

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Lukáš Holub

Dehumanizace v maňáskovém divadle Federica Garcíi Lorky

The dehumanization in Federico García Lorca's hand puppet theatre

Praha 2018

Vedoucí práce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

Děkuji doc. Juanovi Antoniovi Sánchezi Fernándezovi, Ph.D., za trpělivost a cenné podmínky při vedení této bakalářské práce. Také děkuji rodině za podporu.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1.8.2018

Lukáš Holub

Abstrakt

Bakalářská práce analyzuje teatrální tvorbu Federica Garcíi Lorky, konkrétně se zaměřuje na jeho maňáskové divadlo, které vznikalo od roku 1919 a trvalo až do umělcova skonu v roce 1936. Jako cíl si práce klade analyzovat jednotlivé zvláštnosti této formy divadla v kontrastu s tradičními divadelními počiny, přičemž stěžejním dílem bude hra *Hříčka o donu Kryštofousovi* (Retablillo de don Cristóbal). Zaměřuje se na tradici maňáskového divadla a zamýšlí se nad tím, jak mohl být Lorca při své tvorbě ovlivněn svými současníky (Ramón del Valle-Inclán, José Ortega y Gasset). Konkrétněji se pak zaměří na Lorkův koncept maňáška jako takového, a sice ve světle procesu tzv. „dehumanizace“, neboli procesu odlidštění toho, co představuje drama prezentované maňásky.

Klíčová slova

dehumanizace, divadlo, Lorca, Ortega y Gasset, vanguardias, modernidad

Abstract

This thesis analyses theatre work of Federico García Lorca with the particular focus put on his puppet theatre which was created by Lorca from 1919 to his death in 1936. The aim of the thesis is to analyse distinctive features and peculiarities of this theatrical form contrasted with traditional theatrical performances, with *The Puppet Play of Don Cristóbal* being the core work. The thesis also focuses on the tradition of puppet theatre and tries to trace the influence of Lorca's contemporaries on his work, such as Ramón del Valle-Inclán or José Ortega y Gasset. Another focus will be put on his concept of the hand-puppet itself, and that is in the light of the process of the so called dehumanization, in other words – the dehumanization of the drama presented by the puppets.

Keywords

Lorca, hand-puppet, theater, dehumanization.

Obsah

Úvod.....	6
1. Dramatická tvorba Federica Garcíi Lorky.....	8
2. Maňáskové divadlo Federica Garcíi Lorky.....	12
2.1. <i>Dívka, která zalévala bazalku, a princ zvědálek</i>	12
2.2. <i>Pimprlata. Tragikomedie o donu Kryštofousovi a panince Rositě</i>	14
3. Michail Michajlovič Bachtin.....	19
4. <i>Hříčka o donu Kryštofousovi</i>	23
4.1. Lorkova cesta ke <i>Hříčce</i>	24
4.1.1. Komédie dell'arte.....	25
4.1.2. Karnevalová kultura.....	25
4.2. Kritika tradičního divadla.....	29
5. Dehumanizace umění podle José Ortegy y Gasset.....	33
5.1. Ortega y Gasset v díle Federica Garcíi Lorky.....	35
6. Ramón del Valle-Inclán.....	46
6.1. <i>De rodillas, en pie y en el aire</i>	47
6.2. Ramón del Valle-Inclán v díle Federica Garcíi Lorky.....	49
6.3 Rivalita mezi Lorkou a Valle-Inclánem.....	53
Závěr.....	55
Bibliografie.....	57
Resumé.....	59
Resumen.....	61

Úvod

Loutkové, potažmo maňáskové divadlo bylo pro Federica Garcíu Lorku vždy srdeční záležitostí.¹ Jako chlapec vyrůstal obklopen tímto zvláštním druhem umění a není tedy divu, že si našlo cestu do Lorkovy produkce i v jeho dospělosti, ba co víc, jeho první dramaturgické počiny byly koncipovány právě pro maňásky. V Lorkově díle se snoubí jedinečný umělecký cit, smysl pro jednoduchost a krásu v ní obsaženou a návaznost na dlouholetou tradici maňáskového divadla, formy, která je ve Španělsku místním obyvatelstvem hýčkána jako lidový poklad. Ačkoli jsou tyto specifické divadelní počiny v Lorkově tvorbě nepříliš početnou složkou, koncipují jednu z jeho nejdotaženějších kapitol. Tato práce si klade za cíl představit Federica Garcíu Lorku, většinové veřejnosti známého jako tvůrce *Krvavé svatby* a *Domu Bernardy Albové*, jako autora méně známé, ale o to pro jeho další vývoj důležitější formy divadelního dramatu, a to maňáskového divadla.

V první části se zaměříme na Lorku dramaturga, jeho postupný vývoj z dětských prvotin až po jeho závěrečnou etapu. Detailní pozornost bude pak věnována maňáskovému divadlu, u něhož je proces postupné evoluce naprosto zásadní, vezmeme-li v potaz kontinuální proces regenerace a významovosti maňáskového divadla. Zároveň bude důležitou roli hrát odkaz, na který Lorca navazuje, ať už se jedná o italskou komedii dell'arte nebo projevy středověké karnevalové kultury, které ve svém díle shrnuje ruský literární teoretik Michail Michailovič Bachtin a jejímž vlivům na Lorkovu tvorbu věnujeme zvláštní pozornost.

Umělecká generace, ke které se Lorca tradičně řadí, tedy tzv. Generace 27, je známa svými avantgardními tezemi a modernistickým přístupem k estetickému chápání díla. Tyto teze do velké míry formuloval ve své slavné eseji *Dehumanizace umění* španělský filozof José Ortega y Gasset, jehož teorie odlidštěného umění a jeho dopadů na soudobé pohledy na umění se nemalým dílem zapsala také do díla Lorkova. Tento vliv a jeho případné promítnutí se do tvorby andaluského poety budeme rozebírat v druhé části práce.

V závěrečné části práce bude pozornost zaměřena na José Mariu Ramóna del Valle-Inclána, jenž bývá s Lorkou často spojován pro svou vizi groteskního světa a aplikací této vize do uměleckého díla. U obou autorů se projevuje sklon k improvizaci a vytváření vlastních forem,² které by lépe postihly jejich niterný umělecký postoj. Valle-Inclánovo esperpento je

¹ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 25.

² HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2321.

žánrem, jehož vliv na Lorku je nepopíratelný.³ Kromě něj se ovšem zaměříme na srovnání Lorkova vlastního experimentu na poli vyprávění s Valle-Inclánovou vizí ideálního vztahu mezi autorem a jeho postavou. Pokusíme se vyzdvihnout ty nejdůležitější podobnosti, stejně jako případný nesoulad mezi oběma umělci, a zasadit do kontextu dramatické tvorby ve Španělsku první třetiny dvacátého století.

³ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 21.

1. Dramatická tvorba Federica Garcíi Lorky

Životní dráha Federica Garcíi Lorky se začíná psát roku 1898 v andaluské vesnici jménem Fuente Vaqueros. Lorkův otec, don Federico García Rodríguez byl prosperujícím farmářem a jen s nelibostí nesl, že mysl jeho nejstaršího syna zaměstnávalo spíše divadlo a poezie místo rodinného podniku. Naopak utvářejícím prvkem v procesu vývoje mladého poety byl vliv Lorkovy matky, doni Vicenty Lorca Romero, která byla učitelkou a svého syna podporovala ve vzdělávání.

Dramatická tvorba Lorkova, jak později uvidíme, je velmi ovlivněna prostředím, ve kterém vyrůstal a které ho obklopovalo. Rurální Andalusie se svou bohatou historií všelijakých her a hříček, příběhů a lidové slovesnosti se společně se svým osobitým rázem a jazykem nesmazatelně zakomponovala do Lorkovy tvorby. Nejedná se ale samozřejmě o jediný pramen jeho fantazie, jak se ukazuje na Lorkově první hře *Uhrančivý motýl* (*El Maleficio de la mariposa*, 1919). Tato dramatická báseň, kterou Ruiz Ramón definuje jako „plod vzniklý z krize etablované tvůrčím růstem,“⁴ navazuje na shakespearovský odkaz, jehož byl Lorca velkým obdivovatelem,⁵ jak se ostatně později ukáže i v jeho maňáskové tvorbě. Děj hry, odkazující prologem na Shakespearův *Sen noci svatojánské* (*Midsummer night's dream*), líčí lyrickou formou tragédii, kterou je zasaženo hmyzí společenství a která vyvěrá z postavy ztělesněné Lásky, jež má ovšem destruktivní vliv a končí smrtí hlavního hrdiny.

Již ve své první hře Lorca předestírá základní motivy, které se pak objevují napříč jeho tvorbou: střet mezi zákonem a snem, normou a ideálem, nemožnosti dosažení citové svobody hlavních hrdinů a konečně tyranický hlas lidu (*vox populi*) a jeho ničivý vliv na jedincovu integritu. V *Marianě Pinedové* (*Mariana Pineda*, 1925) nastoluje Lorca nový rys svých tragédií: hlavní hrdina (kterým je téměř vždy žena) je silnou osobností se smyslem pro lásku a svobodu, která je ale ve finále také důvodem jeho skonu:

Mariana Pinedová je první lidskou bytostí v lorkovském divadle, jejíž smysl pro svobodu a lásku [...] nalezne jediné možné vyústění ve své vlastní smrti.⁶

⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 178.

⁵ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II*. Teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 25.

⁶ „Mariana Pineda es la primera criatura humana del teatro lorquiano, cuya vocación de libertad y amor [...] sólo encontrará salida en la muerte.“ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 181.

Jak popisuje Ruiz Ramón, Lorca záměrně odmítá epický rozměr hry a posiluje její lyričnost, skrze kterou je jasné, že pojmy „svoboda“ a „okolní svět“ jsou v jeho divadle antonymy.⁷ V následujícím období Lorca píše své frašky, z nichž první část, frašky pro maňásky (*farsas para guiñol*), tvoří hry ústřední pro tuto práci, a budeme se jim věnovat podrobně v další části. Druhou skupinu tvoří tzv. frašky pro lidi (*farsas para personas*), do nichž se zařazuje *Fantastická ševcová* (*La zapatera prodigiosa*, 1930) a *Láska v sadu dona Perlimplína a vášnivost Belisina* (*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, 1929).

Ve *Fantastické ševcové* Lorca uvádí příběh nefungujícího vztahu (mezi třiapadesátiletým ševcem a jeho osmnáctiletou manželkou) a neshody, které z takového vztahu vznikají. Zároveň se ševcová velmi vymezuje proti svým sousedům, sousedkám a společnosti vůbec. Lorca uvádí detaily, které do jisté míry omlouvají jednání ševcové vůči svému manželovi (věkový rozdíl, sňatek z rozumu), nesnaží se ale omluvit její násilnou povahu. Jak vidno, pro Lorcu byla psychologie jeho postav nanejvýš důležitá, a proto se vyhýbá příliš zjednodušujícím motivům. Zatímco hra končí dobře a ševcová se nakonec vrací k manželovi, v *Lásce v sadu dona Perlimplína* dožene Belisina nevěra jejího manžela až k sebevraždě. Stejně jako ve fraškách pro maňásky a ve *Fantastické ševcové* zde Lorca představuje manželství jako nefungující instituci: manželé se neberou z lásky či jakékoliv náklonnosti vůči sobě, nýbrž v zájmu ostatních (rodina, okolí), kteří dvojici do manželství dotlačí z materiálních či jinak sobeckých důvodů.

