Tragický život je ale osudem člověka, který uplatňuje a nutí svou vůli a odmítá se vzdát role, kterou se rozhodl hrát. Akt vůle být sám sebou je to skutečné hrdinství. Lorca, který skrze své politické či emocionální přesvědčení zůstává sám sebou, je tedy v intencích Gassetovy filozofie hrdinou.

## ***1.2 Obnova básnického jazyka - koncept čisté poesie***

*„V oblasti poesie dosáhli osmadvadesátníci obroditelských úspěchů největších a nejtrvalejších. Díky jejich tvůrčímu nadání a úsilí španělské básnictví zcela překonalo restaurační úpadek, a nejen to: pozvedlo se opět k úrovni světové; a od té chvíle z ní již neseštopilo.*

*Nejšíře a nejhlouběji pronikli do světového kulturního povědomí z básníků generace roku 1898 dva: Antonio Machado a Juan Ramón Jiménez.*“<sup>37</sup>

Juan Ramón Jiménez (1881-1958), španělský básník, zanechal dílo obrovské rozsahem, rozmanitostí a vlivem na další autory. Z počátku přebíral vliv nikaragujského básníka Rubéna Daría, otce latinskoamerického modernismu, proudu, pro který byla typická vytríbenost formy. Toto období reprezentuje sbírka *Almas de violeta*, kterou vydal ve svých devatenácti letech. Následují *Rimas* z roku 1902 a *Jardines lejanos* rok poté. Zanedlouho se však osvobozuje od vyumělkované estetiky a směřuje k tvorbě éterické, která byla mimo vlivu literárních škol či hnutí.<sup>38</sup>

V roce 1917 vydal Juan Ramón Jiménez dílo *Diario de un poeta reciencasado*, ve kterém se mísí poesie psaná veršem i prózou, a tím představuje nový způsob poetické tvorby, *verso libre*, volný verš.<sup>39</sup>

Pojetí díla jako deníku přináší spontaneitu a autenticitu v tvorbě, kterou básník vytváří prózou a volným veršem. Tím, že se odstraňují umělé překážky a formy, které dosud představoval rým, se básník blíží ideálu čisté poezie- *poesia pura, desnuda*. Tvorba se tím stává osobnější a pravdivější.

Dílem *Diario de un poeta recién casado* se otevřel nový básnický proud, který přebrali někteří členové ze skupiny *generación 27*.

Tuto tendenci Juan Ramon již udržel a neopustil ani ve svých dalších dílech, např. *En Piedra y cielo* z roku 1919, jehož hlavní myšlenkou je básnická tvorba, kdy je básník svrchovaným tvůrcem vytvářejícím nové světy.

Juan Ramón objevil francouzské symbolisty a pod jejich vlivem, ale také pod sentimentálním vlivem svého prvního období, vytváří nový náhled na svět a básnický jazyk, které se stávají základem nové poezie, *poesia nueva*, dvacátých let 20. století. Juan Ramón Jiménez se stal učitelem pro básníky ze skupiny *generación 27*, jeho žáci

---

<sup>37</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 96.

<sup>38</sup> VACCARO, L. (2007), *Premios Nobel de Literatura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, s. 238.

<sup>39</sup> UTRETA TORREMOCHA, M. V. (1996), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla, s. 265.

se stali ve Španělsku následovníky symbolistického hnutí.<sup>40</sup> Ovlivnění rétorikou symbolismu u Federika Garcíí Lorky a symboly, které se vyskytují v jeho hrách, představím v kapitole 2.2.

Dalším básníkem, který alespoň zpočátku tvořil pod vlivem modernismu, byl Antonio Machado (1875-1939). Sevillský rodák zanechal dílo nevelké rozsahem, přesto významné v dějinách španělského písemnictví. Jedná se v podstatě jen o několik sbírek: *Soledades* z roku 1903, *Campos de Castilla* poprvé vydaná v roce 1912 a *Nuevas canciones* z roku 1924. Svůj odvážný životní postoj, který po vypuknutí občanské války zasvětil boji za španělskou demokracii, shromáždil v roce 1937 do publikace *La guerra*.<sup>41</sup>

Vliv modernismu je patrný v jeho rané tvorbě, ale později si vytváří svůj osobitý hlas. Machadova poezie je oproti modernistické poezii formálně velice prostá. Skrovnými prostředky dosáhl veliké lyrické intenzity, jeho poezie je hluboce niterná, cit bytostně prožitý. City i vjemy nabízí bez ozdob, čtenář jako by se stával samotným tvůrcem.

Estetika a techniky symbolismu a post-symbolismu byly pro avantgardní hnutí stěžejní v tomto období, ne však jediné. Dvacátá léta byla obdobím spojení různých proudů, které přispívaly k bohatství poezie té doby.<sup>42</sup>

Jeden z důležitých jevů, který obohatil tuto dobu, byl vznik nových, revolučních hnutí ultraismu a kreacionismu s avantgardní technikou odvozenou z kubismu a futurismu. Tyto proudy přinášejí do poezie zásady oproštění básnické řeči od pout logických a syntaktických, uspořádání básní do geometrických obrazů.<sup>43</sup> Hnutí vykazují zápal pro vše nové, včetně vědeckého pokroku. Na tomto základu tvořeném

---

<sup>40</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 14.

<sup>41</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 196.

<sup>42</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 14.

<sup>43</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 206.



symbolismem a avantgardou se jeden přes druhého představují tvůrci ze skupiny *generación 27* se svou první tvorbou.<sup>44</sup>

„Zahraniční podněty, z nichž vykryštoval ultraismus i kreacionismus, byly však pro nastupující generaci jen odrazovým můstkem. Španělští avantgardisté se nestali epigony, otrockými napodobiteli cizích vzorů, nýbrž dovedli organicky spojit plodné impulsy přejaté zvenčí s literární tradicí domácí – bezprostřední i vzdálenou, umělou i lidovou. Díky tomu se oprostili od výstřelků poválečných ismů a vytvořili si osobitý hlas, moderní ve smyslu internacionálním a zároveň bytostně španělský; obohatili evropskou literaturu o plody velice cenné.“<sup>45</sup>

Nejznatelnější otisk v tvorbě španělské avantgardy však zanechal koncept tzv. čisté poesie, *poesía pura*.

Teorie post-symbolismu od Juana Valéry vzbudily zájem a nadšení i ve Španělsku, kde se očištěním či obnovou literárního díla zabýval Juan Ramón Jiménez ve svém konceptu nahé poezie, *poesía desnuda*. Teorie, kterou předložil Valéry, je této značně podobná. Podle ní je *poesía pura* výsledkem spojení a napětí mezi obsahem a formou, tedy mezi slovy a jejich významem, které nejsou od sebe oddělitelné.<sup>46</sup>

Na rozdíl od Antonia Machada, který poezii chápe jako výrazový prostředek vztahu k okolnímu světu, Juan Ramón Jiménez zbavil svůj verš všeho konkrétně smyslového a citového. Tím usiluje o naprostou abstrakci ve snaze dobrat se čiré básnické esence.<sup>47</sup> *Poesía pura* vzniká tím, že se od básně oddělí vše, co není poetické, *impuro*. Jsou to významy a myšlenky, které vyjadřují samotná slova, vše, co pramení z empirické zkušenosti.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 15.

<sup>45</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 207.

<sup>46</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 16.

<sup>47</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 98-199.

<sup>48</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 16.

„Nahá poezie je představě Juana Ramóna Jimenése poezie absolutní, totálně oproštěný výraz čistého lyrického stavu“<sup>49</sup>

Jorge Guillén (1893-1984) byl španělský básník, který se nejvíce shodoval s teorií, kterou Valéry předložil. Tuto teorii přejímá a dále rozvíjí, aby nedocházelo k nedorozumění, navrhuje termíny *poesía simple* nebo také *poesía poética*.<sup>50</sup>

Do své sbírky *Cántico* ukládal své verše po dobu více než dvaceti let. Byla vydána celkem čtyřikrát, poprvé v roce 1928, ve svém posledním vydání v roce 1950 již obsahovala tři sta čtyřiatřicet básní.

Metaforičnost jeho poezie přetváří realitu do podoby obrazové. Metafora v jeho básních je šifrou, k jejímuž rozluštění čtenář obtížně hledá klíč. Jeho poezie je čistá, někteří kritikové ji kvalifikují jako „aseptickou“, bez infekce skutečnosti.<sup>51</sup>

Ve svých poznámkách na toto téma Jorge Guillén rozlišuje nejen mezi termíny *puro* a *impuro*, ale také mezi termíny *humano* a *inhumano*, a to v podobném významu, jak je již použil José Ortega y Gasset ve svém díle *La deshumanización del arte* z roku 1925. Dílo Ortegy y Gasset představím blíže v kapitole 1.5.

Filozofické termíny se promítají do nových literárních proudů. Literatura zas vytváří nové prostředí pro čtenáře, kteří se pohybují v novém světě, který je oproštěn od formálních překážek. Dílo vzniká jako průsečík pohledů a motivů. Umělecké dílo má být syntézou smyslového vnímání. Oproštěním se od svých vlastních imperativů vyvstává nová čistota díla, ve které se hledá krása skrze obraz.

Pravzor nově objeveného konceptu čisté poezie, *poesía pura*, však objevují básníci ze skupiny *generación 27* už u barokního básníka, kterým byl Luis de Góngora y Argote.

---

<sup>49</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 199.

<sup>50</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 16.

<sup>51</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 214.

### 1.3 Odkaz barokní lyriky - Luis de Góngora y Argote

Španělská avantgarda navázala na literární tradice své země nejen z děl a konceptů *generación 98*, ale i z dob starších. Kromě odkazu tradice lidové, kterou představím v následující kapitole, navázala i na tradice španělské poezie umělé. Tento vliv nejvíce pochází z díla „córdobského mága“ dona Luise Góngory y Argote.<sup>52</sup>

Tento barokní autor ve své době nedosáhl takového věhlasu jako současníci.

*„Jako básník - i jako člověk - byl aristokrat. Netoužil po široké popularitě, naopak jí pohrdal.“<sup>53</sup>*

Za jeho života sice jeho díla nebyla nikdy oficiálně vydána, ale jeho verše kolovaly vlastní cestou. Až po jeho smrti vyšly básně pod souborným názvem *Obras en verso del Homero español*, ale ani tento sborník se příliš nerozšířil, neboť byl záhy zabaven inkvizicí.<sup>54</sup>

*„Jako hoch navštěvoval v rodném městě kolej Tovaryšstva Ježíšova a tam se důkladně seznámil s gramatikou, která tehdy zahrnovala i studium klasických jazyků; při tomto studiu se užívalo metody překladů, výkladů i vlastních slovesných projevů v těchto jazycích.“<sup>55</sup>*

Později studoval práva v Salamance, profesně se ale věnoval církevní dráze. Různé úřady zastával však jen proto, aby se mohl věnovat své vášni k poezii.

Již za svého života bylo jeho dílo přijímáno zcela rozdílně. Jeho slavní současníci jako Lope de Vega či Francisco de Quevedo se stavěli negativně vůči jeho

---

<sup>52</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 207.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 95.

<sup>54</sup> JURÍČEK, J. (1987), *Encyklopédia spisovateľov sveta*, Bratislava: Obzor, s. 201.

<sup>55</sup> CHABÁS, J. (1960), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, s. 137.

tendenci k *hyperkultismu* - absolutní čistotě v rámci vysoké vědomostní a intelektuální úrovně na základě studia antických klasiků.

Ve století dvacátém už však byla situace rozdílná. Přední odborník na toto téma Dámaso Alonso vzpomíná. Můj vlastní překlad úryvků z jeho děl do češtiny pod značkou A.H.

*„V první čtvrtině 20. století pomalu, a to z mnoha rozličných důvodů, probíhá změna ve způsobu vnímání života jako uměleckého či vědeckého motivu. Nový způsob chápání estetického jevu je doprovázen novým kritickým hodnocením literatury minulosti. Básník jako Góngora znovu získává svou důležitost, jeho hlavní zaměření bylo ve vytváření básnického prostoru, ve kterém je realita života převedena, slovo od slova, v motiv neskutečný, řeholi, systém, jasnost, očištění ...“<sup>56</sup>*

Již v roce 1926 píše Lorca esej s názvem *La imagen poética de don Luis de Góngora*, kde shrnuje vše, co ho přitahuje na aristokratické osamělosti cordobského básníka. Nazývá ho otcem moderní lyriky.<sup>57</sup> Je to především bohatství slov, které Góngoru nutí nově skládat jazyk ve vrozené potřebě čisté objektivní krásy. Lorca od Góngory také pochopil nutnost syntézy všech pěti tělesných smyslů.<sup>58</sup>

V roce 1927 se po celém Španělsku především na popud Lorky a Albertiho uskutečnila celá řada přednášek a konferencí pojednávajících o Góngorově odkazu jako literáta. Významná konference se uskutečnila pod Lorkovým vedením i v *Residencia de estudiantes*. Přední odborník na tuto problematiku Dámaso Alonso na ni vzpomíná jako

---

<sup>56</sup> „En el primer cuarto del siglo XX, poco a poco, por causas muy variadas y muy complejas, se produce un cambio total en la manera de considerar la vida como materia de ciencia o del arte. Al nuevo modo de entender el fenómeno estético, acompaña una nueva valoración crítica de la literatura del pasado. Y vuelve a adquirir importancia un poeta como Góngora, cuyo central empeño fue la creación de un cosmos poético en el que la realidad del mundo está traducida, término a término, en materia irreal, orden sistema, nitidez, depuración...”

ALONSO, D. (1986), *Del siglo de Oro a este siglo de Siglas*, Madrid: Editorial Gredos, s. 106, A. H.

<sup>57</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 19.

<sup>58</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 28.

na geniální interpretaci Gongorových *Soledades*, jež pronikla hluboko do duše a původního významu díla.<sup>59</sup>

„Na GÓNGOROVI byla nově objevena schopnost stejně cerebrálního jako imaginativního vytváření odlehých souvislostí mezi věcmi přírody nebo mýtu, jeho jazyk, působivá proměna fenoménů metaforické elipsy (DIEGO), půvab jeho umně temného stylu, jenž byl nevyčerpatelný ve vytváření poetických antisvětů vůči světu reálnému ...“<sup>60</sup>

Lorca přejímá tento způsob poetické tvorby, charakteristický pro Góngoru, pro něhož běžný svět nemá smysl, je však absolutním pánem věcí poezie. Hra slov a hraní se slovy, vtipně umístěné sloveso, které stojí na začátku věty, to je vše, co podtrhuje dílo Góngory. Lorca tyto principy přejímá a vytváří vlastní poetické světy. U obou tvůrců stojí proti sobě jedinec a společnost, báseň proti přírodě a poetický jazyk proti jazyku logickému.<sup>61</sup>

Nový způsob poetického projevu, lyrická řeč v metaforických řadách, zcela mění chápání rozdílů mezi dramatem, lyrikou a poesíí, ale také styčné plochy v místech, kde se potkávají. Inspirace tímto způsobem vyjádření u Lorcky vyvrcholí ve sbírce *Romancero gitano* a dramatech *irrepresentables*, tedy *El público* a *Así pasen cinco años*.<sup>62</sup>

Autoři patřící do skupiny *generación 27* cítili potřebu znovu připomenout a obnovit odkaz toho neprávem opomíjeného autora, jehož dílo i životní postoj byl mladým autorům tak blízký - právě pro jeho snahu vytvářet básnický jazyk, tak vzdálený běžné mluvě. Góngora nebyl tak vlivným vzorem, jeho přímý vliv je vidět jen u několika básní nemnohých autorů. Je vnímám jako vzor, ale také jako prostředek

---

<sup>59</sup> ALONSO, D. (1976), *Cuatro poetas españoles*, Madrid: Editorial Gredos, s. 61.

<sup>60</sup> FRIEDRICH, H. (2005), *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, Brno: Host, s. 145.

<sup>61</sup> KARAGEORGOU-BASTEIA, C. (2008), *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el Poema del cante jondo*, México: El Colegio de México, s. 39.

<sup>62</sup> Tamtéž.

revolty proti literárním vědcům, kteří básníka odsoudili pro jeho údajný nihilismus a temné vidění světa.<sup>63</sup>

S potřebou nového vyjádření nových problémů je třeba nových literárních prostředků, nového přístupu k jazyku, který by dokázal vyjádřit zcela nová témata přicházející z dynamického vývoje doby. Inspiraci nacházejí v tradičních strukturách barokní lyriky, která je vnímána jako nepřekonatelný vzor.

Tímto vzorem se nechává ovlivnit i Rafael Alberti ve svém druhém období reprezentovaném sbírkou *Cal y canto*, kterou vydal v roce 1929. Prvky lidové poezie jeho prvního období střídají prvky barokní lyriky. Se svým formálním a technickým mistrovstvím na poli poezie je v jeho podání barokní forma posazena na všední náměty, vysloveně nepoetické. Se záměrem zřejmě ironickým kontrastuje kulteranistická forma s všedními náměty moderního života.<sup>64</sup>

Poetika jazyka, kterou představuje Luis de Góngora a další autoři zlatého věku, je ideálním prostředkem k dosažení ideálu tzv. čisté poezie použitím klasických forem například sonetu.<sup>65</sup>

Nově objevený svět nevědomí, který přináší revoluční objevy Sigmunda Freuda a jeho žáka Carla Gustava Junga, se stává hracím polem pro tvůrce, kteří se snaží dosáhnout ideálu absolutní krásy, jež se skrývá pod povlakem reality. Návrat až k latinskému syntaktickému uspořádání a rytmus repeticí dávají možnost k vyjádření tohoto druhu paralelních myšlenek.

*„Góngora si předsevzal, a do určité míry se mu to i podařilo, zbourat okraje estetického výrazu, zjednodušeně řečeno, s větší intenzitou, s výraznějšími okamžitými i opožděnými účinky působit na čtenáře. To je přesně to, o co se snažily všechny umělecké směry, (v poezii, malířství či hudbě...), což se rostoucí*

---

<sup>63</sup> CERNUDA, L.,(1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 18.

<sup>64</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 207.

<sup>65</sup> ALCHAZIDU, A. (2004), *Esbozo de la historia de la literatura española*, Brno: Anton Páisenka, s. 86-87.

*rychlostí dělo v posledních letech devatenáctého století a co se děje i ve století dvacátém.*<sup>66</sup>

Skutečnost, že umělecká avantgarda studovala a více či méně Góngoru přejímala za svůj vzor, nestačila některým členům z *generación 27*. Výročí 300 let od úmrtí Góngorovy smrti bylo využito k širšímu seznámení běžného čtenáře s novými trendy avantgardního hnutí. K tomu, aby se stala skutečně avantgardní, bylo zapotřebí hledat novou identitu. Ta byla v jasném protikladu se starým stylem, prezentovaným rétorikou romanticismu. Tak jasná už nebyla diference mezi avantgardou a jejím inspiračním zdrojem, který představovali tvůrci jako Rubén Darío, Manuel Machado, Miguel de Unamuno či Juan Ramón Jiménez. Nový postup a styl tvůrců z generace 27 se začal označovat jako *nueva poesía*.<sup>67</sup>

Veřejnost začala vnímat a rozeznávat tento nový styl mezi květnem a prosincem 1927 právě u příležitosti rehabilitace Góngorova odkazu. Nástrojem, který zajišťoval příchod tohoto nového stylu, bylo vydavatelství *Revista de Occidente*.<sup>68</sup>

Pro Lorku je tento akt naplněním jeho osobního zájmu, je to vlastně uznání i jeho vlastní tvorby, která se navrácí k lidovým motivům, ale v intencích Góngorova odkazu vždy jako vytržbená, *culta*.<sup>69</sup>

Góngorova poesie má v sobě inteligenci, pronikavý vtíp, sílu a přesnost dokonalého stroje. Kdo jeho poesii již jednou pochopil, pro toho, kdo pronikl nesrozumitelností jeho poesie, pak ji i jako čtenář sleduje se strojovou lehkostí. Je najednou jasná, přinášející poznání.