Následující dvě hry, *Jak jen uplyne pět let* (*Así que pasen cinco años*) a *Publikum* (*El Público*) jsou důkazem Lorkova mistrného symbolismu a dodnes se vedou spory o správnou interpretaci těchto her. V *Jak jen uplyne pět let* je hlavní postavou Mládenec, který čeká pět let na svatbu, která je mu nakonec odepřena – jeho Přítelkyně dává přednost nahodilému Hráči rugby a nešťastný hrdina se ocitá ve vězení času;⁸ není schopen vžít se do své a aktuální reality a pochopit ji a proto umírá. Hra, některými kritiky spíše označována za melodrama, je prostoupena množstvím rozličných symbolů, které se na sebe kupí a vytvářejí obraz estetického cítění umělce ovlivněného tezí avantgard.

Nedokončená hra *Publikum*, kterou Lorca napsal během svého pobytu na Kubě, se zabývá tematikou homosexuality. Hra nebyla vydána do roku 1976 a prvního uvedení na

⁷ Tamtéž, s. 181.

⁸ Tamtéž, s. 188.

scénu se dočkala až v roce 1986. Jedná se o surrealistické dílo bez jasného rozlišení mezi sněním a realitou, ve kterém Lorca obhajuje erotickou svobodu jedince a prozkoumává (především společností potlačenou) homosexuální touhu a cit.⁹

Ke dvěma výše uvedeným hrám patří také *Komedie bez titulu* (Comedia sin título), ze které je zachováno pouze první dějství z důvodu autorovy předčasné smrti. Dramata *Krvavá svatba* (Bodas de sangre, 1933) a *Pláňka* (Yerma, 1934) měla společně s nikdy nenapsaným *Zničením Sodomy* (La destrucción de Sodoma) tvořit tzv. rurální trilogii, jejíž logické vyvrcholení ale zůstalo napsáno pouze v autorově hlavě.

V *Krvavé svatbě* Lorca rozehrává příběh dvou znesvářených rodin, jedné svatby a smrti ženicha i milence. Hra, svým založením v podstatě antická, se staví na odpor vůči klasickému, mužem nastolenému řádu, ačkoli prezentuje klasické principy: tragický milostný trojúhelník, osudovost (respektive nemožnost jedince uniknout této osudovosti) i neúprosnou smrt. Kromě toho se v tragédii objevují lyrické postavy Luny a Smrti, které jsou právě představitelkami oné osudovosti. Když byl dotázán na svou oblíbenou část hry, uvedl Lorca právě pasáž, ve které vstupují do hry lyricko-fantastické prvky v podobě ztělesněných sil přírody: „Realismus, který hře vládne až do tohoto okamžiku, mizí a ustupuje, aby přenechal své místo poetické fantazii, ve které se přirozeně cítím jako ryba ve vodě.“¹⁰ Ve hře také hrají podstatnou roli prostředí venkova, jeho tradice a jejich vliv na běžný život: krevní msta, rodinná čest atd.

Naproti tomu *Yerma*, jak uvedl sám Lorca, postrádá zápletkovou složku úplně:

Yerma je charakter, který se rozvíjí v průběhu všech šesti dějství hry. Tak, jak se patří k tragédii, jsem v Yermě uvedl,¹¹ který komentuje dění na scéně, či téma tragédie, což je totéž. Povšimněte si, že schválně říkám téma. Opakuji, že Yerma nemá zápletku.¹²

⁹ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2460.

¹⁰ „El realismo que preside hasta ese instante la tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética, donde es natural que yo me encuentre como el pez en el agua.“ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 196.

¹¹ Neindividualizovaná skupina pěvců, založená na kontextu starořeckých tragédií, která kolektivním hlasem komentuje dramatické dění na scéně.

¹² „Yerma es un carácter que se va desarrollando en el transcurso de los seis cuadros de que consta la obra. Tal como conviene a una tragedia, he introducido en Yerma unos coros que comenten los hechos, o el tema de la tragedia, que es constantemente el mismo. Fijase que digo: tema. Repito que Yerma no tiene argumento.“ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 193-194.

Téma této tragické básně, jak ji Lorca nazval, je ženská neplodnost. Až obsesivní touha hlavní hrdinky po dítěti navozená prostředím rurálního Španělska, které jasně definuje jako úkol ženy mateřství, nakonec vyústí až ve spáchání vraždy. Opět se vyskytuje motiv „tradiční cti“ jako destruktivního vlivu, který ničí mezilidské vztahy.

Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva (Doña Rosita o el lenguaje de las flores, 1935) se zaměřuje na kritiku španělské buržoazie připodobněním k mladé ženě Rositě a k chování mužů, kterého se jí (a ženám ve Španělsku obecně) dostává. Důležitými prvky této komedie je běh času mezi jednotlivými dějstvími a atmosféra devatenáctého století, vyjadřovaná výběrem šatníku a mluvou jednotlivých postav.

Lorkovou pravděpodobně nejznámější hrou je *Dům Bernardy Alby* (La casa de Bernarda Alba, 1936), jejíž uvedení se Lorca nedožil. Děj této hry, která znamená jasný odklon od poetismu směrem k realismu, se odehrává v uzavřeném a klaustrofobním prostředí rurální Andalusie, které je podtrženo prvním a posledním slovem doni Bernardy: *ticho!* Ve hře se objevuje celkem patnáct ženských postav a jediná mužská postava se na scéně nikdy nevyskytuje, ačkoli je její vliv ve hře monumentální. Není proto divu, že Lorca nazval tuto hru „dramatem vesnických španělských žen.“ Centrální pro hru je konflikt mezi autoritářským prvkem ztělesněným doňou Bernardou a motivem svobody a nezávislosti představovaný jejími dcerami. Tento konflikt vyústí ve smrti nejmladší dcery, kterou lze ovšem interpretovat jako postavu hrdinnou, jelikož jako jediná našla odvahu nezapřít svou individualitu. Závěrečná část poukazuje na fakt, že lidskosti zbavenou doňu Bernardu ani tolik nezajímá smrt její dcery jako taková, ale spíše dopad, který bude mít tato skutečnost na rodinnou pověst a čest.

2 Maňáskové divadlo Federica Garcíi Lorky

Maňáskové divadlo ve Španělsku patří, narozdíl od jiných kulturních částí kontinentu, k ustálené a hýčkané tradici tamějšího obyvatelstva.¹³ Možná právě nejvíce na jihu Španělska, v Lorkově rodné Andalusii. Není proto divu, že se u andaluského poety, natolik spjatého se svou rodnou zemí, projevila vášeň pro tuto specifickou odnož teatrální tvorby ve velmi mladém věku a zároveň vydržela až do jeho úmrtí. Jednou z prvních „hraček“ malého Federica nebylo nic jiného než malý retábl (el retablillo), scéna pro loutky, na které si mohl zinscenovat své první hry. Od svých prvních dramatických pokusů nalézá v maňáskovi ideální způsob vyjádření svých uměleckých potřeb. Není bez zajímavosti, že *Uhrančivý motýl*, jeho první hra, která byla uvedena na scénu, byla původně zamýšlena jako hra pro maňásky, a až později byla uzpůsobena konvenčnímu divadlu. Mezi jeho prvotiny patří tři téměř neznámé hry jménem *Jehová* (1920), *Señora M[uerte]* (1920) a *Comedia de la Carbonerita* (1921), u nichž lze již vypožorovat Lorkovu predispozici k uvedení her obojetného provedení: maňásci, stejně tak dobře jako herci z masa a krve, mohli účinkovat v těchto prvotinách.

2.1 Dívka, která zalévá bazalku a princ zvědálek

Lorkova první, skutečně celomaňásková hra, *Dívka, která zalévá bazalku a princ zvědálek* (*La Niña que riega la albahaca y el Príncipe preguntón*, 1922), je jako jediná určená především dětskému posluchačstvu a ke které Lorca složil vlastní hudbu, o jejíž produkci na klarinetu, viole a pianu se postaral španělský skladatel a Lorkův přítel Manuel de Falla.¹⁴ Podle vzpomínek Federikova mladšího bratra Franciska napsal Federico tuto hru u příležitosti svátku Tří králů, který v jeho rodné Granadě měl obzvláštní význam:

Svátek tříkrálový, sám plný poetiky, byl vždy předmětem lidové fantazie. Tři králové, tradiční postavy z dálných zemí, se vždy snášeli v noci 6. ledna na komíny a balkóny, aby mohli děti obdarovat dárky. Je to tedy čistě dětský svátek. Ale v Granadě měl zvláštní význam. Tři králové ‚doopravdy‘ vyjžděli, se svým služebnictvem, důstojníky, koňmi, velbloudy a vozy plnými hraček pro chudé děti. A tak projžděli městem, za doprovodu pochodní a světlic. Tento průvod, který se později rozšířil i do ostatních měst, organizovalo Umělecké centrum, ve kterém Federico učinil své první kroky vstříc hudbě a literatuře.¹⁵

¹³ OLIVER, William I. Lorca: The Puppets and the Artist. In *The Tulane Drama Review*. Cambridge: The MIT Press. 1962, vol. 7, no. 2. [online]. [cit. 2018-07-12], s. 76.

¹⁴ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 274.

¹⁵ „El tema de la Epifanía, poético por excelencia, ha cautivado de siempre la imaginación popular. Equivalentes los Reyes Magos a personajes tradicionales de otros climas, de todos es sabido cómo descenden la noche del seis de enero para depositar en los balcones, y al pie de las chimeneas, regalos para los niños. Es, pues, una fiesta

Samotný příběh tohoto dílka není nijak zvláštní, jeho určité elementy ale již poukazují na podobné prvky a motivy, se kterými bude Lorca u svých dalších maňáskových her pracovat.¹⁶ Fundamentálním motivem je svatba a akt lásky, kterého se dosahuje pomocí přestrojení, podvodu a klamu. V tomto konkrétním příkladu usiluje princ o dívku, která ale jeho snahy odmítá. Princ se tedy uchýlí ke lsti, kdy v přestrojení za rybáře „prodává“ ryby, každou za polibek. Když se dívka dozví pravdu, uzavírá se do sebe, aby se pak nakonec, také pomocí přestrojení, dostala zpátky k princovi. Dílko končí vesele, svatbou dívky s princem ve snové zahradě se slunečním a měsíčním stromem.

Jak ovšem uvádí Francisco, hlavní „atrakcí“ tohoto minidivadélka byla postava dona Kryštofousa, kterou sám Lorca při mezihrách uváděl na scénu a který navazoval rozhovor s přítomnými dětmi, volaje na každého jeho jménem. Tento moment spontánní a nevinné komunikace s dětským obecnstvem se musel zapsat hluboko do autorovy duše, jak lze vyčíst z promluvy dona Kryštofousa, o mnoho let později v Buenos Aires, kde následujícími slovy zahájil hru:

Dámy a pánové: Není to poprvé, co se já, don Kryštofous, maňásek pijan, co se ožení s doňou Rositou, objevuji na ruce Federica Garcíi Lorky ve scénce, kde vždy žiju a nikdy neumírám. Poprvé tomu bylo v domě tohoto poety – pamatuješ si, Federico? – jednoho granadského jara, kdy se salón tvého domu zaplnil dětmi, které říkaly: „Ti maňasci jsou opravdičtí, jakpakto, že jsou tak maličcí a nevyrostou?“ [...] Stále si pamatuji na usměvavé tváře dětí – kamelotů, když je poeta pozval dál a oni prokukovali škvírami a mezerami mezi tvářemi dětí bohatých.¹⁷

puramente infantil. Pero en Granada tenía una importancia especial. Los Reyes salían <de verdad>, con su séquito de criados y dignatarios, caballos, camellos y carros cargados de juguetes para los niños pobres. Y así atravesaban la ciudad, a la luz de antorchas y bengalas. Esta cabalgata, que después se ha extendido a otras ciudades, la organizaba el Centro Artístico, donde Federico hizo sus primeras armas en la música y en la literatura.“ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 269-270.