---

<sup>66</sup> „Góngora se propuso, y en buena parte consiguió, derribar las lindes de la expresión estética, decir más apretadamente, más intensamente, con más efectos inmediatos y retardados, en la sensibilidad del lector. Es esto precisamente lo que se han propuesto todos esos movimientos artísticos (en poesía, en pintura, en música...) que con velocidad creciente se han ido sucediendo en los últimos años del siglo XIX y en lo que va del XX.”

ALONSO, D. (1976), *Cuatro poetas españoles*, Madrid: Editorial Gredos, s. 77., A. H.

<sup>67</sup> WISHER, E. (1982), *Historia de la literatura*, Madrid: Akal, s. 285.

<sup>68</sup> Tamtéž.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 286.

Vývoj tvorby dona Luise je vnímán ve dvou etapách. První etapa, jednoduchá a vtipná, do které patří *Las letrillas y romances*, druhá složitá a vytríbená, do které patří *Soledades*.

Góngorova poesie, respektive její styl, se může charakterizovat užitím slov, která mají několik významů, užitím kultismů, to znamená bohatým rejstříkem slov, který čerpá i z vědeckých disciplín.<sup>70</sup>

Luis de Góngora y Argote je pro Garcíu Lorku kvintesencí poesie. Chápe, že poprvé ve španělském jazyce tu byl někdo, kdo objevil novou metodu, jak zachytit a ztvárnit metaforu. Nesmrtelnost básníka spočívá právě v soudržnosti jeho obrazů. Obrazů a jejich významů, které nacházejí nové interpretace i po století, podobně jako Lorkova imaginace.

#### ***1.4 Poklady lidového folkloru***

Své první básně, které se dochovaly, píše Luis de Góngora ve svých 19 letech. Už v nich se střetávají dva prvky, jejichž spojením se vytváří estetický ideál jeho tvorby. Je to element lidový, který se setkává s tradiční metrikou převzatou z latinské a italské poezie.

Mnoho básníků tvořilo pod vlivem lidové písně. Podobně jako Góngora psal například i Francisco de Quevedo v metrické formě označované jako *letrillas*, s nepravidelným počtem slabik. Od druhé poloviny 16. století se začaly čím dál víc imitovat *romance*, původně od většinou neznámých autorů. V novém provedení zavedených básníků a dramatiků, kromě výše zmíněných to byli například Pedro de Padilla, Juan de la Cueva a samozřejmě Lope de Vega, se označují jako *romance artístico*. Jejich často satirický tón dokresloval atmosféru v poezii či dramatu. Původně šestislabičný verš lidové lyriky se mění v osmislabičný až jedenáctislabičný v *romance heróico*.

---

<sup>70</sup> ALCHAZIDU, A. (2004), *Esbozo de la historia de la literatura española*, Brno: Anton Pasienska, s. 86-87.



Luis de Góngora y Argote se od Lope de Vegy ve své tvorbě často lišil, nicméně princip přejímání metriky a prvků lidové poezie je pro oba tvůrce typický. Od Lope de Vegy a samozřejmě i jiných převzal García Lorca klíčové umění používat prvky lidové písně, která dokresluje a dává nový rozměr a orchestrálnost především jeho dramatickému dílu. Lope de Vega inspiruje Lorku při používání svatební písně, kterou najdeme i ve hře *Peribáñez*. Prvky tvorby Lope de Vegy najdeme například ve svatební písni v *Bodas de sangre* či chóru sekáčů v *La casa de Bernarda Alba*.<sup>71</sup>

*Romance* v obnovené tradici v podání Garcíi Lorky a jiných tvůrců generace 27, ale i jiných, se nazývá *romancero nuevo*.

Obsáhlá romance *La tierra de Alvar González* ze sbírky *Campos de Castilla* předznamenává poslední vývojové období Antonia Machada. Tu představuje sbírka *Nuevas canciones* z roku 1924. V ní se obrací k lidové andaluské písni - nenapodobuje ji, v jejím duchu vytváří poezii novou. Podobně jako Lope de Vega tohoto cíle svébytně dosáhl.<sup>72</sup>

Lidovou píseň Lorca poznával již od kolébky. Ukolébavky v andaluské lidové tradici slýchal od svých vychovatelek, které jako první daly impuls pro rozvoj jeho pozdějšího studia v této oblasti. Inspiraci ukolébavkou, kterou načerpal, zúročil ve studii *Las nanas infantiles* z roku 1928.<sup>73</sup>

Nebyl samozřejmě sám, kdo se jako syn z bohaté rodiny setkal v prostředí svého domu s příslušníky nižší společenské vrstvy, nicméně dobře pochopil důležitost tohoto třídního střetu pro udržení a rozvoj lidových tradic v měšťanské společnosti.<sup>74</sup> Všechny tyto vlivy vyústily ve sbírce *Canciones* z roku 1927.

Ovlivněn svým původem z Andalusie, Federico García Lorca básnický zpracovává další hudební inspiraci. Deset trvalo, než byla vydána sbírka *Poema del cante jondo*, která prodělala dílčí změny oproti původnímu manuskriptu z roku 1921. Vychází ze série přednášek, jež organizoval spolu se svým přítelem. Byl jím hudebním

---

<sup>71</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 80.

<sup>72</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 197.

<sup>73</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 81.

<sup>74</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 68.

skladatel Manuel de Falla, který jako první začal studovat tento hudební fenomén. Společně představili původ a projevy andalusského folklóru.<sup>75</sup>

Pro Lorku to byl první krok k poznání bytostného projevu andaluské duše, která své pocity projevuje tímto specifickým způsobem. *Cante jondo* je zvláštní druh zpěvu, který je tvořen pestrým souborem vlivů. Z výsledků studia, které provedl Manuel de Falla, to byla křesťanská církev, jež přijala byzantský liturgický zpěv, kulturní a hudební vlivy maurské invaze a s příchodem četných skupin cikánů dostává *cante jondo* svou definitivní podobu.<sup>76</sup> Podle pozdějších studií Lorca o deset let později doplnil také vliv sefardských Židů.

Každá z imigračních vln zanechala v původním andalusském folklóru část svých hudebních tradic. *Cante jondo* obsahuje táhlé a teskné refrény s doprovodem kastanět a tleskotu rukou. *Cante jondo*, (*jondo* – andaluská varianta slova *hondo* – hluboký) je nejstarší a nejčistší forma, z níž všechny ostatní formy vycházejí. Je to základ stylu *flamenco* užívaného spíš jako termín pro styl hry na kytaru, či *sevillana* jako taneční styl za doprovodu kytary v rytmu *flamenco*. U zpěvu se používá právě výrazu *cante jondo*, který má největší emoční dopad.

V díle *Poema del cante jondo* vzdává hold andaluské lidové písni. Muzikálnost čerpající z těchto tradic je zřetelná v celé jeho tvorbě.

Andaluský původ má Federico García Lorca společný s dalším příslušníkem avantgardní *generación 27*. Byl jím Rafael Alberti (1902-1999), který se narodil a zemřel v Puerto de Santa María poblíž Cádiz. V mládí váhal mezi dráhou malíře a básníka, ale hned jeho první sbírka veršů, *El marinero en la tierra*, vydaná v roce 1924 získává následující rok *Premio Nacional de Poesía*.

Oba básníky nespojoval jen původ, ale také podobné zaujetí lidovou písni. *El marinero en la tierra* a dvě následující sbírky, *La amante* z roku 1926, a *El alba del alhelí* z roku 1926, které představují tvorbu jeho prvního období, odrážejí inspiraci lidovou básnickou tradicí. Nejedná se však o pouhý přepis, přejaté impulsy přetvářejí podle svého. Lorca čerpal z tradice živé, Alberti zas ze starých zpěvníků.

---

<sup>75</sup> ZAPKE, S. (1999), *Falla y Lorca*, Erfurt: Edition Reichenberg, s. 40-42.

Lorkovy básně jsou tragické, Alberti vytvořil v ozvěnách Gila Vincenta, Juana del Enciny a jiných básně hravé a vitální.<sup>77</sup>

Lorkovo zaměření při zkoumání lidové písně bylo téměř až vědecké. Vlastnil mnoho zpěvníků, byl dobře obeznámen se sborníky lidových písní, především *Cancionero musical popular español* vydaným ve čtyřech svazcích v rozmezí let 1918 až 1922.<sup>78</sup>

Do svých her García Lorca rozesel mnoho písní, které přispívají k ozvláštňení klimatu hry. Lidová píseň byla pro Lorku potěšením a svou folkloristickou prací představil literární veřejnosti mnoho zapomenutých pokladů.

### **1.5 Koncept odlidštěného umění**

Inspirační zdroje španělských avantgardních tvůrců jsou velmi rozmanité. Kromě konceptu čisté poesie a inspirace lidovou písní je to také doba, ve které tvůrci žili. Ta přinesla nejen specifickou historickou situaci, ale také některé filozofické koncepty, které se úzce prolínaly s literární tvorbou. Ten nejdůležitější byl koncept odlidštěného umění José Ortegy y Gasset, který byl filozofickým východiskem literárního konceptu čisté poesie, *poesía pura*.

Na konci 19. století pro Španělsko skončil sen o mocné říši, nad níž slunce nezapadá. Země se musela vypořádat s realitou druhořadé velmoci a státu na samém okraji Evropy.

Intelligence hledala novou a moderní identitu španělského národa. Skupina španělských myslitelů (Miguel de Unamuno y Jugo, Antonio Machado, José Ortega y Gasset) do tohoto procesu sebenalézání zasáhla a označuje se jako *generación 98*.

José Ortega y Gasset, jemuž sice bylo v roce 1898 teprve patnáct let, se brzy stává uznávaným literátem a jedním významných členů *generación 98*. Navazuje na

---

<sup>77</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 212.

<sup>78</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis., s. 68.

klasickou filozofii Kanta a Hegela, kterou rozvíjí osobitým způsobem. Katedra metafyziky na madridské univerzitě neomezovala však jeho vliv na španělské veřejné dění.

*„Postavení José Ortegy y Gasset jako filozofa je stejně problematické jako donedávna vztah Španělska k moderní evropské komunitě. Nevytvořil svébytný filozofický systém, jeho spisy však oplývají myšlenkami natolik, že si získal pověst prvořadého španělského myslitele 20. století.“<sup>79</sup>*

Ortega není považován za filozofa z prostého důvodu: Jistě i díky postavě svého otce, vlivného novináře, se stal jeho preferovaným žánrem esej, žánr, který nevyžaduje přísné zkoumání a důkazy.

Svou první knihu *Meditaciones del Quijote* publikuje v roce 1914. Není brána jako filozofické dílo, nicméně v ní již formuluje svou ústřední myšlenku – „já jsem já a má okolnost“.<sup>80</sup>

Problematika jeho země je v centru jeho tvorby, podobně jako ostatních příslušníků *generación 98*. Nejznámější prací na toto téma je *España invertebrada* z roku 1922.

*„Podstatu teorie, kterou v této knize hlásá, lze shrnout takto: kořeny všech národních béd tkví v tom, že Španělsko nemá vybrané menšiny, elity, jedině povoláné a schopné vládnout; vytvoření těchto elit je tedy pro ně historickou nutností, chce-li se dostat z marasmu.“<sup>81</sup>*

V roce 1923 založil dodnes fungující významný časopis *Revista de Occidente*, skrze který sděluje nejen své myšlenky, ale seznamuje španělskou veřejnost

---

<sup>79</sup> McGREAL, I. P. (1998), *Velké postavy západního myšlení*, Praha: Prostor, s. 584.

<sup>80</sup> NIDA-RUMELIN, J. (2001), *Slovník současných filozofů*, Praha: Garamond, s. 351.

<sup>81</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 192.

s nejdůležitějšími mysliteli té doby, kteří mohou pomoci najít Španělsku novou identitu.

Společenské probuzení lidových vrstev na začátku 20. století reflektuje Ortegovu nejznámější dílo *La Rebelión de las masas* publikované v roce 1930. Předkládá v něm obraz davového člověka, který je strůjcem veškerých společenských proměn, aniž by se dokázal změnit sám. Davem pak rozhodně neoznačuje dělnické masy 19. století. Naopak, prostý člověk, který si sám uvědomuje svoje limity, se podle Ortegy z davu automaticky vyčleňuje.

*„... člověk vybraný není domýšlivec, který se považuje za něco víc než ostatní, ale ten, který od sebe žádá víc než druhý ...“<sup>82</sup>*

Opravdový davový člověk, produkt euroatlantické civilizace 20. století, se cítí pánem, vnucuje každému svoji vůli, vkus a životní styl. Všechno, co není v souladu s jeho přáním, je vadné. Hlásí se o svá práva a odmítá na sebe vzít povinnosti. Nedělá nic, co je pro něj nevýhodné, snaží se vytěžit co nejvíc požitků. Davového člověka nehledá v určité vrstvě či skupině, jeho typický představitel je zřejmý. Učený ignorant, jehož profesní specializace je společenskou nutností euroatlantické civilizace, která jediná přináší blahobyt - o něm mluví Ortega jako o příčině zbarbarizování Evropy.

Tak jako dřív masy uznávaly vládnoucí menšinu, v nových časech už masy chtějí vládnout samy. Bolševismus a fašismus je vyjádřením a prostředkem síly davového člověka.

Člověk davů je rozeznatelný podle postoje, který je opakem dynamického vynikajícího člověka, nebo také člověka vybraného, který představuje tvůrčí menšinu. Není tak jednoduché ho identifikovat, neboť rozdíl již neprochází striktně v rozdělení mezi vyšší a nižší třídou.

Vynikající člověk je hrdina v tom smyslu, že vykonává svou vůli ve službě hodnotám, které jej přesahují, tím překonává i sám sebe. Nežije život všední, nýbrž vznešený, protože žije v disciplíně, která vyžaduje neustálý cvik či asketismus.

---

<sup>82</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1993), *Vzpouřaví davů*, Praha: Naše vojsko, 1993., s 14.

Vznešený člověk se, tak jako Don Quijote, vyčerpává tvůrčím úsilím. Je to především člověk, který si vytváří *quehacer vital*, životní úkol, skrze nějž svůj život obdařuje smyslem. Tento smysl, životní úkol, podle Ortegy dnešní společnost bohužel postrádá více než cokoli jiného. Životní projekt, jenž usměrňuje veškeré lidské konání, západní člověk neumí uchopit, neví, co činit ani čím být, ať už individuálně či kolektivně.

Tento filozofický imperativ by měl platit i pro umělce. Básník má mít vizi, nemá ukazovat, ale přivést na cestu a nechat objevit kvality postavy bez dalekosáhlého popisu a laciného navádění. Podobné myšlenkové proudy představoval v díle *La Deshumanización del arte* z roku 1925, ve kterém se výraz odlidštění nevztahuje jen k tendencím moderního malířství, ale i dalším způsobům uměleckého vyjádření.<sup>83</sup>

*„Všechny velké epochy umění se vystříhaly toho, aby dílo mělo těžiště ve věcech lidských.“<sup>84</sup>*

Tento filozofický pohled na člověka a umění vznikl ve stejné době jako básnický koncept čisté poesie, pod jehož vlivem tvořili mnozí básníci ze skupiny *generación 27*. Do jisté míry se tyto koncepty prolínaly a doplňovaly, ale často byly také mylně chápány. Ve svém rozboru fenoménu *arte nuevo*, nového umění, a částečně i kubismu, Ortega skládá dohromady některé základní principy avantgardního hnutí a konceptu tzv. čisté poesie. Kvalita uměleckého díla není založena na jeho obsahu, ale na jeho formě.<sup>85</sup>

Tím se však dostává do střetu s davovým člověkem. Jak Ortega říká, moderní umění nejen, že je nepopulární, ale dokonce antipopulární, *antipopular*, ve smyslu takovém, že se staví proti davům. Moderní umění rozděluje společnost na dvě skupiny. Ta první menšinová, složená ze zástupců člověka vybraného, *selecta*, chápe nutnost askeze, která je potřeba pro potlačení svých potřeb. Druhá skupina, většinová,

---

<sup>83</sup> CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 17-18.

<sup>84</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 193.

<sup>85</sup> CERNUDA, L., (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 18.

*los utilitarios*, se nechává unášet životním neklidem každodenního života. Tato druhá skupina obhajuje umění 19. století, člověk davů určuje normy estetického vnímání, které ho těší a lichotí mu. Davový člověk se necítí být duševně spřízněn s novým uměním, *arte nuevo*, které odmítá, jak jen možné to je.

Ortega chápe vývoj avantgardního hnutí po první světové válce jako odpověď na realismus a jeho *arte humano*, umění lidského. Lidský prvek v umělecké tvorbě chápe jako překážku k vytvoření estetických hodnot.

*„ Estetický požitek moderního umělce pramení právě z tohoto triumfu nad lidským. “*<sup>86</sup>

Tento myšlenkový moment byl klíčový pro vznik specifického projevu španělského avantgardního hnutí. Při pozorování vývoje poezie dvacátých let dvacátého století Ortega y Gasset prohlašuje, že ve snaze zbavit se lidských prvků v tvorbě se poezie má stát hrou a nic víc. Žoviálnost a hravost avantgardní poezie v raných dílech autorů ze skupiny *generación 27* tuto tezi potvrzují.<sup>87</sup>

*„Po vypuknutí občanské války v roce 1936 odešel do zahraničí - pobýval ve Francii, Holandsku, Argentině a Portugalsku - v roce 1945 se vrátil do Španělska, ne však natrvalo, dočasné působení zde střídal s pobytem v Německu. Doba jeho zahraničního působení znamená i vznik jeho nejvýznamnějších děl, která byla přeložena do mnoha světových jazyků. Přestože tvořil v zahraničí, je celé jeho dílo věnováno Španělsku a je jím trvale podmíněno. “*<sup>88</sup>

Filozofické myšlenky, které José Ortega y Gasset zanechal, změnil pohled na člověka ve starém světě. Byl jedním z prvních, který ve dvacátém století začal hlásat myšlenku evropského společenství, které by mohlo otupit ostří nacionální

---

<sup>86</sup> FRIEDRICH, H. (2005), *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, s. 170.

<sup>87</sup> CERNUDA, L.,(1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis, s. 18.

<sup>88</sup> ORTEGA Y GASSET, J. (1993), *Vzpouřa davů*, Praha: Naše vojsko, s. 5.

nesnášenlivosti. Mnoho z jeho postřehů změnilo chápání uměleckého díla v tradici staré školy, které nedokáže reflektovat aktuální problémy. I jeho následující výrok napomohl ke změně klimatu španělského dramatu na začátku dvacátého století, ve kterém měl lidský prvek v tvorbě nejvíce negativní dopad.

*„Třebaže čisté umění je nemožné, nelze pochybovat o tom, že je možná tendence k očištění umění. Tato tendence povede k postupnému vytlačení prvků lidských, příliš lidských...“<sup>89</sup>*

### **1.6 Španělské drama**

Španělská dramatická tvorba na začátku 20. století nedosáhla kvalit a věhlasu ostatních žánrů. Dramatici té doby, z nichž nejvýznamnějším představitelem byl Jacinto Benavente, nebyli tak velkými tvůrčími osobnostmi jako ostatní představitelé generace roku 1898.<sup>90</sup>

Dramatické dílo, které zanechal Jacinto Benavente, je velmi rozsáhlé – napsal na sto padesát her. Bylo také velmi úspěšné, v roce 1922 získal Nobelovu cenu.<sup>91</sup> Ve svých hrách se však snažil vyjít vstříc vkusu španělského publika, které pocházelo převážně ze středních a vyšších vrstev.