¹⁶ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II*. Teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 29.

¹⁷ „Señoras y señores: No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico Garcíi Lorca a la escenita donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?; era la primavera granadina y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: «Los muñecos son de carnicilla, y ¿cómo se quedan tan chicos y no crecen?» [...] Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos, que el poeta hizo subir, entre los bucles y cintas de las caras de los niños ricos.“ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 273.

Jak lze tedy usoudit z krátkého úryvku, tato původně jednorázová hra, kterou Lorca vytvořil ke speciální příležitosti a která má „zvláštní granadskou příchut’“,“¹⁸ se později ukázala být základním kamenem, na kterém mladý dramaturg mohl začít stavět své budoucí teatrální ambice, aniž by ztratil kontakt s tím, co ho původně na tomto uměleckém odvětví fascinovalo a lákalo nejvíc – rozesmáté tváře a spontánní radost malých dětí, v kterých Lorca dozajista spatřoval, pro jejich spontaneitu a absenci předsudkovosti, nejmilejší publikum.

2.2 *Pimprlata. Tragikomedie o donu Kryštofousevi a panince Rositě*

Lorkova další maňásková hra, *Pimprlata* či *Tragikomedie o donu Kryštofousevi a panince Rositě* (Los títeres de cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita, 1930), navazuje na tradici španělských loutkových postav jménem „cristobicas“ či „cristobalitos“, maňásků s velkou dřevěnou hlavou a vyzbrojených nápadně velkým kyjem (cachiporra), jež se uchovali v lidové tradici této populární divadelní formy. V tomto díle Lorca divákovi prezentuje již poměrně komplexní děj, kterého ale nedosáhl na úkor jiných kvalit – konkrétně lyričnost této hry je značně rozvitá a dává průchod veskrze emotivnímu náboji, který prostupuje napříč celým dílem.

Děj hry se zakládá na již tradičním motivu svatby bez lásky. Rosita je zamilovaná do chudého Taliánka (Cocoliche), za kterého by se ráda vdala. Otec jí sňatek povoluje, ovšem ne s Taliánkem, nýbrž s donem Kryštofousem, který za její roku nabídl otcí velké bohatství. Ač nerada, Rosita se nakonec podřizuje otcově vůli. Krátce před svatbou doňu Rositu navštěvuje v přestrojení bývalý přítel Frajírek (Currito), který se nechce Rosity vzdát, ta ale jeho city neopětuje. V tom okamžiku vstupuje do pokoje současný přítel Taliánek a mezi mladými muži téměř dochází k šarvátce, když do děje vstupuje také don Kryštofous. Rositě se podaří oba nápadníky ukrýt ve skříni. Rosita se provdá za dona Kryštofouse, který se ale svatební noci nedožije, jelikož umírá z rozčilení nad tím, že si Rosita s Taliánkem před ním dala hubičku. Hra tedy končí „dobře“: ovdovělá, a tudíž bohatá Rosita se vrací zpátky ke svému Taliánkovi.

Podle svědectví Federicova bratra Francisca existují dvě verze této hry, z nichž jedna postrádá konec a je koncipována odlišným způsobem než druhá, kanonická verze.

¹⁸ Tamtéž, s. 271.

Pravděpodobně nejdůležitějším aspektem je však fakt, že z této duality vyplývá ambivalence ohledně postav objevujících se ve hře – postavy jsou koncipovány tak, že mohou být zahrány jak herci, tak maňásky:

Pimplata jsou napsána bez toho, aby se jasně definovala podstata účinkujících postav. Mnohokrát se mě lidé ptali, zda hrát dílo s maňásky nebo herci. Snad v poslední verzi se jeví silnější záměr nechat účinkovat herce, což by mělo na následek inverzi hry na rovině tradičního Kryštofouse: místo toho, aby maňásci na sebe vzali roli lidí, na sebe lidé berou roli maňásků. Tato záměna rovin by byla podle Federicova gusta.¹⁹

Lorca již v této hře spatřoval obrovský potenciál loutkového divadla a jeho přesah do dalších forem. Už samotný fakt, že dílo má dvě různé interpretační roviny, mu dává nečekaný rozměr, pomocí kterého dokáže Lorca nenuceně, ale přesto s citem vyjádřit jinakost (a zároveň spjatost) loutkového divadla s tradičními formami.

Jako důkaz této ambivalence, týkající se možného obsazení hry, svědčí například i samotná replika dona Kryštofouse, jak uvádí Francisco Lorca:²⁰

KRYŠTOFOUS /z kočáru/

Namoutě, to je nejfešnější dívka z celé obce.

ROSITA /udělá pukrle/

Jste velmi laskav.

KRYŠTOFOUS

Tu si vezmu, a basta. Ta je určitě metr vysoká. Žena nemá mít nad metr ani pod metr.

Ale ta figura a šaramance. Taktak že mi nepoletla hlavu. Jedeme, kočí!²¹

Uvedený údaj tedy opravdu přispívá k neurčitosti rozřazení – metr vysoká žena by byla považována za anomálii, a metr vysoká loutka se naprosto rozchází s realitou maňáskového divadla. Dalším zajímavou skutečností, která operuje s motivem lidskosti / nelidskosti postav je způsob, jakým o sobě smýšlejí postavy samotné. Všechny loutky, které

¹⁹ „Los títeres de Cachiporra están escritos en un plano impreciso en cuanto a la naturaleza de los personajes. Varias veces se me ha preguntado si había que hacer la representación con muñecos o con personas. Quizá en su última versión aparece más evidente la intención del poeta de que los personajillos sean representados por personas, lo que vendría a invertir el juego de planos del Cristóbal tradicional: en vez de que los muñecos hagan el papel de personas, las personas hacen el papel de muñecos. Esta traslación de planos sería, por otra parte, muy del gusto de Federico.“ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 276.

²⁰ Tamtéž, s. 278.

²¹ GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986, s. 267.

se v díle objevují, jsou loutkami, které se považují za lidi, kromě dona Kryštofouse, který ovšem ostatní v této sebekategorizaci utvrzuje:

KRYŠTOFOUS */ve dveřích/*

Cítím lidské maso,
cítím, že je tu.
Jestli mi je nedáš,
tak tě sežeru.²²

Naproti tomu u dona Kryštofousa jsme svědky opačného procesu, tedy že je několikrát v průběhu hry zdůrazňováno a vyzdvihováno jeho „nelidství,“ respektive ty charakteristiky, které by měly být pro loutku samozřejmé, jsou stavěny na odív jakoby v zájmu vymezení jasné linie mezi „humánními“ loutkami na straně jedné a „nehumánním“ Kryštofousem na straně druhé:

FIGARO

No to je úžasné! Já si to myslel hned. Taková senzace!
Pan Kryštofous má hlavu ze dřeva. Z olšového dřeva!
Chachacha! A koukejte, koukejte, jak je namalovaný... celý
namalovaný! Chachacha!

OTRAVA */vyjde ven/*

Vždyť se probudí.

FIGARO

Na čele má dva suky. Tudy z něj asi kape pryskyřice. Tak tohle
byla ta novina! Ta velká novina!²³

Po tomto uvědomění tedy lze určit jasnou hranici mezi světem a hodnotami, které reprezentuje don Kryštofous, a těmi, které reprezentuje mladá dvojice. Jejich láska, která v závěru nepodléhá tradičním (zde ovšem pokřiveným) hodnotám, které ztělesňuje Kryštofous, má za následek smrt posledně řečeného. Jak si všímá Ruiz Ramón, celý Kryštofousův svět a osobnost se hroutí při něčem tak prostém a lidském, jako je milenecký políbek, navzdory autoritě i řádu, který Kryštofous reprezentuje.²⁴ Tím se zároveň potvrzuje absence jeho lidství, stejně tak jako křehkost světa, který Kryštofous představuje: jeho existence a moc vycházejí z jednání a postojů ostatních, ze strachu, falešnosti, neupřímnosti a lži těch, kteří se z jakýchkoliv důvodů (egoismus, omezující faktor „tradičního“ pojetí cti, lakomství) vzdali své autenticity. Představuje tedy odlidštěného a prázdného jedince, který zpřetrhal pouta se společností v zájmu svého vlastního prospěchu, na úkor ostatních. Není

²² Tamtéž, s. 292.

²³ Tamtéž, s. 287-288.

²⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 182.

tedy divu, že jeho závěrečná řeč působí směšně, když v ní představuje své „hodnoty,“ které jsou ovšem pomyslnými hodnotami jen v tradičním, lásce nepřejícím světě, kterému se Lorca vysmívá stejně jako onomu pokřivenému smyslu pro čest:

KRYŠTOFOUS */se objeví ve dveřích a zkoprní/*

Chrrrrrrr! Tak ty máš amanty do páru! Připrav se do rokličky. Bum! Bác! Vrrrr! */TALIÁNEK a ROSITA se před ním zoufale líbají/* To není možné! Já, který jsem zabil tři stovky Angličanů, tři stovky Cañihraďanů! Však vy mě poznáte! Och! Och! */Palice mu vypadne z ruky a je slyšet silné skřípaní pružin/* Och, moje břicho! Och, moje břicho! Vaší vinou jsem se polámal a umřel! Och, umírám! Och, ať pošlou pro kněze! Och!²⁵

Zároveň jsme svědky ambivalentního postoje k tomu, zda-li je Kryštofous úplně zbaven svého lidství, či nikoliv. Tento kontrast je viditelný v tom, že na jednu stranu Kryštofous mluví o tom, že se polámal, což svědčí o absenci lidského faktoru, na druhou stranu si dává zavolat kněze, tudíž stojí o to, aby byla jeho duše spasena, a tím jednoznačně prvky lidství vykazuje. Jako by nestačila předchozí, trochu méně direktivní pobídka k chápání postavy dona Kryštofouse, Lorca v závěrečné části hry, kdy ostatní postavy komentují smrt hlavního antagonisty, opět zdůrazňuje motiv dehumanizace této postavy, spojené s buržoazií, zastánci starého pořádku a nepřátel autentických emocí a umění vůbec:

TALIÁNEK */k němu se strachem přistoupí/*

Poslyš, v něm není krev!

ROSITA

Že v něm není krev?

TALIÁNEK

Podívej! Podívej, co se z něj sype!

ROSITA

To je děsné!

TALIÁNEK

Víš co?

ROSITA

Co?

TALIÁNEK */významně/*

Kryštofous nebyl člověk!

ROSITA

Cože!... To mi ani neříkej! Taková hrůza! Tak on nebyl člověk?²⁶

²⁵ GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986, s. 299.

²⁶ GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986, s. 300.