*„Benavente psal v zásadě jen pro jednu sociální skupinu – pro onu vyšší společnost – již chtěl nastavit kritické zrcadlo, ale přitom se jí nechtěl dotknout; spíše jí chtěl lichotit, aby si získal přízeň publika. Jeho kritika (a satira) je proto vždy velice opatrná a jeho konflikty nedosahují nikdy poloh tragických.“<sup>92</sup>*

---

<sup>89</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 193.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 186.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 187.



Tato koncepce, která vylučuje skutečnou hloubku dramatu ve smyslu antických tradic, neupírá kvality autora. Benavente byl mistr divadelní techniky, dialogu a psychologické analýzy. Jeho dílo je třeba hodnotit v kontextu doby, do jisté míry přispěl k obrodě španělského dramatu tím, že vytlačil nabubřelý patos předchozí školy, který do svých děl vnášel například José Echegaray.

Španělské publikum na začátku 20. století přálo těm autorům, kteří se byli ochotni přizpůsobit jeho vkusu. Tím se omezil přístup na scénu hrám i tak významných dramatiků jako byl Unamuno či Valle-Inclán.<sup>93</sup>

Měšťácký svět, který byl tématem dramatické tvorby prvních desetiletí 20. století, od mládí nenáviděl Ramón del Valle-Inclán. Tento svět se stal terčem jeho nelítostné kritiky, který pranýřoval ve svém druhém období poté, co zavrhl estetiku čistého umění a začal tvořit umění angažované. Jeho frašky a grotesky se vysmívají všemu, co stojí v cestě budoucnosti Španělska. Pro svůj nový styl vytvořil i nový název, *esperpento*. Tímto termínem se konkrétně označují jeho čtyři dramatické grotesky z dvacátých let. Jsou to *Luces de bohemia*, *Las galas de difunto* z roku 1920 a *Los cuernos de don Frijolera*, *La hija del capitán* z roku 1921. *Luces de bohemia* a také ranější hra *Romance de lobos*, či *Divinas palabras*, byly nejvlivnější inspirací pro pozdější tvorbu Garcíi Lorky. Ve své trilogii *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* přejímal mnoho symbolů, například symbol vody, koně, a jiných zvířecích a rostlinných symbolů z díla Valle-Inclána.<sup>94</sup> Jedna z replik sedmé scény hry *Luces de bohemia* říká, že španělská tragédie není tragédií.<sup>95</sup>

Dramatická díla začátku 20. století se dají rozlišit ve dvou žánrech. První je drama mravoličné, které se drží námětů a postupů z děl již zmíněného Jacinta Benavente, jehož dalšími představiteli byli například Serafín Álvarez Quintero a jeho bratr Joaquín Álvarez Quintero, kteří všechna svá díla podepisovali společně. Co do popularity a tvůrčí plodnosti soupeřili se samotným Benaventem. Napsali kolem sta her

---

<sup>93</sup> Tamtéž BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 202.

<sup>94</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 59-60.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 30.

a jednoaktovek, ty čerpaly námět většinou z andaluského prostředí. Tento námět přebíral a rozvíjel ve své trilogii z andaluského prostředí i Federico García Lorca.<sup>96</sup>

Specifický druh dramatu mravoličného byl *género chico*, který zobrazoval mravy nižších lidových vrstev většinou z Madridu. Pro toto publikum byl také určen, jako druh dramatického umění je *género chico* útvarem úpadkovým. Jeho nejvulgárnější fraškovitá podoba, *astracanada*, již nepatří do oblasti seriózního literárního zkoumání.<sup>97</sup>

Tendence filosofického konceptu odlidštěného umění Ortegy y Gasseta ovlivnily nejen poezii. V tomto duchu García Lorca hovořil o těžkém boji, který vedou mladí umělci za nový způsob uměleckého vyjádření. Ten spočívá v ponoření do oceánu myšlení, v němž je třeba najít očištěnou emoci dramatického projevu.<sup>98</sup>

Federico García Lorca při svých cestách s divadelní společností *La barraca* přinášel divadelní tvorbu lidovým vrstvám, pro něž náměty většinové společnosti byly cizí. Hry barokní dramatické tvorby byly vhodnější pro vesnické publikum. Chápal krizi španělského dramatu a v návaznosti na Valle-Inclána prosazoval nutnost návratu k tragédii. Podobně jako avantgardní básníci nacházeli inspiraci v barokní lyrice, i dramatická tvorba navázala na tradici barokního divadla.

### **1.6.1 Odkaz barokního dramatu**

Mnohem větší ohlas a význam než lyrika měla ve Španělsku v barokní době tvorba dramatická. Byl to přirozený následek velmi rozšířené negramotnosti španělského národa. Samozřejmě i barokní dramata neunikla censurním zásahům především církevní inkvizice. Témata a hodnoty, které barokní dramatici rozvíjeli, byly celkem jasně dané. Byla to především nezpochybnitelná role krále jako absolutní autority spolu s příslušníky šlechty, kteří byli obrazem dokonalých ctností. Svět byl

---

<sup>96</sup> RODRÍGUEZ, J. C. (1994), *Lorca y el sentido*, Madrid: Akal, s. 55.

<sup>97</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 202.

<sup>98</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos. 32.

prezentován jako harmonické místo, jež odráží nebeský řád, z toho vyplývá nemožnost změnit svůj společenský statut.

Na druhé straně se objevovala výjimečnost obyčejného člověka, rolníka obdělávajícího pole, a to především ve své čistotě a pokoře, která znamenala podřízení božím zákonům a eliminaci revolty proti osudu dávající trpký úděl.<sup>99</sup>

Lope Félix de Vega Carpio dostává vzdělání na madridské jezuitské koleji a poté i na universitě v Alcalá de Henares.

Na kritiku jeho díla pro nerespektování klasických vzorů odpovídá sérií zamyšlení *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* z roku 1609, kde shrnuje dramatické postupy své a svých současníků. Stanovuje zásadu tří aktů a dává hloubku postavám v nové expozici díla. Povoluje mísení žánrů, témat i veršů.

Lope de Vega také ustálil jeden ze zvlášť výrazných technických rysů španělské komedie, *polimetría*. Podle zásad polymetričnosti se pro různé příležitosti nebo momenty užívalo různých typů verše, případně strofických forem:

*„Uzpůsob verše uvážlivě  
námětům, o nichž pojednáváš.  
Decimy jsou vhodné pro nářky;  
sonet sluší u těch, kdo čekají;  
vyprávění si žádá romanci  
ale znamenitě se pro ně hodí i oktávy ...“<sup>100</sup>*

Tyto zásady, podle kterých sám Lope de Vega napsal více než 1500 her, se velmi rozšířily a dodnes jsou používány i většinou současných dramatiků.<sup>101</sup>

V jedné skupině komedií, které napsal Lope de Vega, nazývané *comedias de comendador o del poder injusto*, se střetává vlastník půdy s rolníkem - například to jsou hry *Peribáñez* a *Fuenteovejuna*. V posledně jmenované se odsuzuje přesvědčení

---

<sup>99</sup>ALCHAZIDU, A. (2004), *Esbozo de la historia de la literatura española*, Brno: Anton Pasienska, s. 90.

<sup>100</sup>BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 81.

<sup>101</sup>ALCHAZIDU, A. (2004), *Esbozo de la historia de la literatura española*, Brno: Anton Pasienska, s. 92.

aristokracie, že neurozený člověk nemůže mít smysl pro čest. Přesvědčuje nás o tom, že každý, ať muž či žena, i ze skromných poměrů pocházející, má právo udržet si důstojnost a čest.

Lope de Vega y Carpio vytvořil určitou dramatickou normu, kterou následovalo mnoho dalších autorů v tendencích *comedia nueva*. Z těchto principů, jako je například rozčlenění hry do tří aktů a využití strofických forem *romance*, vycházel ve své dramatické tvorbě i Federico García Lorca.

Co se týče námětů hry, kromě již výše zmíněného hledání důstojnosti a cti, je to také obnovený mýtus Dona Juana v podání Tirso de Molina.

Srovnání her tvůrců jako byli Lope de Vega a Pedro Calderón de la Barca s anglickým dramatem, především Williama Shakespeara, přináší srovnání dvou intelektuálních rovin. Španělské drama mělo tendenci transformovat myšlenku v pocit, anglické drama zas tendenci opačnou. Tato myšlenková diference vytváří odlišnou podstatu dramatického umění.

Místo dramatického vývoje postav a vášní či utrpení, které měl za cíl anglický tvůrce, španělské drama se snaží rozvíjet zápletku. Události nemají za cíl vyvolat různé fáze v myšlení postav, ale udržovat jejich střet v příběhu. Vyvolané vášně mají přímou souvislost s událostmi, které se odehrají. Žárlivost, běs, láska a nenávisť jsou přítomny, ale ne ve vztahu k minulosti, z minulosti je důležité jen to, co postavy dělaly, avšak ne, co cítily.<sup>102</sup>

Další zvláštnost španělského dramatu barokní doby je spojení krátkých dialogů, událostí v rychlém sledu a dlouhých, až ubíjejících proslovů, plných odboček a bombastických metafor. Jejich rozměr - stovky řádek - je nesrovnatelný s ničím z historie dramatu. Pro španělské obecenstvo a jeho zálibu v orientální pompéznosti to však vyhovovalo, navíc tento jev přinášel odpočinek od rychlé dramatické akce.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> LEWES, G. H. (1846), *The Spanish drama: Lope de Vega and Calderon*, London: Charles Knight & Co., s. 105.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 108.

Třetí charakteristika španělského barokního divadla spočívá v užití prvku zvaném *glosa*. Je to druh poezie, který v různých formách obměňuje určité přísloví nebo poetickou myšlenku, dávajíc tak břemeno každému verši.<sup>104</sup>

Lope de Vega je jako dramatik i básník často srovnávaný s Federikem Garcíí Lorkou. Mezi těmito velikány existuje řada podobností. Zaprvé je to jistá živelnost a ne jen chladný teoretický kalkul.<sup>105</sup>

*„Druhým důležitým rysem, který sblíží oba velké tvůrce, je šíře, mnohostrannost a dalo by se říci „syntetičnost“ jejich nadání. Lorca, podobně jako Lope de Vega, dovedl ústrojně stmelit básnictví lidové a „umělé“, dovedl včlenit nové výboje do starých národních tradic; dovedl psát zároveň rafinovaně i prostě, pro publikum kultivované i lidové. Byl schopen obsáhnout a osobitým způsobem přetvořit tradice španělské galicijské i arabské. Dokázal spojit v organickou jednotu poezii lyrickou, dramatickou i epickou ...“<sup>106</sup>*

Základním společným prvkem, který užívali oba tvůrci, je *romance*. *Romance* jako typ lyricko-epické básně se stala nesmírně tvárným materiálem v rukách nadaných umělců, kteří pomocí tohoto nástroje dokázali vyjádřit i ty nejjemnější odstíny smyslovosti. Výjimečně všestranná osmislabičná báseň otvírala nové prostory pro barokní vytříbenost, často i zpívaná s doprovodem jednoduchých, starých, nostalgických melodií. Lope de Vega a Góngora využívali formu *romance* ve století sedmnáctém, Ángel de Saavedra a José Zorilla v romantickém období. Federico García Lorca například ve sbírce *Romacero gitano* se vrátil k tradici *romancí*, kterou obohatil o nové živoucí interpretace.<sup>107</sup>

Ve svých dramatech Lope de Vega používal jistý druh *romance*, *redondilla*. Tento specifický typ verše v systému A-B-B-A nedává autorovi již takovou svobodu,

---

<sup>104</sup> LEWES, G. H. (1846), *The Spanish drama: Lope de Vega and Calderon*, London: Charles Knight & Co., s. 109.

<sup>105</sup> BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, s. 211.

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> MERWIN, W. S. (2005), *The selected poem Federico García Lorca*, New York: New Directions Publishing Corporation, s. xviii.

jeho forma je přísně určená. Je to prvek, který spojuje divadelní tvorbu Lope de Vegy a Garcíi Lorky, který ničí přirozený poetický svět a vytváří jiný, fiktivní. *Redondilla* je typická pro španělské divadlo zlatého věku, Lorca ji využívá pro vytvoření magického a přízračného světa ve své hře *Bodas de sangre*.<sup>108</sup>

Drobnou, ale zřejmou styčnou plochu najdeme mezi autory i v rámci prvků stavby dramatického díla. Krátká komická odlehčující vložka mezi jednotlivým dějstvím, mezihra, *entremés*, pochází z divadelního zákoníku Lope de Vegy. Tuto odbočku, prvek, který pro diváka znamená určité ulehčení před dalším dějem, Lorca používal už ve svých loutkových hrách a najdeme ji v jeho pozdějších dramatech. Takovým příkladem je například štěbetání pradlenek na začátku druhého dějství hry *Yerma*, které skutečně přináší určitou úlevu po vyhroceném konci prvního dějství. Vkládání mezihry, *entremés*, vnáší do Lorkových her přísně určený vnitřní rytmus.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> FELIPE AZOFEIFA, I. (1968), *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de Occidente*, San José: Euned, s. 224.

<sup>109</sup> McDERMID, P. (2007), *Love, desire and identity in the teatre of Federico García Lorca*, Woodbridge: Tamesis, s. 42.

## 2. Lorkova tragická trilogie

### *2.1 Estetické myšlení*

Pravděpodobně žádný moderní španělský autor nevyvolal takový zájem v samotném Španělsku i v zahraničí jako Federico García Lorca.

Z dramatické tvorby se často studují motivy v jeho tragédiích, snad proto, jak byl tragický motiv přítomen i jeho životě i smrti. Při hledání souvislostí a vzorů k jeho tragédiím se dostáváme až k srovnání s řeckým dramatem, konkrétně k Aristotelovi a jeho dílu *Poética*.<sup>110</sup>

V novodobé historii také najdeme silné myšlenkové proudy, které ovlivňují vznik nových dramatických děl s tragickými motivy.

Existenciální filozofie Miguela de Unamuno v díle *Del sentimiento trágico de la vida* a Kierkegarda z díla *Strach a chvění* přináší obraz tragédie člověka.

Tragické vidění světa je v přímém protikladu k náboženskému vidění světa, ve kterém je nábožensky založený člověk chráněn jistotou existence Boha, a náš svět je jen přestupní stanicí, zkouškou, ve kterém musíme obstát a zasloužit si postup do dalších světů, do skutečného života. Tragické vidění světa však není materialistické, kde náš svět je jediným prostředím, ve kterém můžeme dosáhnout jakéhokoliv přání individuálního nebo pro kolektiv. Člověk v tragédii si uvědomuje svět, ve kterém žije, který přináší mnoho překážek, je matoucí při hledání skryté pravdy, ale především je ovládán nespravedlností, násilím a egoismem.<sup>111</sup>

Estetické vnímání F. G. Lorky je podmíněno několika koncepty. V básnické sbírce *Romancero gitano* představuje Lorca svůj koncept, který spojuje hluboké kulturní, hudební a společenské tradice Andalusie. V protikladu k zjednodušenému vnímání kulturních tradic, prezentovanému zkratkovitým způsobem, staví Lorca svoji metaforu „*pena andaluza*“, do které nezahrnuje jen pocity lidí. Pro její pochopení je potřeba

---

<sup>110</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 14.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 16.

absolutní souznění s přírodou, je i v rostlinách, skrývá se v míze stromů a je zkrátka více „nebeská než pozemská“.<sup>112</sup>

S tímto nesmírně citlivým pohledem na svět na pozadí andaluských lidových tradic úzce souvisí Lorkova další estetická teorie. Poprvé s ní přichází v roce 1933 při přednášce s názvem „*Teoría y juego del duende*“. Podobně jako Lorkova předchozí teorie je tento koncept, *duende*, jen těžko uchopitelný. Je to Lorkova představa božské tvořící síly. Nejlépe ji asi přiblíží autorova vlastní definice, kterou z důvodu úzkého provázání formy a obsahu nechávám bez překladu.

*„Es un poder y no obrar  
es un luchar y no un pensar“<sup>113</sup>*

Tuto myšlenku netělesného božského tvořícího principu Lorca dále rozvíjí v souvislosti se španělskou kulturou, ve které stopy tohoto estetického konceptu nesou ta nejúžasnější díla barokního malířství, architektury a lyrických lidových tradic. Lorkovo estetické vnímání reality, jeho specifické koncepty, *duende* a *pena andaluza* se projevují v chování postav jeho her, ve kterých jsou nuceni vstříc tragickému osudu, kterému se nedá vyhnout.

---

<sup>112</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 39.

<sup>113</sup> Tamtéž., s. 40.



## 2.2 Dědictví symbolismu

V minulých kapitolách jsem naznačil, že *Bodas de sangre*, *Yerma* jsou hry, které rozvíjejí dědictví symbolismu, zejména z díla Ramóna del Valle-Inclán, především ze série „barbarských komedií“. Z nich Lorca přebírá a rozvíjí několik sérií symbolů. Jsou to obrazy rostlin, zvířat, základních čtyř živlů, vesmíru a rituálů.<sup>114</sup> Je to ale hlavně podobné tragické vidění světa, které Lorca vyjadřuje v již výše zmíněných konceptech *duende a pena andaluz*.<sup>115</sup>

Duální symboly ovce a vlka z *Romance de lobos* se promítají do tragické trilogie Garcíi Lorky jako základní poselství v dualitě oběť a její kat. Ovce, kterou drží Marie Josefa ve třetím dějství dramatu *La casa de Bernarda Alba*, je zvíře posvátné, rituální. Symbolizuje syna, oběť.<sup>116</sup>

V dramatu *Yerma* je ovce symbolem duality prostorové, dům-okolí, která z pohledu muže vymezuje prostředí náležející aktérům. Juan vysvětluje Plánce, že ovce patří do ohrady a žena má své místo v domě.

Nejvýznamnější zvířecí symbol celého díla Garcíi Lorky, který přebírá z tvorby Ramóna de Valle-Inclán z díla *Cara de Plata* a *Romance de lobos*, je symbol koně. Dualita koně jako živočišného principu a jezdce jako ničícího principu. Drama *Bodas de sangre*, Ricardo Doménech interpretuje jako dramatickou píseň o jezdci.<sup>117</sup>

### 2.2.1 Rostlinné motivy

Rostlinné obrazy jsou hojné v díle Garcíi Lorky. Obilí, hřebíček, fialka, rákos, růže, stejně jako obrazy ovoce, například jablko nebo pomeranč, mají každý jiný význam a interpretaci v konkrétním kontextu. Věneček květů Nevěsty v *Bodas de Sangre* se mění v mučednickou korunu trnovou.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 59.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 65.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>117</sup> Tamtéž.

<sup>118</sup> Tamtéž, s. 60.

Slovo *planta* můžeme chápat samozřejmě jako rostlinu, bylinu, má však i další význam jako chodidlo, tedy spojení člověka s přírodou, jeho kořeny, které zasahují hluboko do země. To ukazuje Matka v druhé scéně třetího dějství, ve které prozrazuje hloubku svého smutku a původu jejích slz, které se vyřinou až z hloubky jejích kořenů.

Metafora stromu a jeho částí je často aplikována na mužskou postavu. Hustě zarostlý strom představuje dvojí dualitu strom-muž a zároveň obraz pro oba hlavní mužské představitele Leonarda a Ženicha. Ten nacházíme v chóru dřevorubců, kteří ve svém osudovém poslání chtějí porazit jeden strom, jeden život. Hustý strom bude poražen snadno, stejně jako oba muži. Motiv stromu je častěji aplikován na Leonarda. U metafory jeho postavy najdeme nejkompexnější trojitě připodobnění muž-řeka-strom jako aktivní plodný princip.

### 2.2.2 Měsíc a základní elementy

Federico García Lorca přejímá obraz měsíce nejen v rámci symbolistního dědictví z díla Ramóna de Valle-Inclán, ale také z andaluské lidové písně.