Dlužno dodat, že „čisté“ a „lidské“ hodnoty, které jsou vlastní především Rositě a Taliánkovi jako představitelům mládí, života v rozpuku a sexuální vášni, rozhodně nejsou představeny v „klasickém“ světle, nýbrž jako hodnoty karnevalové, prezentované podle teorie ruského literárního kritika, sémiotika a teoretika Michaila Michajloviče Bachtina a jeho nejznámějšího díla, ve kterém své teorie formuluje: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais, 1941). Považujeme za užitečné se alespoň lehce seznámit s touto tezí, jejíž platnost si lze ověřit nejen v *Tragikomedii*, nýbrž také v *Hříčce o donu Kryštofousovi*.

3. Michail Michajlovič Bachtin: Karnevalová kultura

Ve svém díle Bachtin upozorňuje na to, že během středověku a renesance existoval společenský úkaz, který nazývá groteskním realismem. Ten se odehrával během karnevalu a dá se tedy také definovat jako „karnevalismus.“ Podstata této teze je taková, že existovala dávná lidová kultura vyznačující se především smyslem pro groteskno, pro neustálou přítomnost smíchu jako vysmívajícího se a degradujícího prvku, který prostupoval celou společností během karnevalových dní. Lidová kultura se podle Bachtina vyznačuje tím, že se staví do přímého rozporu s kulturou tradiční a oficiální, a je proto zbavena předsudků, zábran a omezení. Středověký karneval měl prvky společné s hrou a zároveň divadlem – neexistovala jasná hranice mezi „herci“ a „diváky“, jelikož se do karnevalového veselí zapojil každý. Bylo by ovšem nesprávné označit tuto událost za svátek bujarého veselí bez nějakého hlubšího významu a motivu – karnevalismus má základy postavené na komplikovaném vztahu vůči celému vesmíru a se staví do opozice proti rigidní, přísné a neodpouštějící oficiální středověké kultuře. V jádru této filozofie stojí pozitivní aspekt materialismu a tělesných požitků v rámci cyklického procesu protikladů (mladost a stáří, smrt a život, začátek a konec proměny). Materialismus a tělesnost nejsou vázány k jedinci, nýbrž k celé společnosti, pro níž se jedná o prostředek regenerace, jak uvádí Bachtin:

Nositelem principu materialismu a tělesnosti není ani člověk jako izolovaná biologická jednotka, ani egoistický příslušník buržoazie, nýbrž sám lid, který se stále vyvíjí a roste. Proto je tělesný prvek tak velkolepý, zveličovaný a nekonečný. Toto zveličování je pozitivního, kladného charakteru. Středobodem tělesnosti a materiálna je plodnost, růst a nadbytek.²⁷

V karnevalovém světě je všechno převráceno naruby: dává se důraz na pomíjivé a tělesné požitky nad těmi spirituálními a ani ti nejváženější představitelé středověkého morálního kodexu nejsou ušetřeni výsměchu.²⁸ Zároveň se jedná o inverzi hodnot, jakožto jednu z charakteristik již zmíněného groteskního realismu. Důležitým nástrojem této inverze je proces degradace hodnot, které jsou na jakési morální výšině. Klasicky středověké rozlišení tkví v rozdílu mezi tím „nahore“ (v tomto případě například nebe a hodnoty, které

²⁷ „El portador del principio material y corporal no es aquí ni el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, un pueblo que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un carácter positivo y afirmativo. El centro, capital de estas, imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia.“ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003, s. 20.

²⁸ Tamtéž, s. 21.

reprezentuje) a tím „dole,“ tedy zemí. Analogicky se pak na lidském těle toto rozlišení dělí na hlavu (horní část) a břicho, genitálie a zadek (spodní část). Pod spodní část, jak jsme již řekli, patří země, a tudíž také hrob, absorpce zpět do země. Zároveň sem ale patří i nový život a zrod, cyklicky se opakující.

Během karnevalu se právě stírá rozdíl mezi nebem a zemí, hlavou a tělem, a lidskost ve své tělesnosti je prezentována jako síla regenerativní:

Snížení znamená přiblížit se k zemi, vejít do společenství se zemí, místem, kde život končí, ale také začíná: degradaci se zároveň zavínuje a sklízí, zabíjí se a počíná se něco nového.

Degradace znamená vejít ve společenství se spodní částí těla, břichem a genitáliemi, a potažmo s akty jako jsou pohlavní styk, těhotenství, porod, trávení potravy a ulevění základních potřeb. Degradace kope tělesný hrob, jen aby se připravila na nový zrod. Proto nemá jednoznačně negativní hodnotu, nýbrž také hodnotu pozitivní a regenerativní: je ambivalentní, na jednu stranu odmítá a na druhou stranu přijímá.²⁹

Vzhledem k tomu, že, jak již bylo dříve řečeno, Lorca se při tvorbě svých loutkových her silně inspiroval lidovou tradicí rodného kraje, lze úspěšně tvrdit, že se v jeho dílech prvky karnevalu také promítnou. Již jsme si definovali Lorkovu kritiku odlidštěného člověka a byli svědky jeho skonu, stejně tak jako výsměchu, který této postavě – představiteli tradiční, klasické vize historického společenství – ostatní uštědřili. V *Tragikomedii* je ale možné vystopovat i prvky jiných druhů projevu groteskní degradace typické pro karnevalové – lidové – kultury, jako například tělesné potřeby a blaho z oddávání se jim:

/ KRYŠTOFOUS *se posadí, dá si nohy na stůl a začne pít/*
Chtěl bych být celý z vína a sám sebe vypít. Chó! A místo
břicha mít koláč, větší než měsíc, plný švestek a sladkých
brambor... /*Loutky ve skříních přitisknou tváře k okénkům*
a vzdychají/ Kdo to vzdychá?

ROSITA

Já... To já, protože vzpomínám, jak jsem byla malá.

KRYŠTOFOUS

Když jsem byl malý, dali mi koláč větší než měsíc

²⁹ „Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y al mismo tiempo de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la vez, se mata y se da a luz algo superior. Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación.“ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003, s. 21.

a já jsem ho sám snědl. Chó! Úplně sám.³⁰

Jak již bylo řečeno, jednou ze zásadních charakteristik karnevalové kultury je proces postupné degradace, kterému se nevyhnou žádné instituce, které konstituují jakoukoliv část lidského života – včetně jeho konce. Snad právě proto není ani smrt vnímána jako událost navozující pocit smutku, strachu či pokání, nýbrž naopak. O to více se pak tato diskrepance zvyrazňuje u příležitosti pohřbu figurky tak nabubřelé a groteskní, jakou je don Kryštofous.

MOSQUITO */odchází s průvodem/*

Pospěšme zahrabat
velkého hulváta,
víckrát se nevrátí,
Kryštofous ochlasta.
Bum
rata ratata
ratata
ratata
ratata bum!³¹

Je zajímavé si uvědomit, že Lorca nás uvozuje do groteskních karnevalových hodnot postupně, a tudíž se nejedná o prostou kritiku či výsměch. Místo toho mistrným způsobem kombinuje tento lidový způsob s vlastní poetičností, skrze kterou vtiskává i dílu, které je založené na tak velkém kulturním dědictví, svůj lorkovský ráz.

/Když KRYŠTOFOUSA zvedají, vyjde z něj legrační zvuk jako z fagotu. Všichni odskočí a ROSITA pláče. Když ho zvedají podruhé, zvuk je slabší a nakonec jsou to vzdechy flétnové. KRYŠTOFOUS je vhozen do bedny. Průvod obchází scénu a hudba kvílí/

TALIÁNEK

Cítím v prsou plno zvonků a plno třezalek. Rozkvétám jako louka.

ROSITA

Tobě teď budou patřit mé slzy i mé hubičky, protože jsi můj voňavý hřebíček.³²

V hlubší rovině ale také poukazuje na povrchnost a necitlivost těch, kteří z jeho smrti profitují. Lorca zároveň využil příležitosti k tomu, aby upozornil, byť jen velmi okrajově, na

³⁰ GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986, s. 297.

³¹ GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986, s. 301.

³² Tamtéž, s. 301.

další z problémů, který ještě za jeho doby byl ve Španělsku obvyklý, totiž na mohutný dosah církevních hodnostářů do života prostých lidí a stejně tak na zkorumpovanost, faleš a hrabivost některých z nich.

KNĚZ

Uri memento.
Dodýchal tento.

VŠICHNI

Je ámen, je ámen
s Kryštofousálem.

KNĚZ

Ať zpíváme nebo ne,
pět zlatých nás nemine.³³

Don Kryštofous tedy reprezentuje směšného, odlidštěného člověka, který umírá pro neschopnost akceptování porážky zastaralého kodexu cti, který reprezentuje.³⁴

³³ Tamtéž, s. 300.

³⁴ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 182.

4. *Hříčka o donu Kryštofousovi*

Jestliže jsme nazvali *Tragikomedii* hrou lyrickou, pak u *Hříčky o donu Kryštofousovi* musíme mluvit už o hře veskrze groteskní, a to na úkor lyričnosti. Podle Emilia Javiera Perala Vegy se jedná o logické pokračování *Tragikomedie*, kde Lorca „redukuje reprezentaci [hry] až na to esenciální, jazyk je mnohem přímočařejší a jako důsledek je inverze tradičních hodnot mnohem efektivnější.“³⁵ Ačkoli je tedy *Hříčka* přímým pokračovatelem lyrické *Tragikomedie*, je u ní mnohem více vyzdvížena její hodnota jako díla karnevalového, tak, jak jsme si ho definovali v předchozí části. Toto dílko v sobě taktéž obsahuje mluvený prolog, který představuje téměř doktrinální ukázkou Lorkovy kritiky klasického divadla a jeho omezujících dopadů na uměleckou svobodu. Jinak řečeno, Lorkova postava zde obhájí svou vlastní vizi svobody projevu a divadelního počínu vůbec.

Z původních více než dvaceti postav zachoval Lorca jen několik: dona Kryštofousa, Rositu, její matku, Frajířka (Currito), Nemocného, Básníka a Direktora. O to více ale u těchto postav vyniká jejich esence, vyjádřená jazykem, který Francisco definoval jako „syrový, prostopášný, a dokonce až obscénní.“³⁶ Byla by chyba tuto hru chápat jako zjednodušenou verzi předchozího díla:

Přístup, který se vyznačuje největší vzdáleností, volností a evidentně jednoduchostí, je vlastní tomuto nejkratšímu Federikovu divadelnímu počínu. A přesto je složitý vztah autor-publikum-postava mnohem vyvinutější než v díle, které ho předchází. Nejenže Direktor mluví s maňásky, ale hovoří také se samotným Básníkem, který se objevuje jako postava. Básník pak hovoří s dalšími postavami, tentokrát nezpochybnitelně maňásky, přičemž autor se schválně vyhýbá jakýmkoli narážkám na možnou uměleckou ambivalenci.³⁷

³⁵ „Lorca [...] reduce la representación a lo esencial; el lenguaje se hace mucho más directo y, como consecuencia, la inversión de los valores tradicionales mucho más efectiva.“ PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, s. 303.

³⁶ „Se muestra ahora una preferencia por la expresión cruda, descarnada e, incluso, procaz.“ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 282.

³⁷ „El tratamiento más desinteresado, más libre y, aparentemente, más sencillo, determina la pieza más breve del teatro del autor. Y, sin embargo, la compleja relación autor-público-personaje está mucho más evidenciada que en la versión anterior del tema. No sólo habla el Director con los muñecos, sino con el mismo Poeta (que aparece como personaje), y éste con los otros personajes, ahora inequívocamente muñecos, sin que el autor quiera apoyarse sobre ambigüedad artística alguna.“ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 282.