*„Cercos tiene mi luna,  
mi mante es muerto.  
No miro para ella  
De sentimiento“<sup>119</sup>*

Ze symbolů čtyř základních elementů je v tragické trilogii nejznatelnější motiv vody, opět ve své dualitě. Voda je v dramatu *Yerma* vyjádřením plodného principu, který Pláňce chybí. Obraz vody spojený s rostlinnými motivy přináší silnou metaforu Matky Země, v intencích estetického myšlení Garcii Lorky to je vyjádřené v jeho konceptu vnímání božské síly, Vesmírná symbolika, která je pojátkem mezi díly Valle-

---

<sup>119</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 119.

Inclána a Garcíi Lorky, je nejznatelnější v symbolu měsíce. V díle *Divinas palabras*, *Cara de plata*, je měsíc řídicím prvkem satanských rituálů. Dramata *Bodas de Sangre*, *Yerma*, přejímají tuto funkci měsíce jako božstvo lačnicí krve. Krvavé oběti jsou oběti měsíci. Rituál, oběť, to jsou motivy, ve kterých nachází společnou cestu dílo Ramóna de Valle-Inclán a Federika Garcíi Lorky.

*„Za intertextový můžeme považovat takový motiv, který se vrací v řadě děl téhož autora, ale především v dílech různých autorů i různých dob.“<sup>120</sup>*

García Lorca i Valle-Inclán ve svých dílech spojují prvky kultu katolického a kultů, které se vyskytovaly v době předkřesťanské. Jsou to motivy nože, krve a dalších.<sup>121</sup> Tyto motivy blíže představím při rozboru hry *Bodas de Sangre*.

*„Motiv-vracející se motiv-se však v textu i při zachování své vnější podoby (slovní) proměňuje. Proměňuje se totiž v závislosti na jiném kontextu, ve kterém se při dalších výskytech ocitá, kdy se na něj nabalují nové a nové významy, postupně vyvstává nebo se stále víc problematizuje jeho význam a spolu s ním smysl celého díla. To samé platí ovšem o „témž“ motivu v různých dílech téhož autora, natož pak v dílech různých autorů, případně jiných dob.“<sup>122</sup>*

---

<sup>120</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 721.

<sup>121</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 59.

<sup>122</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 725.

### 2.3 Trilogie

Od uvedení hry *Mariana Pineda* v roce 1927 až do roku 1936, ve kterém Lorca dva měsíce před svou smrtí představil hru *La casa de Bernarda Alba*, se jeho dramatická tvorba rozvinula do nejrůznějších žánrů. Je překvapivé, jak za necelých deset let (pokud nebudeme brát v úvahu mladický pokus *El maleficio de la mariposa* z roku 1920), vyvstává jeho dramatická tvorba v takové různorodosti. Ricardo Doménech předkládá klasifikaci Lorkových dramát, která člení následovně.<sup>123</sup>

1. Historické drama: *Mariana Pineda* je jen jediný titul, který se dá přiřadit k tomuto žánru, v této dramatické linii autor už víc nepokračuje.
2. Avantgardní drama: Nedokončená dramata *El Público* (ve své první verzi), *Así que pasen cinco años*, *Comedia sin título* a některé kratší hry, *El paseo de Buster Keaton* a *La doncella, el marinero y el estudiante y Quimera*.
3. Frašky a hry pro loutkové divadlo: *La Zapatera prodigiosa*, *Los títeres de cachipora*, *Retabillo de don Cristóbal* a *Amor de don Perlipín con Belisa en su jardín*.
4. Symbolistní tragická trilogie, kterou budu dále rozebírat.
5. Tragédie, která v sobě nese prvky dramatu A. P. Čechova, stojící mimo předchozí klasifikaci, *Doña Rosita Soltera o el lenguaje de las flores*.

Krátce po úspěšném uvedení hry *Bodas de Sangre* 8. března 1933, uvádí F. G. Lorca v rozhovoru, který vede José S. Serna, svůj záměr.

---

<sup>123</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 187.

„Krvavá svatba je první z dramatické trilogie ze španělské půdy. Právě v těchto dnech pracuji na druhé, zatím bez titulu, kterou musím odevzdat Xirguové. Téma? Neplodná žena!“<sup>124</sup>

V červenci roku 1936 měla již nová tragédie své jméno, *Yerma*. Klasický námět neplodné ženy chtěl Lorca nově rozvinout.<sup>125</sup>

*Yerma* měla premiéru v prosinci roku 1934. Dočkala se úspěchu u kritiky i široké veřejnosti. 12. března 1935 měla již stou reprízu.

Lorca dále ve výše zmíněném rozhovoru uvedl, že poslední tragédií z této trilogie měla být hra *La destrucción de Sodoma*, která však nebyla dokončena. Velmi nosné biblické téma zničení Sodomy měl podle svých vlastních slov autor již perfektně rozvržené ve své hlavě.<sup>126</sup>

Zmíněná *La destrucción de Sodoma*, ale také *La sangre no tiene voz*, *Caín a Ábel*, *La bola negra*, *El estado*, jsou některé z titulů her, které Lorca připravoval nebo o nich přemýšlel těsně před svým tragickým odchodem.

Není jasné, zda hra *La casa de Bernarda Alba* měla skutečně završit jeho trilogii. Při několika autorských čteních této hry, která uvedl v roce 1936, se o tomto plánu nezmiňoval.<sup>127</sup>

Dramata *Bodas de sangre*, *Yerma* a *la Casa de Bernarda Alba* se spojují do trilogie, která bývá označena jako tragická trilogie nebo andaluská dramatická trilogie - můžeme se setkat i s termínem lorkovská trilogie.

Rozdíly najdeme v podtitulu her. Hodrová uvádí, že podtitul má charakter komunikativní instrukce a navádí ke způsobu čtení díla. Pokud přináší informaci o žánru, má charakter metatextový.<sup>128</sup>

---

<sup>124</sup> „*Bodas de sangre es la primera de la trilogía dramática de la tierra española. Estoy precisamente, estos días, trabajando en la segunda, sin título aún, que he de entregar a Xirgu. Tema? La mujer estéril.*“ CASTILLA DEL PINO, C. (1989), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Quijón: Universidad de Oviedo, s. 76., A. H.

<sup>125</sup> Tamtéž.

<sup>126</sup> RUIZ RAMÓN, F. (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra, s. 194-195.

<sup>127</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 163.

<sup>128</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 254.

*Bodas de sangre* je tragédie, *Yerma* tragická poéma a *La casa de Bernarda Alba* nese podtitul Drama žen ve španělských vesnicích. Tyto rozdíly, spolu s některými novými stylistickými rysy, např. absencí veršovaných pasáží, vedou k pochybnostem, zda dílo zařadit k předchozím dvěma titulům.<sup>129</sup>

Otázka jasného vymezení žánru je však v moderní literatuře problematická.

*„Ve 20. století se rozkládá především ohraničenost druhů a žánrů, oslabuje se jejich identita – díla se pohybují na širokém poli druhových a žánrových přechodů (mezi poezií a prózou, prózou a dramatem, mezi jednotlivými žánry a žánrovými typy).“*<sup>130</sup>

Drama ženy bojující proti svému osudu, to je ústřední charakteristika hry *Yerma*. Námět pochází z reálií autorova dětství. Vesnice Moclín nedaleko od Fuente Vaqueros byla poutním místem navštěvovaným bezdětnými ženami. Náboženská pouť do této vesnice byla ale také bujarou vesnickou oslavou, protože modlitby mnohých žen byly vyslyšeny.

Šest scén ve třech dějstvích je téměř klasické členění hry. Magické prostředí vyvolává problém času. Plánka pozorně počítá dobu svého nenaplněného manželství, v první scéně je to čtyřicet měsíců, v dalších scénách už více než dva roky, stařeně říká, že je vdaná již roky tři. Tato časová nelineárnost přispívá k ozvláštění atmosféry, bezčasovost vyvolává magický dojem.

Na dramatu *Yerma* zaujme fakt, že vlastně postrádá zápletku. Dialog, který vedou Plánka-Juan, Plánka-Marie a Plánka-Viktor, má jen charakter informativní, dozvídáme se víc o minulosti Viktora a vztahu v manželství. Dialog jen zesiluje intenzitu střetu. Jednotlivé scény se však střídají bez zjevné příčinné návaznosti. Tento fakt odporuje tezi, kterou o dramatickém dialogu uvádí J. L. Styan.

---

<sup>129</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 163.

<sup>130</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 127-128.

„Dramatický dialog se od běžného rozhovoru liší především tím, že jeho slova někam míří, že se pohybují k předem vytyčenému cíli. Jsou nabitá významem, který posouvá dění vpřed.“<sup>131</sup>

Dramatu chybí základní prvky; expozice, zápletka a rozuzlení. Expozici a rozuzlení přináší jen rovina textová. Bezdětné manželství, expozice, kterou přináší první scéna, se udržuje pomocí textu po celou dobu hry až do konce, kdy Juan umírá. Tím se však nic neřeší. Pláňka se jen mění z bezdětné manželky na bezdětnou vdovu.<sup>132</sup>

Typická andaluská vesnice, to je prostředí hry *La casa de Bernarda Alba*. Dlouhé období smutku za mrtvého manžela, ubíjející vedra, každoroční příjezd ženců, to vše jsou reálie tradiční vesnické. Téma despotické vlády má zřejmou souvislost s diktaturou Primo de Rivery. Divadelní hra *La casa de Bernarda Alba* má zcela jiné členění než předchozí hry. Je rozdělena do tří dějství, která již nejsou dále členěna do scén. Dialog nese a rozvíjí zápletku. Struktura hry je připodobněním průběhu dne. První dějství odpovídá ránu, druhé odpoledni, třetí dějství je večerní, to vše je naznačeno scénickým způsobem osvětlení. Kolik času však uběhne mezi jednáním, není možné odhadnout, podobně jako ve hře *Yerma*, vzniká pocit určitého bezčasí.

#### 2.4 Lyrické vložky

Lorkův jazyk má svá specifika, autor si podobně jako jeho barokní předchůdci hraje se syntaxí, specificky umísťuje slovesa a zájmena, jejichž proměnou se často určuje význam věty. Jeho jazyk je věrný postavě a duši národa.<sup>133</sup>

. V následujících kapitolách představím některé lyrické pasáže. Hru *Bodas de Sangre*, GARCÍA LORCA, F. (1971), *Bodas de sangre*, Madrid: Espasa-Calpe, dále jen pod zkratkou *BS*, uvádím v překladu prof. PhDr. Miroslava Mikeše a to ve verzi, GARCÍA

---

<sup>131</sup> STYAN, J. L. (1964), *Prvky dramatu*, Praha: Orbis, s. 18.

<sup>132</sup> CASTILLA DEL PINO, C. (1989), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Quijón: Universidad de Oviedo, s. 79.

<sup>133</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 79.

LORCA, F. (2008), *Krvavá svatba*, Praha: Artur., dále jen pod zkratkou KS. Lyrické vložky rozeznává Doménech tyto:

1. Recitovaná árie či romance. Takovým příkladem je například monolog měsíce a žebračky z první scény třetího dějství *Bodas de sangre*.

„LUNA:

*Jsem na řece bílá labuť,  
jsem falešný přísvit v listí,  
já jsem oko katedrál.  
Neuniknou mi, v té skrýši  
jsou tu v pasti? Kdo to v houští  
v údolí vzlykavě kvílí?  
Luna vrhne do povětří  
Světlem nabroušené dýky,  
Ať se zatne do krve  
jejich čepel číhající.*“<sup>134</sup>

2. Další typ promluvy, nebo také scénické řeči, je lidová píseň, která plasticky až orchestrálně doplňuje hru. Toto umění převzal od Lope de Vegy, například podobně využitě jsou svatební písně ze hry *Peribáñez a Bodas de Sangre*.<sup>135</sup> Svatební píseň, *canto epitalámico*, jako chorální písně zpívané skupinou, blíže představím v kapitole, která se věnuje chóru. Chór zpívající lidovou píseň, *copla popular*, v osmislabičné metrice romance najdeme v chóru ženců v druhém dějství hry *La casa de Bernarda Alba*. Opakování projevů chóru v měnící se struktuře verše, opakování jednotlivých pasáží na sebe navazujících, navíc v podání muže a ženy, kteří proti sobě stojí v živočišné dualitě, dává chóru hloubku a nese tragický záměr.

---

<sup>134</sup> „LUNA: *Cisne redondo en el río, ojo de las catedrales, alba fingida en las hojas soy; ¡No podrán escaparse! ¿Quién se oculta? ¿Quién solloza por la maleza del valle? La luna deja un cuchillo abandonado en el aire, que siendo acecho de plomo quiere ser dolor de sangre.* BS, s. 144., KS, s. 53.

<sup>135</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, s. 80.



3. Lyrická scéna, je další typ lyrické vložky, scénické promluvy, jejíž funkce je v rovnoměrném rozložení poetické látky mezi postavy, které ji vyjadřují mezi sebou. Ukolébavka na začátku druhé scény prvního dějství může být příkladem.

„TCHÝNĚ:

*Spi, synku, když zpívám  
o velikém koni,  
co se napít vzpírá  
vody pod větvemi  
černé jako hlína.  
Ta když dojde k mostu,  
zavíří a zpívá.  
Kdo ti synku poví,  
co ta voda skrývá,  
když v zelené stáji  
se jí zježí hřívá.*

ŽENA:

*Spi růžičko,  
kůň se nechce napít ani maličko.*

TCHYNĚ:

*Spi, ty trapiči,  
Nebo se kůň steskem rozkřičí.  
Nohy samá rána,  
ojíněná hřívá,  
v očích blýská dýka  
z tepaného stříbra.  
Tryskem dolů k řece!  
Ach, divoká jízda!  
Prudčeji než voda  
Krev mu z rány tryská<sup>136</sup>*

---

<sup>136</sup> „SUEGRA: Nana, niño, nana  
del caballo grande  
que no quiso el agua.  
El agua era negra  
dentro de las ramas.  
Cuando llega el puente  
se detiene y canta.  
¿Quién dirá, mi niño,  
lo que tiene el agua  
con su larga cola  
por su verde sala?

MUJER:(Bajo) Duérmete, clavel,  
que el caballo no quiere beber.

Podobnou funkci má také krátká romance přadeny, *romancillo*, ve druhé scéně třetího dějství, kterou představím v kapitole 3.4. V ní se mezi sebou střídají pěti- a šestislabičné verše. Funkce těchto lyrických vložek v dramatickém procesu, jak ji vnímá Ricardo Doménech, tkví v probuzení vědomí diváka, jeho uvedení do stavu vytržení z reality.<sup>137</sup> S tím do jisté míry souhlasí i J. L. Styan.

*„Dramatická poezie je s to propůjčit autorovi hloubku a intenzitu, příznačnou pro vyjadřovací metodu poezie vůbec. Odpovíme tedy rozhodně, že účinek poezie v divadle bude téhož řádu, jako je účín slov v básni. Poezie rozšíří dosah a umocní význam myšlenky, kterou nám chce autor sdělit. Poezie dá dramatu na jevišti takový důraz, že obecnstvu utkví představa obsáhlejší, a přece jemnější, jaksí zveličená, a přece ryzejší, než kdyby byla napsaná v próze. Poezie slouží k tomu, aby vyjádřila a určila myšlenkové i citové silokřivky jinak nevyjádřitelné a neurčitelné. A tím si v dramatu získává nezadatelné domovské právo.“*<sup>138</sup>

---

SUEGRA:

*Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.  
Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
¡Ay, cómo bajaban!  
La sangre corría  
más fuerte que el agua.“* BS, s. 61-62., KS, s. 15-16.

<sup>137</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 81-82.

<sup>138</sup> STYAN, J. L. (1964), *Prvky dramatu*, Praha: Orbis, s. 35.

### **3. Krvavá svatba**

Premiéra tragédie *Bodas de Sangre* měla slavnostní uvedení 8. března 1933 v Madridu za účasti intelektuálů a umělců, jako byl například Miguel de Unamuno, Vicente Alexandre a mnoho dalších. Literáti, ale i akademičtí hodnostáři byli svědky prvního velkého triumfu andalusského dramatika. Po nestálém úspěchu jeho her *Mariana Pineda* zaznamenala ze všech her do té doby největší odezvu. Díky tomu se Federico García Lorca se svou první částí plánované tragické trilogie konečně ohlásil světovému dramatu.

Po celém světě si hra získávala oblibu a pozornost umocněnou i dalším zpracováním. Je to například filmová verze Carlose Saury z roku 1981, kde Antonio Gades ztvárnil postavu Ženicha, stejně jako ve verzi baletní.

I česká divadelní scéna se chopila tohoto námětu, po prvním uvedení v roce 1991 v Národním divadle v režii Josefa Bednárika následovalo mnoho dalších nastudování po celé vlasti, mimo jiné i v Českých Budějovicích, kde pod režijním vedením Michaela Taranta měla hra premiéru 2. března 2001.

Většina Lorkových her přejímá svůj název od jména hlavní představitelky, *Yerma*, *Zapatera prodigiosa*, *La Casa de Bernarda Alba*. *Bodas de sangre* dostala svůj název od událostí vlastních protagonistů.

Násilná smrt únosce a milence nevěsty má svůj skutečný historický základ ze svatby v malé vsi Níjar, v provincii Almería, kam Lorca děj hry umístil. Hra samozřejmě není úplně přesným zdokumentováním událostí, nicméně v textu najdeme uchován ne jeden údaj a detail, které bohatě přinášel dobový tisk.<sup>139</sup>

Střelná zbraň jako nástroj tragické odplaty byla nahrazena nožem, jehož motiv tedy se prolíná celým dějem. Již v prvním obraze nás jakoby varuje, v posledním už jen žalozpěv Matky a Nevěsty o tomto vražedném nástroji dokončuje a utvrzuje původní zlé tušení. Tento druh motivu, který se v díle vrací a opakuje, se nazývá leitmotiv.<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 65.

<sup>140</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 731.

Prostorové umístění hry neodpovídá zcela přesně, v Almerii nenajdeme mnoho ponurých lesů s řekou, kam se umisťuje třetí dějství. Můžeme však najít i některé souvislosti. Například jeskyně u vesnice Purullena, kamenná jeskyně, kde žila nevěsta z našeho dramatu, má snad pravděpodobný původ jako symbol primitivního obydlí a myšlení lidí, kteří v něm žijí. Jeskyně byla také obydlím andaluských cikánů, které Lorca navštěvoval při studiu andaluského folklóru a čerpání inspirace při tvorbě *Canciones* a *Poema del cante jondo*. Autor se však vyhýbá přesnému umístění v prostoru a čase, Andalusie v jeho podání je místem magickým.<sup>141</sup>

*Bodas de sangre* je tragédií v klasickém střihu. Hrdinové se střetávají se silami, které je přesahují a kterým nemohou nepodlehout.

I rozčlenění hry je klasické, vyjadřuje ho i samotný podtitul hry *Tragedia en tres actos y siete cuadros*. V sedmi obrazech ve třech dějstvích je próza prokládána veršovanými pasážemi, a to zejména ve třetím dějství, kde podtrhují napjatou atmosféru útěku milenců.

Mužské postavy nemají oproti ženským postavám zdaleka tak bohatý vývoj a vnitřní řeč.<sup>142</sup>

### **3.1 Struktura díla**

První dějství má tři obrazy. V prvním obraze prvního dějství vystupují Matka, Ženich a Sousedka. V druhém obraze prvního dějství vystupují Leonardo, Žena, Tchýně a Děvčátka, prostředím je růžově vymalovaná jizba. Ve třetím obraze vystupuje Služka, Matka, Otec, Ženich a Nevěsta. Prostředím je skalní domek.

Druhé dějství má obrazy dva. V prvním vystupují Nevěsta, Služka, Leonardo, Děvčata, Chlapci a Leonardova žena. Prostředím je opět skalní domek Nevěstin. Ve druhém obraze vystupují všechny hlavní postavy. Prostředím je terasa před skalním domkem.

---

<sup>141</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 66.

<sup>142</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 59.

Třetí dějství je o dvou obrazech. První z nich se odehrává v lese a vystupují v něm Dřevorubci, Měsíc, Žebračka, Ženich, Nevěsta a Leonardo. V posledním obraze celé hry, který se odehrává v neurčitém smutném domě, vystupují Leonardova žena, Tchyně, Děvčata, Žebračka, Matka, Nevěsta a Sousedky.

### **3.2 Stručný děj**

Krvavá svatba je příběhem vášně, rodinné rivality, prokletí a zrady, který se odehrává v koherentním společenství bezejmenné andaluské vesnice. Děj není složitý. Připravuje se svatba.

Ženich rozmlouvá s matkou ve svém domě. Žádá po matce nůž, protože vyráží na vinici pracovat. Matka se zhrozí při pomyslení na nůž nebo jakýkoli předmět, který může přinést smrt; její manžel i starší syn totiž byli zavražděni příslušníky rodiny Felixovy. Matka se obává o život posledního potomka.

Její syn se chce ženit. Je zpočátku posmutnělá, že její jediný syn odejde, ale nakonec přislíbí synovi, že s ním půjde na námluvy za Nevěstou. Matka se dozvídá o dávném snoubenci Nevěsty. Tím snoubencem byl Leonardo, syn Felixův. Proslýchá se však, že Leonardo stále jezdí tajně navštěvovat svou bývalou milou.

Děj se přenáší do domu Leonarda, který ráno přijíždí za svou Ženou a malým dítětem. V domě je ještě Leonardova Tchyně, která pečuje o dítě. Leonardo byl pryč přes celou noc, jeho kůň je unavený, ztrhaný. Táže se ho, kde byl, a on odpovídá, že u kováře. Leonardo se dozvídá, že její sestřenice se bude brzy vdávat.

Do jeskynního domku Nevěsty přichází Ženich se svou Matkou. Baví se s Otcem, chválí jeho pole. Na scénu přichází Nevěsta. Nevěsta Matku přesvědčí, že se opravdu za jejího syna vdát chce, a svatba je domluvena. Služka prosí Nevěstu, aby rozbalila dárky, které dostala, ta ale odmítá. Nevěsta se už nezdá být sňatkem tak jistá, jak se před návštěvou zdála. Služka jí oznámí, že v noci viděla před jejich domem Leonarda na koni.

Proběhne svatební obřad v kostele a celý průvod se vrací do nevěstina domu. Ženich si chce se svou Nevěstou zatančit, ta ale odmítá a odchází si sama odpočinout do

pokoje. Začíná se hledat Nevěsta a Leonardo. Služka prozradí, že ani Leonardův kůň není ve stájích. Leonardova manželka s pláčem sdělí, že viděla Nevěstu v náručí Leonarda ujíždět na koni pryč. To Ženicha i ostatní svatebčany rozlítí, sednou na koně a vydávají se ztrestat proradný pár.

Po krátké štvanici se utkávají Leonardo a Ženich v souboji na nože, který pro oba končí smrtí. Matka, Nevěsta a Sousedky oplakávají mrtvé.

### 3.3 Scéna

Scéna moderních dramatických děl je většinou určena režisérskou vizí. Drama na rozdíl od románu není pouze představou čtenářovou, alespoň ne v momentě, kdy je ztvárněno v divadle.

Lorca vždy přikládal velkou důležitost prostorovým a rytmickým dimenzím při tvorbě scény a dekorací. Při zkoušení hry *Bodas de sangre* autor a jeho bratr Francisco García Lorca měli za cíl, aby pohyb a mluva na scéně byly v souladu s hudebním doprovodem hry.<sup>143</sup> Zde se dostáváme k problému divadelního provedení dramatického textu. Dramatické umění bylo pokládáno jako interpretační, význam režiséra se začal měnit začátkem 20. století.

*„Režisér, který je tím, kdo určuje tvar a styl inscenačního textu po celé 20. století, může takřikajíc měnit tóny i rytmus dramatického textu, ba dokonce se to od něj čím dál víc očekává. Jako je inscenace dvojníkem dramatu, tak se stal režisér, až do 19. století postava bezvýznamná, ba anonymní, dvojníkem autora. Ve druhé polovině století pak zastíňuje autora samého, stává se hlavním, směrodatným referenčním autorem divadelního opusu.“<sup>144</sup>*

---

<sup>143</sup> SÁNCHEZ, J. A. (1999), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid: Ediciones Akal, s. 448.

<sup>144</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 83.

Lorca se ve své tragédii snaží prostředí popsat detailně, scénu nenechává jen na režisérově invenci. K prvnímu obrazu prvního dějství sice připsal jen jednoduchou poznámku týkající se barvy scény. Lorca má v hlavě představu vesnického španělského domu, ale v které místnosti domu se děj odehrává nebo v jaké poloze postavy hovoří a jednají, neudává. Další scény už však popisuje velmi podrobně. Střídají se nejen prostředí, ale také barvy - žlutá se mění v růžovou ve druhé scéně, ve třetí scéně prvního dějství už jsou zdi bílé. Měděné doplňky střídají stříbrné. V jevištním provedení je nejlépe možná syntéza všech smyslů, která na scéně pro svou trojrozměrnost snadno předčí i tak bohatou barevnou Lorkovu symboliku poetickou.

Podobně jako proměny barevné autor velmi podrobně popsal i „hru květin“. Luční kvítí, růže, opuncie, ze začátku radostné rostlinné symboly se mění v závěrečnou temnou scénu v lese, která i díky tomuto barevnému vývoji předznamenává tragické vyústění. To vše pečlivě zaznamenáno ve scénických poznámkách, které mají svou důležitost pro dokonalé vyznění hry.

Je vcelku logické, že scénické poznámky většinou nejsou součástí toku dramatického textu.<sup>145</sup> V *Bodas de Sangre* ale zdaleka nejsou jen instrukcí pro inscenaci, mají i v sobě i funkci literární a blíží se poezii.<sup>146</sup>

Jako příklad uvádím začátek scénické poznámky k druhé scéně prvního dějství. Uvádím v originále, protože český překlad ve mně nezanechává takový dojem.

*„Habitación pintada de rosa con cobres y ramos de flores populares“<sup>147</sup>*

Prostředí se ve hře často střídají, dohromady jich je šest. Jsou to dům matky a ženicha, dům Leonarda, skalní domek nevěsty, terasa před skalním domkem, les a blíže nespecifikovaný dům smutku. Prostor, ve kterém se děj odehrává, je také určitým druhem komplexního motivu. Je označován jako *topos*.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> HODROVÁ, D. (2001), ...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století, Praha: Torst, s. 306

<sup>146</sup> Tamtéž, s. 295.

<sup>147</sup> „Světnice vymalovaná na růžovo, měděné kuchyňské nádobí, kytice polních květů.“ KS, s. 15., BS, s. 61.

<sup>148</sup> HODROVÁ, D. (2001), ...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století, Praha: Torst, s. 733.

### 3.4 Chór

Federico García Lorca při několika příležitostech přibližuje svoje chápání důležitosti chóru. Ten byl pro něj základním stavebním prvkem tragédie, který měl uzdravit španělské drama z krize na začátku 20. století.<sup>149</sup>

*Bodas de sangre* není první hrou, kde se tento prvek vyskytuje. Píseň dětského sboru, *romance*, který uvádí a zakončuje hru *Mariana Pineda*, také plní pojetí chóru, začlenění do úvodu a závěru má vytvořit melodramatické prostředí hry.

Lorkovo pojetí chóru můžeme vnímat ze dvou pohledů. První je funkční hledisko toho dramatického prvku, který komentuje události a podtrhuje činnost postav. Tato funkce přináší také určité zbrzdění děje, dramatická akce se díky chóru neposunuje vpřed.

Druhé hledisko, již ne tak zřejmé, naráží na formální stránku, kterou Lorca naznačuje, když mluví o hře *Yerma*. Tato hra, podle jeho slov, bude mít čtyři hlavní představitele a chór. Tento pohled, který rozlišuje mezi postavou a chórem, odkazuje na řecké drama. Z toho vyplývá Lorkovo pojetí chóru jako samostatné postavy, v přednesu postav vedlejších, kterým Lorca dává jen obecné názvy, jako například Děvčata, Dřevorubci, a podobně.<sup>150</sup>

Je třeba ještě zmínit další důležitý úhel pohledu na chór, který spočívá ve vytváření protikladu mezi veršem a prózou. Verš má silnější výrazové prostředky než obyčejná próza. Lorca často hovořil o nutnosti vytvoření poetického divadla, v celé jeho dramatické tvorbě se nachází výrazné lyrické projevy v úryvcích prózy či poezie. Ty jsou přítomny také v *Bodas de Sangre*, próza se silným poetickým nábojem je v dialogu dřevorubců na začátku třetího dějství.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> <http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista1/testi/Lorca2.asp>. [citováno 25. července 2011]

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> Tamtéž.



Písňe, stejně jako zpívané či recitované básně přednášené jednotlivcem či skupinou, vždy mají charakter chóru. Ricardo Doménech rozeznává v *Bodas de sangre* několik druhů chóru.<sup>152</sup>

1. Ukolébavka *del caballo grande*, kterou jsem již uvedl v souvislosti s její funkcí rozložení poetické látky mezi více postav. Je to krátká romance v systému a-a, ve které se střídají šesti- a sedmislabičné verše. Shrnuje a předkládá děj, který má přijít. Lorca byl fascinován ukolébavkou, byl to první zdroj lyriky, kterou načerpal od svých vychovatelek pocházejících z lidových společenských vrstev. Připomínám jeho esej *Las nanas infantiles* z roku 1928, ve které zpracovává toto téma.<sup>153</sup> Ukolébavka v *Bodas de sangre* má klíčovou úlohu, předznamenává tragický děj.<sup>154</sup>

2. Svatební píseň z první scény druhého dějství, která začíná verši

„Nevěsto vzbud' se,  
svatba tě čeká,  
věnec ti uplave  
po řekách světa“<sup>155</sup>

Rozvíjí se celý obraz, komentuje přípravy na svatbu, půvab nevěsty, její čistotu, také ji připravují na svatební noc. Přináší veselou atmosféru lidové oslavy. Je to píseň, která obsahuje nejvíce metafor, více o ní v kapitole 3.5.2.

---

<sup>152</sup> DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragedia española*, Madrid: Editorial Fundamentos, s. 81.

<sup>153</sup> Tamtéž.

<sup>154</sup> BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis, s. 69.

<sup>155</sup> „Despierte la novia  
la mañana de la boda.  
¡Que los ríos del mundo  
lleven tu corona!“ *BS*, s. 93., *KS*, s. 30.

3. Dlouhá báseň či poéma z druhé scény druhého dějství, kterou recituje služka. Navazuje na svatební píseň z předchozí scény, přenáší do další scény slavnostní atmosféru.

*„Točilo se, točí a pod mlýnským kolem  
moc uběhlo vody.  
A máme tu svatbu!  
Ať rozhrne doubí  
a svou bílou pentlí  
ať se luna zdobí.  
(Zavolá)  
Prostírej!  
(Pateticky)  
Co těch písni hoši  
pro nevěsty měli,  
co uběhlo vody.  
A máme tu svatbu!  
Rosa na úbočí  
a ty hořké mandle  
ať se v medu smočí.  
(Zavolá)  
Připrav víno!  
(Pateticky)  
Dívejte se, oči,  
dívej se, ty krásná,  
jak ta voda proudí.  
A máme tu svatbu!  
Sukní přikryj nohy,  
už nevyjdeš z domu,  
když muž nedovolí.  
To víš, ženich je holub  
a v hrudi mu hoří,  
na šumění krve  
čeká hlína polí.  
Točilo se, točí  
a pod mlýnským kolem  
voda nepostojí.  
Tobě když se vdáváš,  
ať se třpytí vody.“<sup>156</sup>*

---

<sup>156</sup> „Giraba, giraba la rueda y el agua pasaba, porque llega la boda, que se aparten las ramas y la luna se adorne por su blanca baranda. Pon los manteles! (En voz alta) Cantaban. (En voz patética.) cantaban los novios y el agua pasaba, porque llega la boda, que relumbre la escarcha y se llenen de miel las

4. Chór dřevorubců z první scény třetího dějství. Ačkoliv dřevorubci hovoří mezi sebou, jejich promluva není hovorová, mluví mezi sebou v poetické próze, ve které se verš a próza kombinují. Tato kombinace utváří nádech monotónnosti či magického rituálu. Ve chvíli, kdy vychází Luna, mění se jejich prozaická mluva ve veršovanou. Tato změna vyznívá jako úcta k božstvu smrti, které slouží.

„1. DŘEVORUBEC:

*Luno, ty svítíš!  
Luno za tou houští listí!*

2. DŘEVORUBEC:

*Jasmínová krev z ní prýští.*

1. DŘEVORUBEC:

*Pořád tak sama.  
Zeleným listím obsypaná!*

2. DŘEVORUBEC:

*Tvář nevěsty se sebou stříbří.*

3. DŘEVORUBEC:

*Ty luno zlá!  
Na lásku má být tma!*<sup>157</sup>

5. Píseň červené přadeny, kterou zpívají Dívky a Děvčátko. Střídání pěti a šestislabičných veršů dává kadenci významu sloky. Dívky pokládají přadleně otázky, na které ostatní zúčastněné odpovídají záhadně. Má za úkol zmírnit napětí po předchozí

---

*almendras amargas. ¡Prepara el vino! (En voz alta) Galana. (En voz patética.) galana de la tierra, mira cómo el agua pasa. Porque llega tu boda recógete las faldas y bajo el ala del novio nunca salgas de tu casa. Porque el novio es un palomo con todo el pecho de brasa y espera el campo el rumor de la sangre derramada. Giraba, giraba la rueda y el agua pasaba. ¡Porque llega tu boda, deja que relumbre el agua!“ BS, s. 114-115., KS, s. 40-41.*

<sup>157</sup>

„Leñador 1:

*¡Ay luna que sales!  
Luna de las hojas grandes.*

Leñador 2:

*¡Llena de jazmines de sangre!*

Leñador 1:

*¡Ay luna sola!  
¡Luna de las verdes hojas!*

Leñador 2:

*Plata en la cara de la novia.*

Leñador 3:

*¡Ay luna mala!  
Deja para el amor la oscura rama.“ BS, s. 143., KS, s. 52-53.*

vypjaté scéně v lese, ve které Leonardo a Nevěsta podléhají svodům pudové vášně. V pokládání otázek pokračují až do momentu, který přináší vyústění vztahu mezi Ženichem a Leonardem.

*„Milenec už mlčí.  
Ženich samý nach.  
Na břehu tam leží  
němý jako svah.“<sup>158</sup>*

6. Závěrečná modlitba je litaní za ztraceného syna:

*„MATKA:*

*Kříži, kříži i mrtvých záštitu.  
Ach ženy, nožik, rybička,  
jeden ze všech nožiků,  
dva chlapy jim padnou k ránu –  
z lásky. Není úniku.  
Kudlička,  
jeden ze všech nožiků.  
sotva do dlaně se vejde  
jeden ze všech nožiků,  
projede užaslým masem  
těla, krutě, bez citu,  
do tmy, kde se propletený  
chvěje kořen výkřiku.*

*NEVĚSTA:*

*Jeden ze všech nožiků,  
malá kudlička,  
rybka, co šupiny nemá  
a neplave v rybníku,  
sotva se do dlaně vejde,  
a těm dvěma souzeno je,  
aby po něm k ránu zbledli  
mezi květy rulíku.“<sup>159</sup>*

---

<sup>158</sup> „Amante sin habla.  
Novio carmesí.  
Por la orilla muda  
tendidos los vi.“ BS, s. 161., KS, s. 65.

<sup>159</sup> Madre:  
Vecinas: con un cuchillo, con un cuchillito, en un día señalado, entre las dos y las tres, se mataron los dos hombres del amor. Con un cuchillo, con un cuchillito que apenas cabe en la mano, pero que penetra fino por las carnes asombradas y que se para en el sitio donde tiembla enmarañada la oscura raíz del grito.

Leitmotiv nože, který se objevuje hned na začátku hry i během celé modlitby, uzavírá hru v závěrečné sedmislabičné *romance endecha* v podání Matky.

„*MATKA:*

*Sotva se do dlaně vejde,  
jeden ze všech nožů,  
projede užaslým masem  
těla, krutě, bez citu,  
do tmy kde se propletený  
chvěje kořen výkřiku.*“<sup>160</sup>

### 3.5 Postavy

Koncepce postavy jako prvku literárního díla prostupuje všechny jeho roviny a jako svérázný motiv, či dynamický komplex motivů vzájemně propojený.

„*Postavu tvoří slovně tematický komplex, realizující se v textu určitým souborem textových jednotek.*“<sup>161</sup>

Tyto jednotky mají nestálý výskyt, některé se objeví jen jednou, jako například vnější popis, jiné jsou častější, jméno, nebo se mění a jsou nahrazovány, jako například líčení činů či myšlenek. Soubor vracejících se motivů dává postavě dynamický charakter. Hodrová uvádí čtyři nejdůležitější způsoby realizace dynamického charakteru postavy. S přihlédnutím k formě dramatu jsou to následující:<sup>162</sup>

---

*Novia: Y esto es un cuchillo, un cuchillito que apenas cabe en la mano; pez sin escamas ni río, para que un día señalado, entre las dos y las tres, con este cuchillo se queden dos hombres duros con los labios amarillos.* BS, s. 171-172., KS, s. 72.

<sup>160</sup> „*Y apenas cabe en la mano.*

*pero que penetra frío*

*por las carnes asombradas*

*y allí se para, en el sitio*

*donde tiembla enmarañada*

*la oscura raíz del grito.*“ BS, s. 172., KS, s. 72.

<sup>161</sup> HODROVÁ, D. (2001), ...*na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 519.

<sup>162</sup> Tamtéž.

1. vyprávění vypravěče o postavě, popis jeho chování, jednání, součástí této promluvy je i jméno.
2. dialogy a výroky jiných postav o této postavě
3. monology, u dramatu jen vnější
4. scénické poznámky v dramatu

První způsob realizace postav v dramatu *Bodas de sangre*, má za úkol chór. Ten jako specifická postava jak ji chápal Lorca v souvislostech řecké tragédie, komentuje dění na scéně, vnitřní pochody postav a uvádí další děj. Na scéně často není přítomen, ozývá se z dálky, mimo scénu, tím má vlastně funkci vypravěče v próze. Takovým příkladem je svatební píseň, či chór dřevorubců, který jsem již představil v příslušné kapitole.

Druhým způsobem realizace postav v literárním díle, výroky jiných postav o postavě, se uvádí do hry Nevěsta.

### **3.5.1 Leonardo a Nevěsta – motivy pudové vášně**

Poprvé se o ní dozvídáme zprostředkovaně, v dialogu Matky a Ženicha v úvodním obraze, na scéně se objeví až ve třetím obraze prvního dějství. Fakt, že se tak dlouho skrývá, vyvolává hned v úvodu hry tajemné prostředí. Pod její maskou, kterou předvádí na námluvách se skrývá vášeň k Leonardovi, která stojí proti konvencím, které zosobňují její Otec, Ženich a Matka.

Je třeba vysvětlit základní prvky koncepce vášně v díle Garcíi Lorky s přihlédnutím k jeho sexuální orientaci. Tyto prvky vychází z archetypálních konstrukcí dvou protikladných sil *Eros* a *Thanatos*, jako dvou protikladných pudů života a smrti, dávající dynamiku životní existenci. Psychoanalytická teorie literatury vysvětluje chování postav podle změny rolí a archetypů.

Smyslové nutkání má iracionální charakter, které se nachází v nadřazené pozici na postavou, která trpí při pokusu ji přemoci. Tento princip se dá rozpoznat v útěku Nevěsty a Leonarda a jejich dialogu v temném lese ve třetím dějství.