Děj sám o sobě není nijak komplikovaný: don Kryštofous přejímá roli doktora a s pomocí své palice „léčí“ Nemocného krutým výpraskem, aby si obstaral peníze, které by mu dovolily oženit se s Rositou. Tu její matka Kryštofousovi skutečně za hrst zlatých prodává. Značně lascivní Rosita se za Kryštofousa skutečně vdává, ale hned první den po svatbě mu nasadí parohy – zatímco Kryštofous spí, na scéně se jeden po druhém objeví Frajírek, Básník a Nemocný, z nichž každý se s Rositou políbí. Kryštofous se pokaždé probouzí, nicméně Rosita mu lže a nechává ho vždy znovu usnout. Při další scéně jsme svědky Rositina čtyřnásobného porodu, o kterém Kryštofouse informuje Direktor. Rozčílený Kryštofous (doslova) uhodí na Matku, aby mu prozradila jméno otce dětí. Zatímco Kryštofous bije zoufalou Matku, která mu tvrdí, že děti jsou jeho, vrátí se na scénu Direktor, aby oznámil právě probíhající pátý porod. Hru znenadání ukončuje právě Direktor tím, že popadne maňásky do ruky a maje je ve svých rukou, loučí se s publikem.

Snad právě i pro zdánlivou jednoduchost či přímočarost hry je spíše než o ději vhodné mluvit o prezentaci rychle se střídajících scén, v nichž se zobrazuje vztah hlavní postavy vůči ostatním.³⁸ Tento fakt ale nebrání artistickému záměru Lorcky – dramaturga. Ten naopak i v takto zredukované hře nachází prostor pro invenci nových teatrálních prostředků, které v předchozí verzi pouze lehce nastínil.³⁹

4.1 Lorkova cesta ke *Hříčce*

Javier Peral Vega uvádí, že Lorca byl při psaní svých maňáskových frašek ovlivněn dvěma základními zdroji. Jedním byla návaznost na tradice maňáskového divadla v kulturně sousedních zemích, tedy Francie (Le Grand Guignol) a zejména Itálie, kde navazuje na tradici veleúspěšné komedie dell'arte (commedia dell'arte). Ostatně odkaz na italskou divadelní formu se objevuje jak v textu *Tragikomedie*, tak i v *Hříčce*:

KRYŠTOFOUS

Ano, ano, ožením se, protože doña Rosita
je *bocato di cardinali*.

MATKA

Ráčíte mluvit italsky?

KRYŠTOFOUS

Ne. Ale v mládí jsem byl ve Francii a Itálii,
kde jsem sloužil u jednoho dona Pantalóna.

³⁸ Tamtéž, s. 282.

³⁹ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 30.

Ale Vás můj život vůbec nemusí zajímat.

(CRISTÓBAL

Sí, señor, me voy a casar porque doña Rosita
es un *bocato di cardinali*.“

MADRE

¿Habla vuestra merced el italiano?

CRISTÓBAL

No. Pero en mi juventud estuve en Francia y en Italia, sirviendo a un tal don Pantaleón. A usted no le importa nada de mi vida. Tiemble usted. Todo el que está delante de mí tiene que temblar, carajorum, tiene que temblar.)⁴⁰

4.1.1 Komédie dell'arte

Pantalón, italsky il pantalone, je jednou z charakterově ustálených postav, který je typický pro komedii dell'arte. Standardně se jedná o lakomého, krutého a chlípného člověka, který usiluje o ruku mladé ženy, nehledě přitom na její přání. Jedním z nejznámějších Pantalónů je například Molièrův Harpagon nebo stejnojmenný Pantalón ve hře *Sluha dvou pánů* od Carla Goldoniho. Lorkův Kryštofous v sobě ale kombinuje vícero postav než jen požívačného Pantalóna.⁴¹ Má také rysy fanfarónského a komandujícího kapitána (il capitano) nebo rádoby učence doktora (il dottore), jehož moudrost ale postrádá jakoukoli logiku.

4.1.2 Karnevalová kultura

Druhý zdroj, kterým byl Lorca dozajista ovlivněn při tvorbě svých frašek, je karnevalová lidová kultura, kterou jsme si již základně vymezili v předcházející části práce. Zároveň bylo ustanoveno, že v *Hříčce o donu Kryštofousovi* nalzáme, pro svou přímočarost, mnohem větší koncentraci těchto jevů, z nichž některé zde vysvětlíme.

Když Básník volá Rositu, aby se dostavila na představení, volí následující slova:

Otevři balkón, Rosito,
již začíná se hra.
Čeká na tebe smrtička
a manžel spáč.⁴²

⁴⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 30 (Překlady ze hry jsou autorovy).

⁴¹ PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, s. 298.

⁴² „Abre tu balcón, Rosita / que comienza la función. Te espera una muertecita / y un esposo dormilón.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 18.

Jak uvádí Emilio Peral Vega,⁴³ v karnevalové kultuře není smrt brána jako něco neznámého, tajemného a potenciálně děsuplného. Naopak se jí postavy vysmívají, tak jako hodnotám, které smrt jako nositelka výše uvedených charakteristik, typických pro středověkou kulturu a život, představuje. Rositina smrt, která má být jedním z klíčových momentů celé hry, je prezentována jako „smrtička,“ jako něco běžného až fádního. Jak již ale víme, k této smrti vzhledem k zásahu Direktora do přestavení vůbec nedojde. Dalším příkladem bizarního vztahu ke smrti je pak „léčení“ Nemocného donem Kryštofousem, kde se opět násilí, tedy pokus o vraždu, kříží se složkou komickou, ilustrovanou například na tomto extraktu:

KRYŠTOFOUS

Nuže, buďte tak laskav a povytáhněte si trochu krk,
abych Vám mohl přerušit krkavici.

NEMOCNÝ

Au! Nemůžu s ním hýbat.

KRYŠTOFOUS

Říkám Vám, abyste si zkusil pohnout krkavici.

NEMOCNÝ

Au! Nejde to.

KRYŠTOFOUS

Roztáhněte si rukama hrdelní žíly.

NEMOCNÝ

Kdybych mohl, tak už bych to udělal.

(CRISTÓBAL

Vamos. Tenga la bondad de sacar un poquito el cuello
para que le pueda intervenir la carótida.

ENFERMO

¡Ay! Yo no lo puedo mover.

CRISTÓBAL

Le digo que pruebe a mover la carótida.

ENFERMO

¡Ay! Es imposible.

CRISTÓBAL

Apártese usted mismo con las manos las yugulares.

ENFERMO

Si pudiera ya lo hubiera hecho.)⁴⁴

V souvislosti s výsměchem smrti Lorca klade do protikladu ke smrti až přehnané projevy života,⁴⁵ přičemž využívá téměř všech protikladných forem, které Bachtin

⁴³ PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001, s. 300.

⁴⁴ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 43.

⁴⁵ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2479.

vyjmenovává. Nejzářnějším příkladem je monolog vdavkúchtivé Rosity, vyznačující se velkým sexuálním napětím společně s Rositinou přirozenou promiskuitou:

ROSITA

[...] ale já bych chtěla být:
na divanu
s Juanem,
na matraci
s Ramónem,
na kanapi
s Josefem,
na židličce
s Tupouškem,
na zemi,
s kým se mi zachce,
přitisknutá ke zdi,
s krásným Arturem v jeho místnosti,
a ve velké chaise-longue,
a bude tam Juan, Josef, Tupoušek,
Artur a taky Ramón
Ach! Ach! Ach! Ach!
Já se chci vdát, slyšíte mně?
Chci se vdát
za jinocha,
za vojáka,
za arcibiskupa,
za generála,
za lháře
prolhaného
a dvacet jinochů
z Portugalska.⁴⁶

Motiv až eskatologického projevu sexuálních narážek se nevyskytuje jen u Rosity, nýbrž i u Matky, která, ač nemotivována sexualitou, nýbrž vidinou zisku, si neodpustí poměrně konkrétní a specifické poznámky na sexuální vnady své dcery.

MATKA

Já jsem matka doni Rosity
a chci, aby se vdala,
protože už má prsa
jako dva melounky,
a zadeček
jako syreček,

⁴⁶ „[...] pero yo quisiera estar / en el diván / con Juan / en el colchón / con Ramón / en el canapé / con José / en la silla / con Medinilla / en el suelo / con el que yo quiero / pegada al muro / con el lindo Arturo / y en la gran *chaise-longue* / con Juan, con José, con Medinilla / con Arturo y con Ramón / ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! / Yo me quiero casar, ¿me han oído? / Yo me quiero casar / con un mocito / con un militar / con un arzobispo / con un general / con un macanudo / de macanear / y veinte mocitos / de Portugal.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 28.

a volátko,
co jí zpívá a křičí nakrátko.⁴⁷

Není náhodou, že Matka ve své řeči komentuje jako první poprsí své dcerky. Michail Bachtin uvádí, že tělo v pojetí groteskna není nijak oddělené od zbytku světa, není dokončené ani perfektní a zároveň si je toho vědomo. Toto vědomí mu ale pomáhá bourat dříve nastavené limity:

Důraz je kladen na ty části těla, přes které se buď otevírá tělo světu, nebo do něj naopak proniká: dutiny, výčnělky a výrůstky na těle, jako například otevřená pusa, genitálie, prsa, falus, břicho nebo nos. Při aktech, jakými jsou například pohlavní styk, těhotenství, porod, agónie, jezení a pití a ulevnění základních potřeb, tělo odhaluje svou podstatu jako začátek růstu, který postupně bourá přechozí limity.⁴⁸

Tyto projevy jsou přítomné během celé hry. Obzvlášť časté je zobrazení zadku, v žertovných a veselých formách jako například během promluvy Nemocného,

NEMOCNÝ

Dvacet grošů a dvacet grošů,
a pod kabátkem
šest grošů a tři groše,
a v díře mého zadečku,
mám tam malou ruličku,
a v ruličce dvacet grošů.⁴⁹

nebo dále

KRYŠTOFOUS (*k Matce Rosity*)

A vy jste babka, co si čistí
zadek o dlaždice.⁵⁰

⁴⁷ „Yo soy la madre de doña Rosita / y quiero que se case, / porque ya tiene dos pechitos / como dos naranjitas / y un culito / como un quesito, / y una urraquita / que le canta y le grita.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 24.

⁴⁸ „El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. En actos tales como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la agonía, la comida, la bebida y la satisfacción de las necesidades naturales, el cuerpo revela su esencia como principio en crecimiento que traspasa sus propios límites.“ BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003, s. 25.

⁴⁹ „Veinte duritos y veinte duritos, / y debajo del chalequito / seis duritos y tres duritos, / y en el ojito / del culito / tengo un rollito / con veinte duritos.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 22.

⁵⁰ „Y usted es vieja / que se limpia el culito con una teja.“ Tamtéž, s. 26.