„LEONARDO: *Střepem skla mi jazyk trhá!  
Ale já chtěl zapomenout,  
postavil jsem ale v lukách  
kamennou zed' mezi náma.  
Je to tak? Nevzpomínáš si?  
A když jsem tě zahlíd zdálky,  
oslepil jsem oči pískem.  
Ale sed jsem na koně  
a kůň cválal k vám, k tvým dveřím.  
Jako bych měl v sobě hřeby  
ze stříbra, krev zčernala mi  
a divoký plevel snu  
mě prorostl celým tělem.  
Ne to není moje vina,  
země o to říkala si,  
a ta vůně, kterou voní  
tvoje ňadra, tvoje vlasy.*

NEVĚSTA: *Šílená! Jsem šílená!  
Nechci být tvá, tak se bráním,  
ale není, není chvíle,  
abych nechtěla být s tebou.  
kývneš na mě a já jdu,  
říkáš mně a už se vrátím,  
a já letím povětrím  
za tebou jak stéblo trávy.  
Nevěsta tam muže nechá*

*s příbuzenstvem, vpolou svatby  
uteče a nesundá si  
ani tenhle věnec z hlavy.  
A teď tebe, a to nechci,  
tebe by teď potrestali.  
Nech mě tady! Uteč! Nikdo  
se za tebe nepostaví.“<sup>163</sup>*

Podobně vyznívá i promluva Leonarda v druhém dějství, který nedokáže svou vůlí čelit vášni, která ho ovládá. O něm nám napovídá i jeho jméno, které ve hře jako jediný nosí. Leonardo - *León* může být spojován s odvahou a silou Iva. Slovo *Ardor* nám přináší závan horkého žáru, ale také lesk a statečnost.

*„LEONARDO: Mlčet a trpět – horší trest si už vymyslet nemůžeme. K čemu mě byla hrdost, co z toho, že jsem se na tebe ani nepodíval a nechal tě, abys celé noci nespala? Nic. Jenom jsem oheň rozdmýchával! Ty si myslíš, že čas léčí a zdi tě budou chránit. Ale není to pravda. Když se něco zatne do srdce, nikdo to nevyrvé.“<sup>164</sup>*

---

<sup>163</sup> „Leonardo:

*¡Qué vidrios se me clavan en la lengua! Porque yo quise olvidar y puse un muro de piedra entre tu casa y la mía. Es verdad. ¿No lo recuerdas? Y cuando te vi de lejos me eché en los ojos arena. Pero montaba a caballo y el caballo iba a tu puerta. Con alfileres de plata mi sangre se puso negra, y el sueño me fue llenando las carnes de mala hierba. Que yo no tengo la culpa, que la culpa es de la tierra y de ese olor que te sale de los pechos y las trenzas.*

Novia:

*¡Ay que sinrazón! No quiero contigo cama ni cena, y no hay minuto del día que estar contigo no quiera, porque me arrastras y voy, y me dices que me vuelva y te sigo por el aire como una brizna de hierba. He dejado a un hombre duro y a toda su descendencia en la mitad de la boda y con la corona puesta. Para ti será el castigo y no quiero que lo sea. ¡Déjame sola! ¡Huye tú! No hay nadie que te defienda.“* BS, s. 154., KS, s. 61.

<sup>164</sup> „Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echarencima.

*¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches?  
¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! Porque tú crees que el tiempo cura y que las paredes tapan, y no es verdad, no es verdad. ¡Cuando las cosas llegan a los centros, no hay quien las arranque!“* BS, s. 100., KS, s. 32-33.



Leonardo se nedokázal smířit s rozchodem s Nevěstou, svou dávnou láskou. Touha po majetku ho vedla k jinému výhodnému sňatku. Cítí fatální posedlost k Nevěště, nedokáže si pomoci, stále jí musí být nablízku. Tato vzájemná erotická přitažlivost je zcela mimo kontrolu rozumu, je nemožné ji čelit, ničí vůli postavy stejně jako samotného člověka. Jediný způsob jak se jí vyhnout znamená zničit toho, který vyvolává takovou přitažlivost. Proto ve třetím dějství Nevěsta říká.

*„Tahle ruka ta je tvoje  
A teď by tak ráda strhla  
modré větvoví tvých žil  
a ztišila, co v ní bublá.  
Miluju tě. Jdi! Tak hrozně!  
Moc tě zabít, sama rubáš  
obléknout a nastlat fial“.<sup>165</sup>*

Vášeň je tedy v Lorkovo pojetí neoddělitelně spojená se smrtí. Absence vášně ve vztahu Nevěsty a Ženicha, respektive chladný vztah Nevěsty k svému nastávajícímu dokládá následující dialog.

*„ŽENICH: Když jdu od tebe, je mi tak divně a hrdlo se mi svírá.  
NEVĚSTA: To tě přejde, až budeš můj muž.“<sup>166</sup>*

Nevěsta tedy říká, že po svatbě i tento nesmělý projev vášně ze strany Ženicha zmizí. Nevěsta je zpočátku připravena následovat kodex tradiční morálky a být dobrou manželkou. Manželství je pro ni ochrana před vášní k Leonardovi. Cítí se silná, nejen fyzicky z tvrdé práce, kterou zastává, tím si osobuje právo i na mužskou pozici

---

<sup>165</sup> „Estas manos que son tuyas, pero que al verte quisieran quebrar las ramas azules y el murmullo de tus venas. ¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta! Que si matarte pudiera, te pondría una mortaja con los filos de violetas.“ BS, s. 153-154., KS, s. 59.

<sup>166</sup> „Novio: Cuando voy de tu lado siento un despego grande y así como un nudo el la garganta.  
Novia: Cuando seas mi maridoya no lo tendrás.“ BS, s. 83. KS, s. 25-26.

aktivního činitele svého osudu. Nechce být nucena okolím, svým mužem, sama bere osud do svých rukou, nekontrolovatelně se oddává jen příkazům svého vnitřního hlasu. Jejich spojení je absolutní.

V složitém systému symbolů Lorkovo tvorby, to může být žena vyvolávající přitažlivost, která v symbolu luny, *La luna*, je spojována se smrtí. Postavy Garcíi Lorky prožívají erotickou přitažlivost jako tragické subjekty směřující k smrti.<sup>167</sup>

Luna a série symbolů s ní spojených, chlad, cín, stříbro, barva bílá a žlutá představuje pasivní ženský princip. Mužský aktivní princip, v symbolu řeky, která proudí, ve španělštině v mužském rodě *El río*, ta představuje plodnou sílu. Řeka a voda z ní dokáže uhasit žízeň, uspokojit erotickou vášeň. Ženich je jen kapičkou vody, zatímco Leonardo má metaforu temné řeky plné větví.

V symbolickém systému hry *Bodas de sangre* ale také *Yerma* představuje dítě společenskou instituci manželství. V *Bodas de sangre* je stále přítomno spojení instituce manželství, pokračování rodu a materiálních statků.<sup>168</sup> Spojení motivu půdy a potomků je esenciální i pro Nevěstu, jeho absence ve vztahu k Ženichovy vysvětluje vášeň k Leonardovy, pro kterého je vyhrazena metafora řeky jako plodného principu.

*„NEVĚSTA: Že jsem utekla s jiným? Utekla jsem! (Úzkostně) Ty bys taky šla. Já byla celá vypálená, samá rána zevnitř i zvenku, a tvůj syn byl ten krapet vláhy, od které jsem čekala děti, pole, záchranu. Ale ten druhý byl temná řeka plná větví, valil se ke mně s šumem svého rákosí a s písničkou v zubech. A já chodila s tvým synem, byl jako kapka studené vody, ale ten druhý za mnou posílal hejna ptáků, že jsem kvůli nim krok nemohla udělat, jinovatkou mě po nich obrůstaly rány, ty rány ubohé zlomené ženské, děvčete, které pohladil oheň. Já nechtěla, slyšíš, já nechtěla! Tvůj syn mi měl od toho pomoci a já ho nepodvedla, ale ruka toho druhého mnou smýkla jak mořská vlna, jak mezek když do tebe vrazí, a vláčela by*

---

<sup>167</sup> <http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista1/testi/Lorca2.asp>. [citováno 25. července 2011]

<sup>168</sup> Tamtéž.

*mě pořád, pořád, pořád, i kdybych už byla stará a všechny děti tvého syna mě za vlasy držely.*“<sup>169</sup>

Pro Ženicha je absence vody jako plodného principu osudová. Nedokáže dostatečně zúrodnit půdu, kterou představuje žena. Dítě může být vnímáno jako plod jejich spojení. Dítě symbolizuje hodnoty tradiční, materiální zázemí a klidnou rutinu při obdělávání země. Tuto rutinu a jasné zaměření k půdě představuje nejlépe Otec. V tomto významu uvádí Dana Hodrová definici jednotné koherentní postavy:

*„Jeho typická figura - sedlák – je až mysticky determinovanou svou příslušností k místu, připoutaností k půdě, určeností rodem (pamětí krve)“*<sup>170</sup>

Skutečným bohatstvím muže jsou další mužští potomci, kteří se budou moci věnovat půdě a jeho obdělávání, získávání dalšího bohatství. Při námluvách to Otec potvrzuje.

*„Kdybych já měl syny, to bych koupil celou tuhle stráž až k potoku. Zem je to daremná, ale chce to jenom ruce, aby rodila.“*<sup>171</sup>

Svatba je také prostředkem k získání další pracovní síly. Půda je tak spojena s generací předchozí a dává odkaz do budoucna. Manželství je prostředkem k získávání dalšího bohatství, pro které je potřeba potomky. Manželství je vzájemné soužití, výhodné pro obě strany. Jiný způsob chápání vztahu mezi mužem a ženou, jako

---

<sup>169</sup> „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, y tu hijo era unpoquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego.“ BS, s. 168-169., KS, s. 69-70,

<sup>170</sup> HODROVÁ, D. (2001), ...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století, Praha: Torst, s. 597.

<sup>171</sup> „Si yo hubiera tenido hijos hubiera comprado todo este monte hasta la parte del arroyo. Porque no es buena tierra; pero con brazos se la hace buena,“ BS, s. 78., KS, s. 23.

například spojení dvou zamilovaných nebo vášnivých osob přináší nebezpečí do ustáleného řádu. Fyzická přitažlivost jako přirozený důvod vyhledávání partnera je odsuzován tradiční společností. Sňatek z rozumu však přináší i omezení ženy ze strany muže.

### 3.5.2 *Motivy rodové cti – Matka, Ženich, Tchyně, Sousedka*

Jako u mnoha Lorkovo postav ani u Matky se téměř nevyskytuje vnější charakteristika. Matka je základní postavou hry. Nese v sobě bolest nad ztrátou manžela a staršího syna. Cítí povinnost žít ve svém domě, aby jim neustále mohla být nablízku. Svého jediného syna nechce zpočátku pustit z domu, aby se oženil, čímž by ho ztratila, ale nakonec svolí.

Obecné povědomí o Nevěště je příznivé, je to dívka skromná, pracovitá. Žije se svým otcem ve vzdáleném domě. Její obraz má jeden zásadní kaz pro tradiční společnost andaluského venkova. V minulosti již měla vážného nápadníka, právě v jeho osobě je skryto tajemné nebezpečí, které se stále může kdykoliv projevit a uhodit nečekaně a zákeřně. Je to právě Leonardo z rodiny Félixů, jehož rodina zapříčinila už ztráty dvou jiných mužů v jejím životě. Svého syna vychovala úzkosti ze ztráty posledního mužského člena. Hned v prvním setkání s Nevěstou jí předává imperativ prostorové náležitosti. Tuto prostorou dualitu více představím v kapitole 3.8.2.

*„MATKA: Hm? Oči má pěkné! Víš, holka, co je to vdát se?*

*NEVĚSTA (vážně): Vím.*

*MATKA: Mužský, děcka a všechno ostatní za zdí tlustou dva lokte.“<sup>172</sup>*

---

<sup>172</sup> „Madre: ¿Sí? ¿Que hermoso mirar! ¿Tú sabes lo que es casar se, criatura?

Novia: Los é.

Madre: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.“ BS, s. 81., KS, s. 25.

Tato postava je opravdovým modelem matky, jež má za úkol vychovávat a plodit, trpět a obětovat se své potomky. Avšak je zrazená osudem, své syny ztrácí předčasně, přežívá je, svůj úkol nedovedla do úplného konce, frustrována z nenaplnění své biologické determinace. V Matce je rozpor mezi mateřskou láskou na jedné straně a nenávistná touha po pomstě na straně druhé, směřující k členům rodiny Felixů. Její nenávisti její láska k poslednímu synovi akceleruje, je posedlá syna chránit a zajistit mu bezpečí. Tento rys pozorujeme hned v prvním obraze, kdy zastavuje syna, který míří na vinice. Její láska k synovi je až iracionální. Její přání, aby byl dívkou, směřuje k jeho bezpečí, trávil by pak většinu času doma. Když se ale dozví, že Nevěsta je bývalou snoubenkou Leonarda, tuší budoucí konec. Je to však ona, která předává synovy nůž, a tak mu předává temné dědictví smrti svým blízkých a především vlastní nástroj smrtelné odplaty. Přesto však do poslední chvíle věří, že zaplaší smutnou předtuchu.

Třetí způsob realizace postav je závěrečném vnějším monologu *cuchillo cuchillito*, který jsem už uvedl jako typ chóru. V něm se Matka realizuje jako postava fatálně zatížená smrtí, leitmotiv nože do hry uvádí a hru také uzavírá.

Tchýně je v mnoha věcech podobná Matce Ženicha. I ona velmi dobře zná své místo v domě, rodině a společnosti. Miluje svou dceru a její dítě, ve kterém vidí svou náplň života, ctí Leonarda jako živitele rodiny. Nedovolí dceři opustit dům, chápe vztah prostorové duality dům - okolí, která se vztahuje na dualitu muž - žena. To je základní vymezení rolí v tradiční společnosti.

Sousedka je postava, představující tradiční venkovskou bábu. S matkou jí spojuje podobný osud, neboť i její syn již zemřel. Ví přesně, co se kde stalo, z jaké příčiny a za jakých podmínek. Je to právě ona, kdo matce sdělí vazby v rodině nevěsty. I ona je zastánkyní tradičních hodnot a morálky. Nevěstina matka měla zásadní chybu v tendenci nebýt poslušná, a vzpírat se roli jí určené, snad i její krása byla jako rouhání.

Motiv čistoty je přítomen téměř celou první scénu druhého dějství ve svatební písni. Pro Nevěstu se používá mnoho metafor, především květinových. Témata se často opakují, nejčastější je sloka, která scénu i uzavírá. V originálním španělském textu se střídají pěti a sedmislabičné verše.

*„Vedou tě z domu  
k oltáři,  
jsi hvězda, která zazáří.“<sup>173</sup>*

### **3.6 Drobnější postavy**

#### **3.6.1 Mládenci, Děvčata**

Děvčata ve hře symbolizují mladou naivní ženskou duši. Vše vidí velmi zjednodušeně, radostně prozpěvují nevěstě, aniž by celou situaci kolem svatby viděla jinak, než radostně. Nad smrtí ženicha a Leonarda ještě nedokáží doopravdy truchlit.

Chlapci naopak představují symbol mladé mužské duše. Svatbu berou také jako něco krásného, ale při nevěstině úprku už pocítují, že také musí trestat. Jeden z chlapců se dokonce vydá po boku ženicha na cestu pomsty, ženich ho však po chvíli pošle domů, čímž mu zřejmě zachrání život.

---

<sup>173</sup> „Al salir de tu casa  
Para la iglesia,  
Acuerdate que sales  
Como una estrella.“ *BS*, s. 113., *KS*, s. 40.

### 3.7 Symboly

#### 3.7.1 Les, Dřevorubci, Luna, Žebračka, Smrt

Žebračka a Měsíc jsou symboly osudu, který pronásleduje oba milence, jejichž vášeň zůstává nenaplněna, stejně jako život.

*„ŽEBRAČKA:*

*Luna zachází a ono se blíží.  
nevyjdou odtud. Šum řeky křik zdusí,  
šelesty stromů srazí k zemi  
vrávoravý let jeku jejich hrůzy.  
Tady a hned. Jsem Unavená.  
Připravte rubáš a otevřete truhly,  
ustelte bíle na podlaze jizby  
pro těžká těla s prořatými hrdly.  
Jediný pták ať nepípne a vánek  
v plášti vynese do koruny  
těch potemnělých stromů jejich vzdechy  
nebo je pohřbí pod blátivě drny.*

*(Netrpělivě)*

*Ta luna, ta luna!*

*Objeví se LUNA. Znovu se rozzáří jasné modré světlo.*

*LUNA:*

*Za chvílku tu budou.*

*On podle řeky a roklí jdou druzí.*

*Ozářím kameny. Chceš něco?*

*ŽEBRAČKA:*

*Nic.*

*LUNA:*

*Zdvíhá se vítr, řezavý a krutý.*

*ŽEBRAČKA:*

*Sviť na hrdlo, knoflíky rozepni jim,  
nože už najdou cestu k hrudi.*

*LUNA:*

*Ať umírají dlouho. Jejich krev  
ať potichu mi šumí mezi prsty.*

*Pít, pít ten tryskající proud,  
už na ně čekám s vyprahlými ústy.*

*ŽEBRAČKA:*

*Nenecháme je přejít přes potok. A ticho!*

*LUNA:*

*Už jsou tady!“<sup>174</sup>*

Měsíc stojí v nadřazené pozici nad Dřevorubci a Žebračkou, kteří plní její vůli. O Žebračku v rozhodujícím okamžiku klopýtne Ženich a smrt ho od té doby provází na jeho poslední cestě. Vypravuje se zalíbením o strašné smrti obou mladíků.

Měsíc usiluje o krutou spravedlnost, která by měla přinést zkázu oběma uprchlíkům. Snaží se svítit co nejvíce na uprchlíky, poroučí stínům, aby nebránili jeho jasu. Les je prostředím symbolizující lidské nevědomí. Les je prostředím stínů a větví, které se rozestoupí, aby paprsky měsíce ozářily osudovou místo smrti a vášně.

---

<sup>174</sup> „Mendiga: Esa luna se va, y ellos se acercan. De aquí no pasan. El rumor del río apagará con el rumor de troncos el desgarrado vuelo de los gritos. Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada. Abren los cofres, y los blancos hilos aguardan por el suelo de la alcoba cuerpos pesados con el cuello herido. No se despierte un pájaro y la brisa, recogiendo en su falda los gemidos, huya con ellos por las negras copas o los entierre por el blanco limo. ¡Esa luna, esa luna! (Impaciente.) ¡Esa luna, esa luna! (Aparece la luna. Vuelve la luz intensa.)  
Luna: Ya se acercan. Unos por la cañada y otros por el río. Voy a alumbrar las piedras. ¿Qué necesitas?  
Mendiga: Nada.  
Luna: El aire va llegando duro, con doble filo.  
Mendiga: Ilumina el chaleco y aparta los botones, que después las navajas ya saben el camino.  
Luna: Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo.  
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan en ansia de esta fuente de chorro estremecido!  
Mendiga: No dejemos que pasen el arroyo. ¡Silencio!  
Luna: ¡Allí vienen!“ BS, s. 145-146., KS, s. 55-56.



### 3.7.2 Krev

Krev u většiny národů představuje cosi tajemného. Symbol krve se vyskytuje v dialogu dřevorubců.

„2. DŘEVORUBEC: *Musíš jít za tím, co tě táhne, udělali dobře, že utekli.*

1. DŘEVORUBEC: *Klamali jeden druhého a nakonec krev zmohla víc.*

3. DŘEVORUBEC: *Krev!*

1. DŘEVORUBEC: *Musíš jít za hlasem krve.*

2. DŘEVORUBEC: *A zem ji vypije do poslední kapky.*

1. DŘEVORUBEC: *A co! Lepší vykrváct než v tobě zaživa shnila.“<sup>175</sup>*

Krev je zde chápána jako nositel negativních vlastností. Cesta krve je cestou pudové vášně, která zastírá rozum a kazí charakter. Pak je to krev zkažená. Dřevorubci odsuzují její zkaženost, která z krve pochází. Stejně tak jako u Leonarda, který pochází už s rodiny zatížené rodovou kletbou, která přináší utrpení a smrt rodině Matky.

Dobry je člověk nezkažený, kdo si svou čistotu nechrání, nemá právo na život. Cesta krve je cestou pomsty a vášně, která se zmocňuje všech zúčastněných. Ve své pozitivní plodící formě je spojen s motivy pudy.

---

<sup>175</sup> „Leñador 2.: *Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir.*

Leñador 1.: *Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.*

Leñador 3.: *¡La sangre!*

Leñador 1.: *Hay que seguir el camino da la sangre.*

Leñador 2.: *Pero sangre que ve la luz se le bebe la tierra.*

Leñador 1.: *¿Y gue? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.” BS, s. 140-141., KS, s. 51.*

### 3.7.3 Nůž

Tradiční nástroj nůž – *navaja* – zavírací nůž, instrument který je typický pro muže z vesnického prostředí. Není to nůž kuchyňský, který pomáhá připravovat skromnou stravu. Je to pracovní nástroj muže, ale i zbraň. Muž s touto zbraní je připraven se bít s každým, který by mohl pošpinit jeho čest. Umění v zacházení s tímto typem nože je zásadní pro středomořské národy.

„*Symbol mužského aktivního principu, který obrábí pasivní ženskou hmotu*“<sup>176</sup>

I toto tradiční vysvětlení nacházíme v *Bodas de sangre*. Ženich vnímá svůj nůž jako nástroj k práci, zušlechtění půdy, svých vinic, ale především je to prostředek ke sklizni, kde jeho ostří přináší hrozny které jsou završením přírodního cyklu.

Nůž provází *Bodas de Sange* od počátku. Pro Matku je to zbraň která ji připravila o její nejbližší. Již v první scéně prvního dějství proklíná tento nástroj i jejího původce. Pro ni to je nesmyslný instrument, který bere muže v rozpuku svých sil.

„*Nůž, nůž,...sakramentský nože i ten darebák co je vymyslel*“<sup>177</sup>

Nůž, jako smrtonosný nástroj tragédie, celou hru uvádí a také nakonec uzavírá. Souboj Leonarda a ženicha je také chápán jako střet jejich mužských falických principů.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> BECKER, (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál., s. 190.

<sup>177</sup> „*La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.*” BS, s. 46., KS, s. 9.

<sup>178</sup> SAHUQUILLO, A. (2007), *Federico García Lorca and culture of male homosexuality*, Jeferson: McFarland & Company, s. 86.

### 3.7.4 Kůň

Symbolem který je ve hře *Bodas de sangre* přítomen a kterému i dokážu nejlépe porozumět je motiv koně. Je to motiv který je ve spojení s lunární sférou, blízký říši smrti.<sup>179</sup> Leonardo o něm mluví hned ve své první scéně a tímto symbolem se do hry uvádí.

*“Právě od něho jedu to bys nevěřila. Už nejmiň dva měsíce dávám koni nové podkovy a pořád je ztrácí. Nejspíš si je ukope okamení.”*<sup>180</sup>

Koně šťve po nocích na cestě za dalekým obydlím nevěsty. Vymlouvá se však na kováře. Kovář je znalec tajemství země, tvůrce neobyčejných zbraní, černý šaman jehož síla směřuje do podsvětí.<sup>181</sup>

Zajímavý je motiv podkovy, které kůň už dva měsíce ztrácí. Naznačuje se tak, jak dlouho pokračuje tajný vztah k Nevěště. I v naší středoevropské tradici je spojen se štěstím a spokojeností rodiny. Podkova se také musí vykovat za pomoci prudkého žáru, ohně, elementu který má destruktivní moc.

### 3.7.5 Věneček

I v naší středoevropské tradici je svatební věneček vnímán jako symbol čistoty, neposkvrněnosti. Je to uzavřenost kruhu, dokonalý geometrický útvar, znázorňujícího nekonečné opakování, který nebyl rozerván mužskou agresivní silou. Leonardo tento symbol ironicky kritizuje, zmenšuje jeho váhu a důležitost pro nadcházející akt.

*“Nevěsta bude mít velkej věnec, co? Ale tak moc velkej by zas mít neměla. Trošku menší by jí slušel líp”*<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> BECKER, (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál., s. 139.

<sup>180</sup> „De allí vengo. ¿Querrás creer? Llevo más de dos meses poniendo herraduras nuevas al caballo y siempre se le caen. Por lo visto se las arranca con las piedras.” BS, s. 65., KS, s. 18.

<sup>181</sup> BECKER, (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál., s. 127.

Věnc má charakter koruny, která povyšuje osobu nositele. Je to symbol magické ochrany. Podobný význam má tento symbol jako geometrický útvar kruhu. Je symbolem jednoty, absolutna a dokonalosti.<sup>183</sup> Avšak věneček který obstaral Ženich své nevěstě je umělý, voskový.

Proč vlastně umělý? V jejich regionu by jistě nebyl problém opatřit skutečný a pravý věneček z přírodních květů. Ukazuje nám to na nepřírozenou podstatu jejich vztahu a nešťastný vstup do manželství, který je předznamenán již při přípravách na svatbu při oblékání. Nevěsta věneček odhazuje na zem, což může být vnímáno jako neštěstí, do jehož naplnění se Nevěsta téměř apaticky pouští. Služka se zděsí zlého znamení.

*„Holka! Házet věneček na zem! Chceš přivolat neštěstí? Zvedni tu hlavu! Copak se nechceš vdát? Tak to řekni, ještě si to můžeš rozmyslet.“*<sup>184</sup>

Zneuctěním symbolu čistoty a dokonalosti, graduje tušení tragického vyústění příběhu. Symboly nože, přítomnost alegorických postav dávají tušit příchod smrti. V dramatu *Bodas de sangre* jsou zastoupeny motivy typické pro andaluskou vesnici. Půda jako symbol bohatství a pokračování rodu, voda jako symbol plodnosti spojená s motivy rodové vášně. Většina symbolů zde představených existuje v duální podobě. Jejich pozitivní strana je spojena s motivy půdy, negativní ničící forma má souvislost s motivy pudové vášně.

Symboly však nacházejí nové interpretace skrze nové problémy doby. Podobně tak i dramatická koncepce zápletky, která může být chápána jako klasická. Její jádro se však může interpretovat podle novějších perspektiv, některé představím v další kapitole.

---

<sup>182</sup> „La novia llevará una corona grande, ¿no? No debía ser tan grande. Un poco más pequeña le sentaría mejor.“ BS, s. 97., KS, s. 31.

<sup>183</sup> BECKER, (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál., s. 123-133.

<sup>184</sup> „¡Niña! ¿Que castigo pides tirando al suelo la corona? ¿Levanta esa frente! ¿Es que no te quieres casar? Dilo. Todavía te puedes arrepentir.“ BS, s. 92., KS, s. 29.

### 3.8 Dramatická koncepce zápletky

#### 3.8.1 Tragédie jako dědictví antiky

Již jsem zmínil Lorkovu inspiraci starořeckým dramatem, například v díle Aristotelově. Analýza tragédie *Bodas de sangre* v aristotelovském pojetí dokazuje, že hra není tragédií jednoduchou, nýbrž komplexní, a to od momentu, kdy se objevuje náhlý zvrat, *peripetie*. Je možné ji označit také jako tragédii osudovou, neboť končí vraždou.<sup>185</sup>

V jádru zápletky, *argumento*, tak jak ji chápal Aristoteles, se setkává „obrácený úmysl“ a „poznání“. „Tragický střet“, opět v antickém významu, tedy zápas a smrt Leonarda a Ženicha, se odehrává mimo scénu. Je to moment, který připomíná antické *deus ex machina*, dodávající hře nadpřirozenost.<sup>186</sup>

V intencích antické tragédie rozvíjí Lorca ve své trilogii *Bodas de sangre*, *Yerma* a *La casa de Bernarda Alba* základní téma, *dilema*, které řeší ústřední postava, jež se nachází v centru či ose zápletky dramatu. *Dilema* v antickém podání znamená možnost volby či spíše nutnost zvolit si jednu z nabízených možností.<sup>187</sup>

V tomto momentu se střetává klasická tragédie a tragédie Garcíi Lorky, jeho hrdinů, kteří se s pocitem tísně vydávají na cestu, která se rozdvouje.<sup>188</sup>

Dalším společným znakem je archetypální figura. Archetyp je výraz, který používal Platón ve své teorii poznání. Definoval ideje, které tvoří základ našeho smyslového vnímání, které nejsou ničím víc než odrazem jejich archetypů. Tento termín přebírá a rozvíjí psychologie v podání C. G. Junga. Ten používá termín archetyp jako soubor faktorů a motivů lidského kolektivního nevědomí, které vytvářejí styly chování a řešení situací.

I v literatuře a dramatu lze pomocí obrazů a symbolů rozeznat zkušenosti a citění postav odvozené od modelů a archetypů pramenících z mýtů různých kultur. Podle

---

<sup>185</sup> CARMONA VÁSQUEZ, A. (2003), *Coincencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid: Ediciones del Laberinto, s. 42

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 77.

tohoto schématu se vysvětluje podobné chování archetypálních postav, jako jsou například Oidipus, Elektra, Matka nebo Nevěsta z *Bodas de sangre*.

V literární teorii jsou to podle Hodrové určitá narativní schémata, motivy-syžety, které se v literatuře vracejí jako syžety archetypální.

*„... výběr těchto syžetů ze syžetového paradigmatu nicméně vypovídá o určitém stavu společnosti a jedince.“<sup>189</sup>*

Dramatická tvorba obecně se setkává v motivu nadpřirozené figury, která zajišťuje koloběh života. Tato se objevuje v zásadních momentech tradiční společnosti, jako je například sklizeň, setba, vrcholné léto, nebo začátek zimy. Více takových figur tvoří chór, který představuje odpovídající roční období, smrt či zrození. Jsou to božstva nebo démoni, od kterých očekáváme nějaký prospěch.<sup>190</sup>

Nejznatelnějším spojovacím prvkem mezi andaluskou dramatickou trilogií a antickým dramatem, konkrétně v tragédiích, které napsal Eurípidés, najdeme právě v seskupení nadpřirozených figur, které tvoří chór.

U obou tvůrců se chór střídá s dialogem, a tvoří tak zápletku hry. Podobné je také uplatnění chóru v momentech rozjímání, ve formě lyrické písně, slouží k usměrnění toku událostí. Lorkovy lyrické písně čerpají ze středomořských náboženských tradic, z dob ještě ranějších, než bylo antické období, kdy tvořil Eurípidés. Hovoří se „souhře matriarchálních kultur“, kterou indoevropské národy vtiskly do celého středomořského prostoru.<sup>191</sup>

Z tohoto souhrnu kultur, který ovlivnil jih Španělska, je v rituální rovině pravděpodobně nejzřetelnější tradice zvířecí oběti, býka, jak ji představuje moderní španělská kratochvíle býčích zápasů. I tento rituál je převzatý z řeckých mýtů, kdy býk oběť ztělesňuje v řecké tragédii dionýský kult. Oběť velké Matce Zemi, oběť syna

---

<sup>189</sup> HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst, s. 747.

<sup>190</sup> CARMONA VÁSQUEZ, A. (2003), *Coincencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid: Ediciones del Laberinto, s. 78.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 59.

jako biblické téma nacházíme v oběti Ženicha z *Bodas de sangre* či Juana z dramatu *Yerma*.

V antickém dramatu byly hlavní postavy božské, či démonické. V jejich utrpení je tragický prvek, jejich vzkříšení přináší ulehčení. Postavy lidské, v antickém dramatu vždy zakryté maskou, tvořily archetypální figury. Překladem etrusko-latinského slova *persona* se dostáváme k významu „maska“ nebo také bůh smrti.

Pro pochopení návaznosti na řecké drama je třeba uvést klíčový pojem dramatické kompozice zápletky, který představuje pojem *agon*. Ten vyjadřuje střet, nejen mezi postavami, ale také v rovině struktury dialogu, například jako střet mezi protagonistou a chórem.

*Agon* jako střet postav, respektive jako střet muže a ženy, nacházíme v *Bodas de sangre* ve dvou úhlech pohledu.

1. Jako jednoznačný střet pohlaví, které může být až erotické. Setkání Leonarda a Nevěsty před svatbou je příkladem tohoto střetu.

2. Jako generační střet. Ten je v přítomnosti v prvním dějství první scény v dialogu Matky a Ženicha. Je žádostivý pracovat, podněcován láskou, neskrývá žádné obavy. Matka naproti tomu chce, ale nemůže skrýt svůj strach.<sup>192</sup>

---

<sup>192</sup> CARMONA VÁSQUEZ, A. (2003), *Coincencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid: Ediciones del Laberinto, s. 95.

### 3.8.2 *Tragédie ženy*

Z pohledu genderové teorie Lorca představuje dramatickou zápletku ve své trilogii jako střet dvou sil. Je to síla morálního kodexu a „síla krve“. V prostorovém vyjádření je to pozice ženy, která je poziční dualitě vnitřní - (v domě, který vnímá jako vězení či jako pevnost) a vnější, kdy se nachází mimo dům, na ulici, na poli, u řeky či na pobřeží moře. Lorkova hrdinka tuší, že otevřený prostor je pro ni místem svobody, místem, kde se střetává s láskou, ale také s nebezpečím a smrtí. Tyto dvě prostředí, vnitřní a vnější, jsou jasně ohraničeny architektonickými prvky, jako například brána, okno, chodba či mříž.

Hrdinka v tragické trilogii Garcíi Lorky vyvstává z trojúhelníku, který tvoří prostředí, společensko-kulturní aspekty Andalusie a mocná všeoživující síla, *Eros*, jako starořecký mytologický princip.

Ve středu tohoto trojúhelníku se nacházejí aspekty společensko-kulturní, které vytvářejí postavu, což je hrdinka, ale také sám autor, který souborem své dramatické tvorby tvoří svůj vlastní svět, *el mundo del escritor*.<sup>193</sup>

Vzájemný vztah mezi mužem a ženou určují tradice arabské, židovské, křesťanské, ale také tradice kastilské morálky třináctého století. Tyto vlivy určují časoprostorovou osu, která se promítá do konceptu *Eros* v Andalusii.

Dům a jeho zavřená brána či zamřížované okno neslouží jen jako prostředek k uvěznění ženy, ale také jako překážka proti nadřazenému přírodnímu řádu.

Postavu muže přírodní řád zahrnuje vnějším prostředím, které mu bylo přiděleno pro jeho vlastní účast na patriarchálním systému. Lorkova hrdinka se však nedožaduje jiného dělení, zajímá ji jen právo určovat svou vůli v prostorech pro ni vymezených. Nevěsta, Plánka ani Adéla se nechtějí osamostatnit. Plánka chce jen změnit dům, do kterého se vdávala, v dům, do kterého přivede děti. Nevěsta zas chce udržet sílu své vášně opět jen v rámci manželství a domu. Hrdinka tragické trilogie se nebouří proti roli, která jí byla přidělena, bouří se proti vůli svého vlastního těla.<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> VALVIDIESO, J. H. (2004), *Presencia de la mujer hispana*, Turlock: Editorial Orbis Press, 2004, s. 42.

<sup>194</sup> Tamtéž, s. 43.



Přírodní řád je pro ženskou hrdinku definován její biologickou podstatou, nekonečným přírodním koloběhem, ve kterém nachází určitou vnitřní vyrovnanost, proto se nepře o své místo, které jí bylo přiděleno patriarchálním systémem.

Podvědomá motivace hlavních ženských postav z tragické trilogie *Bodas de Sange, Yerma* a *La casa de Bernarda Alba* pramení z přírody; avšak jejich propojení s přírodou je narušeno společenským postavením, které je určené okolím. Jejich vědomý postoj se následně projevuje nesouhlasem s nespravedlností řádu, který se jim dostává. Žena je bytostně spojena se zemí a půdou, odkud vzešla a kam směřuje.

Psychoanalytická teorie dává obraz jádra dramatického konfliktu jako trojúhelník mezi ženou, mužem eroticky nezkušeným a mužem plodným. Jejich role se střídají, postavy zažívají i zdvojení svých rolí, v tom případě jsou přímo či nepřímo motivovány strachem z kastrace. To je výchozí pozice, ze které vychází zápleтка her *Yerma* a *Bodas de sangre* z úhlu pohledu, který nabízí psychoanalytické teorie.<sup>195</sup>

Spojením existenciální bídy a symbolu země se vytváří jádro tragédie ženy v díle Federika Garcíi Lorky. Jeho hrdinky nám připomínají ztracenou radost ze života a motiv sounáležitosti s přírodou, v ostrém kontrastu s moderní konzumní společností. Připomínají nám naše místo ve světě, ve kterém jsme jen součástí přírody a ne naopak.<sup>196</sup>

V tragické trilogii z andaluského prostředí nacházíme věčné téma střetu s vyšší mocí a přirozené touhy po svobodě. Avantgardní umění Garcíi Lorky nám ukazuje sílu lidskosti, kterou nezastaví žádný systém, ani mříž.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> MARFUL AMOR, I. (1991), *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel: Edition Reichenberg, s. 7-8.

<sup>196</sup> VALVIDIESO, J. H. (2004), *Presencia de la mujer hispana*, Turlock: Editorial Orbis Press, s. 45.

<sup>197</sup> Tamtéž, s. 46.

## Závěr:

Místo, odkud pochází autor jakéhokoli literárního žánru, zásadně určuje jeho další umělecký vývoj. Vesnické prostředí Andalusie, ze kterého pochází Federico García Lorca, je místem mnoha kontrastů. Živočišná nátura jeho obyvatel pramenící z klimatu a střetu kultur, které dané zemi vtiskly svůj punc, do dnešní doby stojí v kontrastu s rigidní morálkou katolické tradice. Žár živočišné vášně pramenící z úrodné půdy stojí proti dogmatům, která určují společenský kodex.

Z půdy pramení důležitý prvek Lorkovy tvorby - voda. Fuente Vaqueros stojí na místě dvou hlubokých pramenů. Motiv vody je ústředním tématem Lorkovy hry *Yerma*, ve které její absence přináší pro ženu pronásledovanou osudem tragické vyústění. Voda je v jeho hrách symbolem mužského plodícího principu.

Ve svém dětství čerpal Federico García Lorca svou první dramatickou inspiraci z loutkového divadla, pro které také tvořil svoje první hry. Prostředí honáků dobytky a andaluských cikánů, to je svět, ve kterém získával svůj pohled na svět i svůj přízvuk v mluvě. Federico García Lorca načerpal z prostředí, ve kterém vyrůstal, své inspirační zdroje pro svou dráhu básníka. Prvky lyriky mu poprvé do života vnesly ženy z lidového prostředí. Ukolébavku, která je pro mnoho dospělých zapomenutým zdrojem, Lorca uchoval a rozvíjel ve svých teoretických pracích i dramatu.

Federico García Lorca pocházel z movitého prostředí. Byl zahrnován láskou ze strany své matky, svůj obdiv ale věnoval otci. Od začátku svých studií byl vysmíván a urážen za svůj vesnický původ, vzhled i zženštilé chování. Se spolužáky si nerozuměl, zkušenosti s ženami pro něj často byly traumatizující. Jeho zážitky z dospívání určovaly měnící se pohled na roli muže a ženy. *Eros* a *Thanatos* jako archetypální principy střídají své pozice v jeho životě i v jeho hrách.

Není to ale jen místo, odkud autor pochází, které ho ovlivňuje, ale i doba, ve které žije. Španělsko na konci 19. století se mění ze supervelmoci, říše, nad kterou slunce nezapadá, v druhořadou mocnost, v jejímž dalším vývoji stojí v cestě dekadentní

měšťácké prostředí. Nové koncepty literární a filozofické si dávaly za úkol vyvést zemi z duchovní krize.