Těchto motivů lze ale ve hře nalézt daleko víc. Jako orientační příklad uvedme reference na projevy tělesnosti, tak, jak je definuje Bachtin, které se ve hře vyskytují: chrápání (DIREKTOR: Co je to? Kryštofous už chrápe?)⁵¹, jezení a pití (KRYŠTOFOUS: Chtěl bych být vínem a vypít sám sebe. Haaa! A mé břicho velký dort, velký dort se švestkami a batáty.),⁵² močení (KRYŠTOFOUS: Už jdu, pane direktore. Byl jsem se vychcat.),⁵³ defekace (KRYŠTOFOUS: Jednu unci zlata, co vykadil Maur, jednu unci stříbra, co vykadil mour.),⁵⁴ projevy sexuality (KRYŠTOFOUS: Teď si dám šlofíka, ať probudím pindíka),⁵⁵ těhotenství, porod a další. Tělesné požitky (jezení a pití) a jejich dosažení jsou pro Kryštofouse větší hodnotou než vlastní život.

Jak vidno, dílo Federica Garcíi Lorky v sobě kombinuje obě dvě tradice, na nichž bezprostředně stojí. *Hříčka o donu Kryštofousovi*, divadelní počín zčásti esence karnevalové a zčásti navazující na italskou komedii dell'arte, v sobě mistrovsky snoubí unikátní dramatickou výpověď, aniž by ztrácela na původní originalitě. Zároveň v sobě navzájem podporují vizi „světa naruby,“ tedy světa, ve kterém jakékoliv prohlášení učiněné maňásky záhy získává nový, hlubší a ambivalentní smysl.

4.2 Kritika tradičního divadla

Lorkova kritika přílišné moci peněz lze pozorovat ve dvou kategoriích, totiž na úrovni dějové a na úrovni zákulisní či metateatrální. Na rovině dějové se jedná především o to, že peníze zastupují dramatickou personu, která uvádí velkou část děje do pohybu a zároveň prezentuje, že pro dosažení této komodity se někteří lidé neštítí ničeho. Direktor, který je zdrojem této obsese, vyžaduje, aby don Kryštofous ihned získal peníze za účelem svatby. K tomu ho ale takřka donucuje tím, že ho nabádá k loupeži a vraždě. Don Kryštofous toto učiní, aby se mu do rukou dostala doña Rosita, na jejíž svatbě má z finančních důvodů zájem zase její vlastní matka.

⁵¹ „¿Qué eso eso? ¿Ya está roncando Cristóbal?“ Tamtéž, s. 19.

⁵² „Me gustaría ser todo vino y beberme yo mismo. ¡Jaa! Y mi barriga un gran pastel, un gran pastel con ciruelas y batatas.“ Tamtéž, s. 33.

⁵³ „Ya voy, señor Director. Es que estaba meando.“ Tamtéž, s. 19.

⁵⁴ „Una onza de oro / de las que cagó el moro, / una onza de plata / de las que cagó la gata.“ Tamtéž, s. 25.

⁵⁵ „Me pondré a dormir / para ver si despierta mi colorín.“ Tamtéž, s. 34.

V rovině druhé se setkáváme s kritikou úlohy peněz v rámci vztahu Direktor – Básník – postavy. Již v prologu Lorca – Básník naznačuje, že činnost, která ho umělecky naplňuje, mu ovšem nezajišťuje příliš uspokojivé materiální zajištění.

BÁSNÍK

[...] Půjdu si teď sníst trošku chleba, trošičku chleba, co mi nechali ptáci, a potom vyžehlit kostýmy ansámbly.⁵⁶

Při konfliktu, do kterého se dostávají Básník a Direktor, týkajícího se role loutek, využívá Direktor své peněžní převahy a zajišťuje si dominanci nad Básníkem, který uznává svou závislost na penězích, chce-li udržet umění loutkového divadla živé.⁵⁷ Lorkův argument, totiž že divadelní kreativita je bržděna těmi, kteří stojí v čele divadel, tedy direktory, manažery a podnikateli⁵⁸, padá na neúrodnou půdu, když ho představitel tradičního divadla nutí, aby pronesl o svých postavách slova, se kterými on jako Básník zásadně nesouhlasí.⁵⁹

BÁSNÍK

Už jsem skončil, už budu mlčet.

DIREKTOR

Ne, pane; řekněte to, co říct musíte a to, co publikum už ví, že je pravdou.

BÁSNÍK

Vážené publikum: jako básník vám musím sdělit, že don Kryštofous je zlý.

DIREKTOR

A nemůže být hodný.

BÁSNÍK

A nemůže být hodný

DIREKTOR

No tak, pokračujte.

BÁSNÍK

Už, pane Direktore. A nikdy nebude moct být hodný.

(POETA

Ya he terminado, me llamaré.

DIRECTOR

No, señor; diga lo que es preciso que diga y

⁵⁶ „[...] Yo voy a comer ahora un poquito de pan, un poquitirrito de pan que me han dejado los pájaros, y luego a planchar los trajes de la compañía.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 16.

⁵⁷ POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17], s. 109.

⁵⁸ COLECCHIA, Francesca. The ‘Prólogo’ in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater. In *Hispania*. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 1986, vol. 69, no. 4. [online] [cit. 2018-07-20], s. 794.

⁵⁹ Tamtéž, s. 794.

lo que el público sabe que es verdad.
POETA
Respetable público: Como poeta tengo que deciros
que don Cristóbal es malo.
DIRECTOR
Y no puede ser bueno.
POETA
Y no puede ser bueno.
DIRECTOR
Vamos, siga.
POETA
Ya voy, señor director. Y nunca podrá ser bueno.)⁶⁰

Jsme tu svědky černobílého vidění postav ze strany Direktora a nucení interpretovat postavy v předem vytvořených formách. Básník by chtěl objevovat složitost těchto postav, jejich hlubší vrstvy, ale Direktor bourání dávných forem nedovolí. Lorca zároveň uzavírá svůj básnický prolog na úplně opačné úrovni než Direktor. Tímto Lorca opět podtrhuje velký kontrast mezi oběma představiteli divadelních počinů a potažmo samotného divadla, které reprezentují.

DIREKTOR
Výborně. Kolik vám dlužím?
BÁSNÍK
Pět mincí.
DIREKTOR
Tady máte.
BÁSNÍK
Zlaté nechci. Zlato mi připomíná oheň, a já jsem básník noci.
Dejte mi je stříbrné. Stříbrné mince vypadají jako ozářené Měsícem.
DIREKTOR
Ha ha ha! Takhle na tom vydělám. Začněme.

(DIRECTOR
Muy bien. ¿Cuánto le debo?
POETA
Cinco monedas.
DIRECTOR
Ahí van.
POETA
No las quiero de oro. El oro me parece fuego, y yo soy poeta de la noche. Démelas de plata. Las monedas de plata parece que están iluminadas por la luna.
DIRECTOR
¡Ja, ja, ja! Así salgo ganando. A empezar.)⁶¹

⁶⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 17.

⁶¹ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 18.

Na této ukázce je možné vidět, jak vnímají peníze v kontrastu s uměním oba artisti. Zatímco Direktorovi jde pouze o nominální hodnotu a skutečnou cenu peněz, které musí zaplatit a umění je pro něj hlavně prostředkem vedoucím k zisku, u Básníka se – co se peněz týče – jedná pouze o jev druhotné důležitosti. Zároveň se může jednat o určitou formu vzdoru, ve které nám Básník ukazuje, že honorář a pozlátka pro něj, na rozdíl od Direktora, nejsou na prvním místě, a že se tudíž nehodlá pouštět do kompromisů, které by pošpinily čistotu jeho umění, a to za žádnou cenu. Symbolismus Měsíce, jeho záře a uměleckého vlivu je pro Lorku velmi charakteristický a objevuje se i v jeho předešlých dílech.⁶²

Je nezpochybnitelné, že kulturně-historických zdrojů, ze kterých Federico García Lorca při psaní svých divadelních her čerpal, je nesčetné množství. Koneckonců, Lorca nebyl žádným pionýrem, co se maňáskového divadla týče, celá první čtvrtina 20. století (avantgarda) se dá charakterizovat jako 'boom' alternativních uměleckých forem, mezi které loutkové divadlo svou jedinečností a hravostí bezesporu patří. Přesto existují dvě osobnosti, které svým dílem a svou vizí divadelního estetična ovlivnili tvorbu F.G. Lorky velkým dílem: filozof a esejista José Ortega y Gasset a spisovatel Ramón de Valle-Inclán. Právě těmito dvěma autorům a jejich konkrétnímu vlivu na maňáskové hry F.G. Lorky bude patřit následující kapitola.

⁶² GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 283.

5. Dehumanizace umění podle José Ortegy y Gasseta

Esej, která je pro tuto práci stěžejní,⁶³ vydal tento španělský esejist a filozof roku 1925. Je ovšem důležité upozornit, že tato „idea“ není jeho výtvozem – Ortega y Gasset pouze analyzuje a shrnuje umělecké tendence a směřování své doby. Doba, ve které ve Španělsku dominovalo avantgardní hnutí (las vanguardias), je na tamější scéně reprezentováno převážně tzv. generací 27, do které se tradičně zařazují umělci jako samotný Lorca, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Rafael Alberti nebo Pedro Salinas. Lorca byl do určité míry (stejně jako Ramón del Valle-Inclán, o kterém budeme později hovořit) ovlivněn tvorbou modernistického básníka Rubéna Daríi,⁶⁴ který byl pro formování této generace důležitou postavou, stejně tak symbolismus a umělecké tendence tvůrčí skupiny, která je předcházela – totiž generace 98, do níž patří velikáni jako Pío Baroja, Miguel de Unamuno nebo Antonio Machado.

Hned ze začátku Ortega y Gasset obhajuje jeden z univerzálních fenoménů, které provázejí zrod snad každého nového uměleckého směru – totiž nepopulárnost. Při kontaktu s uměleckým dílem se jeho vnímatelé rozdělí do dvou skupin – na ty, kteří je pochopí, a kteří ne. Ortega zde přitom argumentuje tím, že nezáleží na vkusu, nýbrž na onom pochopení. Pokud vnímatel dílo chápe, přestože se mu nelíbí, nemá potřebu se nad tím rozčilovat nebo se nad něj povyšovat – tato potřeba pramení z neporozumění artistickému záměru, který nechává většinu lidí (ty, kteří jej nepochopí) tápat ve tmě, a odtud dále pak pramení většinová nepopulárnost daného uměleckého výtvoru, ať už se jedná o obraz, divadelní hru nebo skladbu. Tato schopnost porozumět estetickému zážitku je předurčená a nahodilá – někteří lidé (menšina) disponují schopností mu porozumět, zatímco většina (masy) nikoliv. Moderní umění jako takové tedy není určeno pro každého,⁶⁵ nýbrž pro jakousi „distinguovanou“ vrstvu, která je obdařena schopností pravého estetického vnímání. Tato skupina lidí není méně či více hodnotná v porovnání s většinou populace – je zkrátka jiná. Přesto ale Ortega tvrdí, že „masa by měla uznat svou neschopnost porozumět takovému umění, zatímco elita, schopná kontemplanace nezbytné pro ocenění ‚odlidsťeného – dehumanizovaného‘ umění, by měla tuto kvalitu využívat.“⁶⁶

⁶³ FORBELSKÝ, Josef, Marek LOUŽEK, Jiří PECHAR, Anna HOUSKOVÁ, et al. *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset*. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2006, s. 43.

⁶⁴ GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 21-21.

⁶⁵ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2247.

⁶⁶ FORBELSKÝ, Josef, Marek LOUŽEK, Jiří PECHAR, Anna HOUSKOVÁ, et al. *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset*. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2006, s. 41.

Pokud tedy není nové, avantgardní umění určeno lidstvu univerzálně, pak také musí nutně vycházet z určitých principů, z nichž alespoň část není všeobecně lidská. Tuto dehumanizaci umění popisuje Ortega y Gasset jako nejvíce prominentní vlastnost avantgardního směru.⁶⁷ Nejedná se přitom o snahu vyloučení prvků lidskosti, nýbrž o aktivní proces jejich odlidštění, tedy dehumanizace:

Nejde o to, dokázat nakreslit něco, co by bylo úplně odlišné od člověka, domu či lesa, ale nakreslit člověka tak, aby se co možno nejméně podobal člověku, dům, který by se ze sebe zachoval jen to nevyhnutelně potřebné, abychom se mohli zúčastnit jeho dalších metamorfóz, kužel, který jakoby zázrakem se vynořil z toho, co bylo předtím horou, tak jako had vylézá ze své kůže. Estetický zážitek pro nového [avantgardního] umělce prýští z tohoto triumfu nad humánností...⁶⁸

Přesně tak se tomu děje u loutkového – či maňáskového – divadla: maňásek má znázorňovat člověka, ale každému je na první pohled jasné, že se jedná o pouhou imitaci, a tudíž vnímatel není schopen postihnout fenomén maňáska jako interpretaci něčeho jemu blízkého a známého, nýbrž jako něco, co představuje odklon od této „komfortní zóny jistoty.“ Zároveň nelze jednoznačně postihnout postavení loutky či maňáska ve vztahu vůči životnosti; nelze je vnímat jako živé bytosti, ovšem zároveň pokusy o jejich naprostou konverzi k fikci jsou předem odsouzeny k neúspěchu – je v nich „cosí“ lidského, cosi co nám, vnímatelům, nedovoluje tento fakt ignorovat. „Neexistuje způsob, jakým bychom dokázali vnímat [voskové figury] jen jako objekty. Při jejich pozorování nás znepokojeně napadají myšlenky, zda to nejsou ony, kdo pozorují nás. A nakonec pocítíme odpor vůči těmto pronajatým tělům.“⁶⁹

I to je možná příčinou onoho zvláštního pocitu, který pocítíme při pohledu na voskové figuríny – lidský mozek se v takové situaci dostává do slepé uličky pramenící z nejistoty nad tím, co pro nás „mrtvolná“ imitace nás samých představuje. „Umění je umělé, je to fraška, divotvorná moc nerealizovat existenci. Umění, které se snaží o to, aby bylo bráno

⁶⁷ Tamtéž, s. 42.

⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004, s. 66.

⁶⁹ „No hay manera de reducir las a meros objetos. Al mirarlas, nos azora sospechar que son ellas quienes nos están mirando a nosotros. Y concluimos por sentir asco hacia aquella especie de cadáveres alquilados.“ Tamtéž, s. 70.

jako realita, samo sebe anuluje.“⁷⁰ Tento kýžený efekt je přesně tím, oč se má avantgardní umělec snažit. Bylo by však mylné tvrdit, že mu jde o jakési „šokování“ obecnstva – pravá podstata uměleckého chápaní tkví jinde.

Estetický požitek musí být založený na rozumové úvaze. Ortega y Gasset zde uvádí příklad k lepšímu pochopení této teze: porovnává dva odlišné druhy radosti. Jedna, nazvěme ji slepá, je radostí, kterou zakouší člověk ve stavu opilectví. Neví, odkud tato emoční radost pramení, je ve své podstatě uzavřená a hermetická. Naproti tomu staví druhý druh radosti – radost šťastlivce, který vyhraje v loterii první cenu. Tento druh radosti je jiný, přímý, má své opodstatnění a nějakou finalitu, tedy vyhlídku získání peněžité odměny. V tom také tkví rozdíl mezi „humánním“ a „nehumánním“ uměním. Vnímatele humánního proudu umění, jakým byl například romantismus, necílí svůj estetický požitek na dílo, nýbrž na požitek z díla, pramenící například z emoční spjatosti s hlavním postavou, lítostí nad jeho osudem, smutek z toho vzniklý atd. Jak uvádí José Antonio Pérez Bowie, „Ortegovy teze jsou formulovány ve chvíli, kdy se víra v možnosti umění jako mimetického nástroje bortí a ve nastálém prázdnu vznikají umělecké směry, které mají za cíl překonat reality.“⁷¹ Umění zaměřené na jevy živé reality v nás tedy budí zainteresovanost, která nám brání v objektivním pozorování estetických kvalit.

Dá se tedy tvrdit, že přirozené, lidské emoce nám podle José Ortegy y Gasset brání ve skutečném pochopení čistě uměleckého díla. V protikladu s výše uvedeným humánním uměním Ortega y Gasset uvádí, že „vše, co chce být duchovním a ne mechanickým, musí být domyšleným a rozumově motivovaným.“⁷²

5.1 Ortega y Gasset v díle Federika Garcíi Lorky

V podstatě lze tvrdit, že samotné loutkové či maňáskové divadlo už kvůli svým neoddiskutovatelným kvalitám, vycházejících z podstaty maňáska jako neživé imitace, je ukázkovým příkladem aplikace teorie dehumanizovaného umění. Maňasci mají představovat

⁷⁰ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2247.

⁷¹ „Las tesis de Ortega se sitúan en un momento en que la fe en las posibilidades del arte como mimesis están siendo cuestionadas e irrumpen una serie de movimientos artísticos que tienen como objetivo la superación de la realidad.“ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2248.

⁷² ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004, s. 69.

lidi. Avšak každý v nich cítí cosi ne-lidského – cosi, co u dětí dovoluje s maňásky vytvořit fantastický příběh, který by asi jen stěží šel zahrát v podobě konvenčního divadla. U dospělých pak maňáskové divadlo dovoluje ponořit se do hlubin uměleckého citění podstaty lidství, což je přesně to, o co se Lorca dramaturg snaží. Maňásek, jako postava redukováná, zbavena všech ostatních rysů své osoby, kromě toho principiálního, který má zobrazovat (chamtivost, dobrota, promiskuita, zloba), je exemplárním příkladem dehumanizovaného druhu umění. Tedy toho druhu, který je zapotřebí vnímat rozumovým uvažováním. Opět se setkáváme s poměrnou rozdílností mezi konvencionálními uměleckými počiny na straně jedné a moderním, avantgardním uměním na straně druhé, kde Ortega y Gasset uvádí příklad Mony Lisy, která svou tajemností a krásou dozajista učarovala mnoha lidem. Naproti tomu maňásek a to, co může představovat, pravděpodobně není předmětem zájmu něčeho, s čím by se divák loutkového divadla chtěl ztotožnit – autor zničil jakákoliv pouta, která by umělecké dílo vázala k našemu obvyklému světu. Je tedy nucen vnímat dílo rozumově, podle autorovy intence:

Nechává nás uzavřené v nesrozumitelném vesmíru, nutí nás komunikovat s objekty, se kterými se nedá zacházet lidsky. Musíme proto improvizovat novou formu interakce, úplně odlišnou od našeho běžného prožívání; musíme jinak reagovat a vymýšlet něco doposud nevídané, aby to bylo adekvátní těm neobvyklým formám.⁷³

Nyní bychom se podívali na konkrétní příklady ve *Hříčce o donu Kryštofousovi*. Už v zahajovacím prologu postavy Básníka, který je de facto Lorkovým alter egem, nacházíme poměrně silné modernistické vyjádření.

BÁSNÍK

Dámy a pánové, prosím pozor; chlapče, zavři ústa. Chci, aby tu panovalo ticho tak hluboké, abychom slyšeli glu-glu vlaštovek. A když pták mávne křídlem, ať ho uslyšíme; a když mraveneček pohne byť jen brvou, ať ho uslyšíme, a když srdce bije s vervou, ať nám to připomene někoho, kdo v říčce od sebe holýma rukama odděluje jednotlivé vlnky. Aj aj! Bude nutné, aby dívky zavřely své vějíře a holčičky si vytáhly své krajované kapesníky, abychom viděli kus o doně Rositě, provdané za dona Kryštofouse, a o donu Kryštofousovi, ženatém s doňou Rositou.⁷⁴

⁷³ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004, s. 65.

⁷⁴ „Hombres y mujeres: ¡Atención! Niño, ¡cállate! Quiero que haya un silencio tan profundo que oigamos el gluglu de los manantiales. Y si un pájaro mueve un ala, que también lo oigamos; y si una hormiguita mueve la patita, que también lo oigamos; y si un corazón late con fuerza, nos parezca una mano apartando juncos de la orilla. ¡Ay!, ¡ay! Será necesario que las muchachas cierren los abanicos y las niñas saquen sus pañuelitos de encaje para oír y para ver las cosas de doña Rosita, casada con don Cristóbal, y las cosas de don Cristóbal,

Tímto vyjádřením, typickým pro kusy loutkového divadla, Lorca nejen upozorňuje na to, že představení bude začínat, a tedy si žádá od obecnstva pozornost. Zároveň se jedná o dramaturgův pokus o vyjádření nutnosti maňáskového divadla a jeho významu tak, jak si to žádá umělec sám, a nikoliv snad jeho obecnstvo.⁷⁵

Přímo exemplární doklad toho, jak se teze Ortegy y Gasset otiskla v uměleckém ražení nové generace, nacházíme chvíli poté, kdy Básník dokončuje svůj proslov slovy „Můžete brečet a můžete se smát, mně na tom nezáleží.“ Podle Perala Vegy se jedná o vymezení se vůči umění poplatnému masám. Jedním z hlavních znaků dehumanizace je fakt, že umělecké dílo není ničím jiným než právě uměleckým dílem. Není tedy divu, že Lorca se zde prostřednictvím svého alter ega vymezuje proti jakékoliv úplatě či tvoření umění jinak, než jak mu velí jeho umělecká vize, a to pouze za účelem pozitivní recepce u diváků. Odtud také antipopulárnost tohoto nového umění avantgardních forem.⁷⁶

Lorca se dále vymezuje proti vnucování tradičních divadelních konvencí, pravděpodobně přejatých z tradičního divadla, maňáskům jakožto představitelům zcela odlišného teatrálního žánru:

BÁSNÍK (*dívá se, jestli ho někdo pozoruje*)

Chci vám říct, že vím, jak se rodí růže a jak rostou mořské hvězdy, ale ...

DIREKTOR

Bud'te tak laskav a zmlkněte. Prolog končí tam, kde se řekne „Půjdu vyžehlit kostýmy ansámblu.“

BÁSNÍK

Jistě, pane.

DIREKTOR

Vy, jako básník, nemáte právo odhalovat tajemství, se kterým všichni žijeme.

BÁSNÍK

Ano, pane.

DIREKTOR

Neplatím vám snad váš honorář?

BÁSNÍK

Ano, pane, já jen že don Kryštofous má dobré srdce a mohl by možná být hodným.

DIREKTOR

casado con doña Rosita.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 16.

⁷⁵ FORBELSKÝ, Josef, Marek LOUŽEK, Jiří PECHAR, Anna Housková, et al. *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset*. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2006, s. 43.

⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004, s. 54.

Hlupáku. Jestli nepřestane žvanit, tak tam za váma vylezu a srovnám vám ten kukuřičný ksicht. Kdo si myslíte, že jste, abyste skoncoval s tímto zákonem zla?