Lorca byl za svého dospívání ve správný čas na správném místě. Jeho studia v Madridu na *Residencia de estudiantes* jsou pro něj zásadní v tom smyslu, že poznává novou generaci tvůrců, kteří se snaží odlišit od tendencí a rétoriky předcházejících škol. Poznává se i s takovými osobnostmi neliterární sféry, jako jsou např. Luis Buñuel, Salvador Dalí či Manuel de Falla, kteří tvoří základ nové nastupující umělecké vlny na poli hudby, malířství a kinematografie. Inspirující byly pro něho i nové objevy vědy. Teorie relativity Alberta Einsteina přináší nový pohled na postavení člověka ve vesmíru, Freudova teorie psychoanalýzy odkrývá tajemství podvědomí. Člověk přestává být ústředním tématem, jeho postavení ve světě se relativizuje.

První světová válka znamenala definitivní mezník v chápání světa, jeho starého řádu, který nedokázal zabránit hrozným katastrofám. Z Paříže přicházejí nové avantgardní směry, kubismus, futurismus, dadaismus a mnoho dalších – ismů, které měly za cíl přetrhat svazky se starou školou.

Modernismus, který přináší Rubén Darío je příkladem této staré literární školy. Obsah básně je na rozdíl od modernistů nepokládán za důležitý. Avantgarda se zaměřuje na formu, snaží se oprostit od vlastního významu básně, od všeho, co pramení z empirické zkušenosti. Ve španělské literatuře byl tento nový přístup k umělecké tvorbě obsažen v konceptu čisté poezie, který rozvíjeli autoři, jež se později začali označovat jako *generación 27*.

V tomto myšlenkovém ovzduší Lorca vydává své první sbírky. Nutnost očištění uměleckého výrazu motivuje tvůrce k hledání nejen v minulosti. Odkaz na významné postavy barokní literatury je i zadostiučiněním pro Lorkovu tvorbu, která se stále intenzivněji navrácí k lidovým tématům a publiku. Zpracovává odkaz lidové písně, podobně jako mnoho jiných autorů *generación 27*.

Název skupiny autorů *generación 27* je odvozen od roku 1927, ve kterém si nastupující avantgarda připomněla třísté výročí úmrtí Luise de Góngory y Argote, barokního básníka, jehož dílo bylo rehabilitováno jako dokonalý obraz čisté poezie. Jeho poezie byla oceňována pro hru barev a hudebnost verše. Federico García Lorca

a jeho vrstevníci pochopili jeho jedinečnou schopnost vytvářet neprostupné metafory plné mytických odkazů, ve kterých význam jeho veršů ustupoval do pozadí před formou. Poezie nebyla pro Góngoru prostředkem k formulování citů a myšlenek, jeho poezie znamenala syntézu všech smyslů pro dosažení absolutně čistého vyjádření.

José Ortega y Gasset přispěl podobně jako jiní z členů *generación 98* k duchovní obrodě Španělska a novému způsobu uměleckého vyjádření. Svým konceptem odlidštěného umění upozorňuje na nutnost odstranění lidských prvků v tvorbě. Tímto imperativem pomohl vytvořit ideál čisté, nahé či absolutní poezie. Moderní umění je projevem tvůrců, kteří nelpí na své vlastní definici lidského chápané smysly a empirickou zkušeností. Lidský obsah díla je v zásadě neslučitelný se skutečným uměleckým požitkem. Ortega y Gasset se v tomto směru velmi přiblížil pojetí mladé avantgardní generace. Jejich příslušníky chápal jako člověka vybraného, který stojí v protikladu proti masám složených z davového člověka, pro kterého je jeho vlastní požitek jediným hnacím motorem jeho existence. Nové směry v umění a jejich projevy jsou ze strany davového člověka odsuzovány jako zvrhlé a nemorální. Termíny literární a filozofické se úzce prolínaly, čisté umění může vzniknout jen od člověka vybraného, pro kterého je askeze životní imperativ.

Pro Lorku se imperativem jeho tvorby stává divadlo. Po prvních neúspěšných pokusech se Lorca vrací k divadlu s lidovými náměty pro lidové publikum. *La barraca* přináší do celého Španělska poklady barokní dramatické tvorby, které jako herec i režisér má García Lorca možnost dokonale poznat. Jeho hry získávají prvky od Lope de Vegy, symboliku Juana Ramona Jimenése. Neuspokojivá situace španělského dramatu Lorcu znepokojuje, spojením tradic barokního divadla a lyriky se ji snaží změnit.

Klasické prvky dramatu, dramatická kompozice zápletky pocházejí z antických tradic. Nové je pochopení pozice ženy na španělském venkově. Chór je chápán jako samostatná postava, která zastává několik rolí. Je to klíčový element jeho tragédií, zastává funkci vypravěče, uvádí další děj, komentuje dění na scéně.

Dekorace scény má svou funkci. Scéna je součástí toku dramatického děje, způsob její barevné a rostlinné proměny ústí do tragického konce společně s chórem, v

jehož podání jsou lyrické vložky zatížené osudovostí v kontrastu prózy a poezie. Metrické prvky, básnické figury, syntéza barev, zvuků dodává na intenzitě divákovu prožitku. Výběr klíčových frází a refrénů veršovaných pasáží dodává hloubku prožitku a posouvá děj vpřed. Postavy vystavené na archetypálních principech často mění pozice jejich mytologické podstaty, střídá se i tradiční role muže a ženy. Motiv kruhu v mnoha symbolech hry se spojuje s motivem osudového osudu, ze kterého se dá vystoupit jen ve smyslu naší existence.

Federico García Lorca dokázal za svůj krátký život obohatit světovou dramatickou scénu o mnoho nových, dodnes aktuálních her. Symboly a mýty staré tisíce let se v jeho podání rozvíjejí do aktuálních souvislostí, které si divák sám vytváří podle vlastních zkušeností a svého založení.

## Resumé

Tato diplomová práce se zabývá rozбором lyrických prvků v dramatickém díle Federica Garcíi Lorky. Autor patřil mezi čelní představitele avantgardního hnutí ve Španělsku. Jeho dramata jsou dodnes hrána na významných světových scénách, jeho básnická tvorba zachycující odkaz lidové lyriky nepřestala inspirovat literární teoretiky v nových interpretacích. Autor se narodil v roce 1898, který pro Španělsko znamenal začátek ústupu z jeho dřívějších mocenských pozic. Tato historická situace se projevila novým postojem ke Španělsku i umění.

Jeho tvorba je ovlivněna jeho dětstvím, inspiraci lidovou písní, kterou čerpal z vesnického prostředí Andalusie uplatnil ve svých sbírkách *Canciones*, *Poema del cante jondo* a dramatu. Spolu se svým přítelem, kterým byl Manuel de Falla, věnují velké úsilí při poznávání plastického výrazu tradiční andaluské písně. I další z jeho literární generace navazují svou básnickou tvorbou na projevy lidové.

Po první světové válce se objevují ve Španělsku nové tendence uměleckého projevu. Snaha odlišit se od dřívějšího společenského a uměleckého vyjádření, přinesla mnoho nových uměleckých směrů. Kubismus, surrealismus a mnoho jiných vlivů čerpá z objevů na poli vědy.

Filozofické imperativy José Ortegy y Gasset k odlidštění umění se prolínaly s uměleckým postojem nové avantgardní vlny v konceptu čisté poesie. Gasset nachází pro avantgardní tvůrce svůj výraz. Člověk vybraný stojí proti masám, které vše nové v umění odsuzují a skandalizují.

Federico Garcíia Lorca byl ovlivněn nejen lidovou lyrikou, vzorem se mu stala i tradice lyriky umělé, kterou představuje barokní básník Luis de Góngora y Argote. Nепrostupnost jeho metafor, nová syntax obohacená o znovu získané výrazy z latiny inspirovala ve své době mnoho tvůrců *generación 27*, kteří dostali své jméno podle třístého výročí Góngorovy smrti. Góngora je vnímán jako ideál tvůrčí poezie.

García Lorca se snažil o renovaci španělského divadla, které se ocitlo v hluboké krizi ve dvacátých letech. Témata, která se představovala na divadelních scénách,

odpovídala vkusu nenáročného publika z měšťanských vrstev, jehož chuti se přizpůsobovali tendenční tvůrci.

Obnova divadla, jak ji Lorca zamýšlel, spočívala ve spojení tradice barokního divadla, nejlépe reprezentované Lopem de Vegou a lidové lyriky, pocházející z lidových vrstev.

Svoje úsilí představil i v praxi, jako člen, herec, autor, a režisér divadelní skupiny *La barraca*, která představovala zapomenuté poklady barokního dramatu.

Federico García Lorca, autor divadelních her, přinesl do španělského dramatu prvky symbolismu, přejímané od Valle-Inclána. Od něj dále rozvíjí motivy rostlinné, zvířecí a kosmologické. García Lorca navazuje i na antické dědictví, dramatickou koncepci zápletky rozvíjí v intencích řecké tragédie. Postavy jeho dramát se ocitají v osudové pasti, ze které se nedá uniknout. Významy symbolů v jeho hrách se nově interpretují v souvislosti s měnící se dobou.

## Résumé

This diploma thesis presents lyrical elements in teatral work of Federico García Lorca. Author himself belongs among top members of an avantgarde movement in Spain. His dramas are up to now very often shown at the most prestigious theatre house of the world, his poetry, very often explained in new interpretation, absorbing an echoe of the folk lyric. The author was bor in the year 1898, year that ment withdrawal of Spain from its ancient position. This new situation is reflected at a new attitude towards an art and Spain.

His work was influenced by his childhood, an inspiration of folk lyric, represented in his books of poem, *Canciones*, *Poema del cante Jondo* and his drama. Altogether with his friend Manuell Falla, showed a deep interest and an effort in knowing this specific plastic phenomenon of andalusian traditional folk song. Many others of his generation were following up the language of folk tradition.

After the first world war new influences were to known. The tendence to differ from an ancient social a literature work, brought many new fresh movements and ideas. Cubism, surrealism, and many other –isms, pump from new discovery in science.

Philosophy with the imperative to dehumanize an art of José Ortega y Gasset, were bound together with a new way of an artistic expression, in the concept of a pure poetry. Gasset offered his term describing an avant-garde artist. The selected Men stands in a opposite of a crowd, condemning and scandaslizing all the new in art.

Federico García Lorca was not only influenced by tradition of folk lyric, the reto of his work was also an artificial poetics, representad by the baroque poet Luis de Góngora y Argote. A density of his metaphores, a new syntax enriched with a new expresion from latin, has inspired many poets of the so called *generation 27*, who got its name as commemorary of Góngora's death, three hundred years ago. He was ment to be an patron of all generatin and an unsuperable patron.

García Lorca was trying to renovate a spanish theatre, which was under deep depression in the twenties of 20. Century. The topics and themes presented on the teatral stage, were of the taste of middle-class audience and average artist.



A renovation in the eye of Lorca, consisted in a fusion of two significant Spanish literature resources. The baroque theatre well presented in the figure of Lope de Vega and a folk lyric, coming up from the rural sphere.

His enthusiasm Lorca presented as well in praxis, as an actor and a director of a theatre group *La Barraca*, that presented the forgotten treasures of a baroque drama.

Federico García Lorca, an author of drama brought in Spain elements of symbolism, taken from Valle-Inclán. He develops all kind of animal, cosmological and plant symbols, connecting antique heritage of a dramatic plot conception, in all perfect situated intention of a Greek mythology. His characters are captured in a fatal trap, that couldn't be broken. Interpretation of symbols in his drama get a new meaning through the time.

## Resumen

Esta diploma tesis descompone unos elementos líricos de la obra teatral de Federico García Lorca. Autor pertenece entre los miembros más admirados del movimiento vanguardista de España. Su dramas son hasta hoy muy a menudo presentados en las escenas más famosas del teatro mundial. Su poesía todavía revela nuevas interpretaciones, teniendo la conexión a a los ecos de la lírica popular. El autor, nacido en el año de 1898, un año del fracaso del Império anterior. Esta nueva situación histórica reflecta nueva posición contra el arte y España misma.

Su trabajo surge de influencia de juventud inspirada por la lírica popular, representada en sus poemas de *Canciones* y *Poema del cante jondo* y obra dramática.

Lorca mismo y su amigo Manuell de Falla, sentieron una gran admiración e interés en captación de este fenómeno plástico de canción popular de Andalucía. Muchos otros de generación siguen con el lenguaje folclórico.

Después de la primera guerra mundial aparecen nuevas influencias literarias. La tendencia de diferenciar de la vida social y literaria, ha traído nuevas ideas del cubismo, surrealismo, sacando el provecho de nuevos hallazgos de ciencia.

Filosofía con un imperativo de dehumanización del arte de José Ortega y Gasset puso a contribución en una síntesis de las nuevas vías del expresión poética en el concepto de la poesía pura. Gasset el mismo ha ofrecido un término nuevo describiendo las vanguardias. Un hombre selecto se enfrenta cotra las masas que están abismando todo lo nuevo o inusual en el arte.

Federico García Lorca no fue influído solo por la canción popular, también por la poesía artificial , representada en la persona Luis Góngora y Argote. Una densidad de su metáforas, una sintaxis nueva enriquecida por la expresión latina ha inspirado muchos poetas de la llamada *generación 27*, que obtuvo su nombre de una conmemoración del trescientos años de muerte del mismo Góngora. Se consideró como el mentor y patrón unsuperable de toda la generación poética.

García Lorca propuso la inovación del teatro, que se encontraba en una situación miserable en los años veinte del siglo 20. Los temas presentados en unas escenas

teatrales estaban al gusto de la sociedad burgés y producidos por los dramáticos tendenciosos.

La renovación del teatro encontra dos fuentes significantes. Primero el mismo Lope de Vega, y segunda, la canción lírica proveniente del espacio rural .

Su esfuerzo Lorca presentó en una praxis, como actor y director del grupo teatral *La barraca*, presentado el tesoro casi perdido del drama del edad de oro.

Federico García Lorca, un autor de drama, ha seguido con la tradición del simbolismo del Valle-Inclán. Continua de su modo en expresión poética através de los símbolos animales de plantas o de cosmología en una forma perfecta drama griego. Su personajes están atrapadas en un circulo vicioso de la fatalidad, imposibles de escapar. Interpretación de la simbología de Lorca aporta nuevo sentido através del tiempo.

## **Bibliografie**

### **Primární literatura**

1. GARCÍA LORCA, F. (1989), *Bodas de sangre*, Madrid: Espasa-Calpe.
2. GARCÍA LORCA, F. (2008), *Krvavá svatba*, Praha: Artur
3. GARCÍA LORCA, F. (1987), *Poem of deep song*, San Francisco: City Lights Books.

### **Sekundární literatura**

1. ALCHAZIDU, A. (2004), *Esbozo de la historia de la literatura española*, Brno: Anton Pasienska.
2. ALONSO, D. (1976), *Cuatro poetas españoles*, Madrid: Editorial Gredos.
3. ALONSO, D. (1986), *Del siglo de Oro a este siglo de Siglas*, Madrid: Editorial Gredos.
4. AZOFEIFA, I. F. (1968), *Literatura universal: introducción a la literatura moderna de Occidente*, San José: Euned.
5. BECKER, U. (2002), *Slovník symbolů*, Praha: Portál.
6. BĚLIČ, O., FORBELSKÝ, O. (1984), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
7. BONADIO, F. (2010), *Federico García Lorca: the poetics of self-consciousness*, London: Tamesis.
8. CARMONA VÁSQUEZ, A. (2003), *Coincencias de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*, Madrid: Ediciones del Laberinto.
9. CASTILLA DEL PINO, C. (1989), *Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca*, Quijón: Universidad de Oviedo.
10. CERNUDA, L. (1971), *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*, London: Tamesis.

11. CHABÁS, J. (1960), *Dějiny španělské literatury*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
12. DOMÉNECH, R. (2008), *García Lorca y la tragédia española*, Madrid: Editorial Fundamentos.
13. DELGADO MORALES, M., POUST, A. J. (2001), *Lorca, Buñuel, Dalí: Art and Theory*, Lewisburg: Bucknell University Presses.
14. EDWARDS, G. (2005), *A companion to Luis Buñuel*, Woodbridge: Tamesis.
15. FORBELSKÝ, J. (1999), *Španělská literatura 20. století*, Praha: Karolinum.
16. FRIEDRICH, H. (2005), *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host.
17. GÓNGORA Y ARGOTE, L. (1942), *Poesías: Polifemo, Soledades and other poems*, New York: Cambridge University Press.
18. HODROVÁ, D. (2001), *...na pokraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*, Praha: Torst.
19. JURÍČEK, J. (1987), *Encyklopédia spisovateľov sveta*, Bratislava: Obzor.
20. KARAGEORGOU-BASTEA, C. (2008), *Arquitectónica de voces: Federico García Lorca y el Poema del cante jondo*, México: El Colegio de México.
21. LEWES, G. H. (1846), *The Spanish drama: Lope de Vega and Calderon*, London: Charles Knight & Co.
22. MAYHEW, J. (2009), *Apocryphal Lorca: translation, parody, kitsch*, Chicago: The University of Chicago Press.
23. MARFUL AMOR, I. (1991), *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Kassel: Edition Reichenberg.
24. McDERMID, P. (2007), *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*, Woodbridge: Tamesis.
25. MCGREAL, I. P. (1998), *Velké postavy západního myšlení*, Praha: Prostor.
26. MERWIN, W. S. (2005), *The selected poem Federico García Lorca*, New York: New Directions Publishing Corporation.
27. NIDA-RUMELIN, J. (2001), *Slovník současných filozofů*, Praha: Garamond.

28. ORTEGA Y GASSET, J. (1993), *Vzpoura davů*, Praha: Naše vojsko.
29. PERNA, M. L. (1991), *Twentieth-Century Spanish Poets: First Series*, Detroit:Gale.
30. ROMANO, A. (1999), *Federico: Antología*, Buenos Aires: Ediciones Colihue.
31. RODRÍGUEZ, J. C. (1994), *Lorca y el sentido*, Madrid: Akal.
32. RUIZ RAMÓN, F. (1975), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
33. SAHUQUILLO, A. (2007), *Federico García Lorca and culture of male homosexuality*, Jefferson: McFarland & Company.
34. SÁNCHEZ, J. A. (1999), *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid: Ediciones Akal.
35. STANTON, L. (1966), *Lorca: a dream of life*, London: Bloomsbury.
36. STYAN, J. L. (1964), *Prvky dramatu*, Praha: Orbis.
37. URBIERTO ARTERA, A. (2002), *Dějiny Španělska*, Praha: Lidové noviny.
38. UTRETA TORREMOCHA, M. V. (1996), *Teoría del poema en prosa*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
39. VALVIDIESO, J. H. (2004), *Presencia de la mujer hispana*, Turlock: Editorial Orbis Press.
40. VACCARO, L. (2007), *Premios Nobel de Literatura*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
41. WISHER, E. (1982), *Historia de la literatura*, Madrid: Akal.
42. ZAPKE, S. (1999), *Falla y Lorca*, Erfurt: Edition Reichenberg.

## **Časopisy**

1. CAVANAUGH, C. J. (2003), Reading Lorca Through the Microscope, *Hispania*, sv. 86, č. 2.
2. DURÁN, M. (1986), Lorca y las vanguardias, *Hispania*, sv. 69, č. 4.
3. TAYLOR, L. S. (1950), Federico García Lorca, *Hispania*, sv. 33, č. 1.
4. PATTISON, W. T. (1955-1956), Federico García Lorca, *The Carleton Drama Review*, Sv. 1, č. 2.

## **Internetové zdroje**

<http://www.cisi.unito.it/artifara/Rivista1/testi/Lorca2.asp>. [citováno 25. července 2011]