(POETA [Mira si es observado.]

Quiero deciros que yo sé cómo nacen las rosas y cómo se crían las estrellas del mar, pero...

DIRECTOR

Haga usted el favor de callarse. El prólogo termina donde se dice: „Voy a planchar los trajes de la compañía.“

POETA

Sí, señor.

DIRECTOR

Usted, como poeta, no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos.

POETA

Sí, señor.

DIRECTOR

¿No le pago su dinero?

POETA

Sí, señor; pero es que con Cristóbal yo sé que en el fondo es bueno y que quizá podría serlo.

DIRECTOR

Majadero. Si no se calla usted, subo y le parto esa cara de pan de maíz que tiene. ¿Quién es usted para terminar con esta ley de maldad?)⁷⁷

Není těžké si za postavu krutého, hrubého a necitlivého Direktora dosadit představitele tradičního divadla (či dokonce jeho majitele), proti němuž Lorca svou hru směřuje. Fakt, že Básník se několikrát zastává svých postav, naráží na odkaz dehumanizace umění. Podstatnou ideou je zde to, že ačkoli mají loutky nějakou předem definovanou roli, nezáleží na smyslovém vnímání těchto postav, nýbrž na jejich rozumovém posouzení. Jinak řečeno, Básník zde upozorňuje na to, že loutky nejsou jen tím, čím se zdají být, ale že ve skutečnosti by se mohli lišit od role, kterou představují. To, co loutky mají podle Direktora – představitele tradičního divadla – reprezentovat, je poměrně jednoduché rozpoznat: Kryštofous je prototypem chamtivého, zlého a chlípného starce, zatímco Rosita je postavou lascivní, téměř erotomankou. Její Matka je hrabivá kuplířka. Jediný Básník se snaží, až s dojemnou snahou, přenést svůj umělecký koncept na diváky představení, ve víře toho, že si odnesou pravý, rozumově navozený estetický zážitek.⁷⁸

Don Kryštofous, který je definován jako zlý a má roli zlé postavy, je v nitru hodný (aniž by si toho byl vědom), a mohl by být hodným i ve skutečnosti – stačí, aby si rozumově

⁷⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 16-17.

⁷⁸ POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17], s. 109

uvědomil svou skutečnost a odmítl reprezentovat roli, která je mu vnucována.⁷⁹ Loutkám je vnucována role, která ale, jak divák vycítí, jim není vlastní. Jinými slovy, Lorca nás jako diváky vyzývá k tomu, abychom při souzení jednotlivých postav nevycházeli jen z dojmu, který na nás ta která postava udělala – tento vjem může být navozen uměle, shora, jako jsme tomu svědky u dona Kryštofousa a Direktora, a tudíž nemusí odpovídat realitě. Místo toho bychom se měli nad situací zamyslet a pokusit se jí – jak uvádí Ortega y Gasset – vyhodnotit pomocí rozumového poznání. Jedině tak bychom například poznali, že postavy jsou ve svém nitru jiné, než jaké se zdají být, a že skutečným viníkem této ztráty identity může být jakási šedá eminence, která jako loutkovodič ze zákulisí kontroluje a ovládá ostatní. Loutky se proti tomuto vnucování brání – lze říci, že spíše než loutkami se stávají skutečnými herci,⁸⁰ vytvářejí si vlastní charaktery, a tudíž bojují proti redukci na základní vjemové definice, například když se brání rovnou uposlechnout Direktorův příkaz:

DIREKTOR

Kryštofousi.

KRYŠTOFOUS

Co?

DIREKTOR

Pojďte na scénu, publikum už čeká.

KRYŠTOFOUS

Už jdu.

DIREKTOR

A doña Rosita?

ROSITA

Už si obouvám botičky. (*Je slyšet chrápání.*)

DIREKTOR

Co je to? Kryštofous už chrápe?

KRYŠTOFOUS

Už jdu, pane direktore. Byl jsem se vychcat.

DIREKTOR

Ztichněte a nebuďte vulgární.

(DIRECTOR

Cristóbal.

CRISTÓBAL

¿Qué?

DIRECTOR

Salga usted, que el público lo está esperando.

CRISTÓBAL

Ya voy.

DIRECTOR

⁷⁹ „Don Cristóbal, malo por definición y por papel, es en el fondo bueno, sin saberlo, y podría serlo si solamente tomara verdadera conciencia de sí mismo, negándose a representar el papel que se le impone.“ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 182.

⁸⁰ OLIVER, William I. Lorca: The Puppets and the Artist. In *The Tulane Drama Review*. Cambridge: The MIT Press. 1962, vol. 7, no. 2. [online]. [cit. 2018-07-12], s. 92.

¿Y doña Rosita?
ROSITA
Me estoy poniendo los zapatitos [Se oyen ronquidos]
DIRECTOR
¿Qué es eso? ¿Ya está roncando Cristóbal?
CRISTÓBAL
Cállese y no diga barbaridades.)⁸¹

Maňásci tedy bojují proti tradičnímu přijetí sebe samých jako pouhých loutek, které, bez vlastního uvážení, pouze slepě plní rozkazy svého loutkovodiče. „V literatuře, stejně tak jako v divadle, bývá loutka připravena o jakoukoliv psychologickou hloubku, hýbe se formou mechanickou, nastylizovanou, dehumanizovanou.“⁸² Krásný příklad tohoto „boje za nezávislost“ nalzáme v části, kde Kryštofous a Rositina Matka ujednávají podmínky, za kterých dá Matka Kryštofousovi Rositu za ženu. Don Kryštofous jí vyhrožuje a nutí ji, aby uznala jeho dominanci a převahu. Ironicky je to ale Kryštofous, který v této situaci vychází jako individuum, které si není jisté samo sebou, proto nutí Matku, aby potvrdila, že jde z Kryštofouse strach.

KRYŠTOFOUS
Takže domluveni?
MATKA
Domluveni.
KRYŠTOFOUS
Protože jestli ne, mám po ruce palici, a ty víš, co se pak bude dít.
MATKA
Aj! Co jsem komu udělala!
KRYŠTOFOUS
Máš strach?
MATKA (*třesouc se*)
Aj!
KRYŠTOFOUS
Řekni: mám strach.
MATKA
Mám strach.
KRYŠTOFOUS
Říkej: už si mě ochočil don Kryštofous.
MATKA
Už si mě ochočil don Kryštofous.
KRYŠTOFOUS
Tak, jako si ochočím tvou dceru.

(CRISTÓBAL

⁸¹ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 18-19

⁸² POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 83-84.

Entonces, ¿estamos conformes?
MADRE
Estamos.
CRISTÓBAL
Porque si no estamos, yo tengo la cachiporra y ya sabes lo que pasa.
MADRE
¡Ay! Qué he hecho yo.
CRISTÓBAL
¿Tienes miedo?
MADRE
¡Ay!
CRISTÓBAL
Dí: tengo miedo.
MADRE
Tengo miedo.
CRISTÓBAL
Diga: ¡ya me ha domado don Cristóbal!
MADRE
Ya me ha domado don Cristóbal.
CRISTÓBAL
Como domaré a tu hija.⁸³

Lorca v roli Básníka se pak opět snaží vysvětlit publiku svůj záměr s postavami. Naráží na Direktora, který jeho postavy zjednodušuje a ukazuje tak, jak si to přeje on sám, navzdory tomu, co loutky chtějí a co Lorca jako tvůrce uměleckého díla cítí:

BÁSNÍK

Vidíte je? Bude ale lepší, když se tomu zasmějeme. Měsíc je bílý orel. Měsíc je slepice kladoucí vejce. Měsíc je chléb chudých a bílá saténová podnožka bohatých. Ale ani don Kryštofous, ani Rosita Měsíc nevidí. Kdyby Direktor chtěl, don Kryštofous by mohl vidět vodní nymfy a doña Rosita by mohla pokrýt své vlasy mrazem ve třetím dějství, kde padá sníh na nevinné. Jenže majitel divadla má postavy pěkně uklizené v železné truhličce, aby se na ně mohli dívat jen nafrněné dámičky s hedvábným poprsím a vousatci, kteří chodí do klubů a volají: Ka-ram-ba. Protože ani don Kryštofous, ani doña Rosita tací ve skutečnosti nejsou.⁸⁴

V této sekci je Lorca se svou kritikou poměrně konkrétní. Hned ze začátku si můžeme všimnout přirovnání s měsíční tematikou. Lorca sám měl k této obraznosti blízko⁸⁵, dá se říct, že se jedná o formu sebevyjádření. Jak ironicky pak působí fakt, že jeho vlastní loutky nevidí

⁸³ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 28-29.

⁸⁴ „¿Le ven ustedes? Sin embargo, más vale que nos ríamos todos. La luna es un águila blanca. La luna es una gallina que pone huevos. ... Si el Director de escena quisiera, don Cristobal vería las ninfas del agua y dona Rosita podría llenar escarcha su cabello en el acto tercero donde cae nieve sobre los inocentes. Pero el dueño teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barbas que van al club y Ca-ram-ba. Porque don Cristóbal no es así, ni doña Rosita.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 32.

⁸⁵ GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998, s. 283.

umělecký záměr jejich tvůrce. Lorkův způsob nakládání s dehumanizovaným uměním dle Ortegy y Gasset se z tohoto extraktu dá vyložit následovně. Lorca tvrdí, že Direktor, majitel divadla, ve kterém Básník (Lorca) hraje své hry, se záměrně snaží vyvýšit a zdůraznit pouze jeden antropologický aspekt svých postav. Všechny jejich ostatní charakteristiky a vlastnosti jsou tudíž násilně potlačeny.

Kvůli této exaltaci pouze jedné vlastnosti se diváci představení zaměřují jen na tu hlavní, extrémně nadreprezentovanou vlastnost či povahu, kterou maňásci představují. Jejich vnímání je emoční, jelikož je velmi snadné umět se „sžít“ s takto vypíchnutou, nadsazenou definicí lidských vlastností. A vzhledem k tomu, že diváci vnímají představení pomocí emocí, již jim nezbyvá kapacita na to, aby se například pokusili vnímat je také ze stránky rozumové – tedy tak, jak definuje Ortega y Gasset ve svém *Dehumanizovaném umění*. Lorca kritizuje vliv, který má Direktor a vlastník scény / retáblu (v tomto případě představitel tradičního divadla) na ty, kteří se přijdou na maňáskové divadlo podívat. Dokonce vlastně nepřímo diktuje, jaká sorta lidí bude divadelní představení navštěvovat (nafrněné dámičky a fousatci). Tato skupina lidí pak nepřímo zase určuje osudy samotného loutkového divadla, neboť bez diváků není divadla. Direktor se tedy vlastně sám stává vrchním loutkovodíčem a šedou eminencí, která skrytě tahá za nitky a kontroluje své loutky, v tomto případě obecnstvo a jejich percepce toho, co maňáskové divadlo představuje (či alespoň by mělo představovat).

Pravdu o tom, jaký Direktor ve skutečnosti je, se dozvídáme následovně, kdy ji sám, pravděpodobně nevědomě, vyloží.

DIREKTOR

Kdo to tady takhle mluví?

BÁSNÍK

Říkám, že už se berou. (*Kryštofous a Rosita – pozn.*)

DIREKTOR

Buďte tak laskav a hlavně nic nezvrzejte. Kdybych měl špetku představitosti, už byste byl dávno na ulici.

(DIRECTOR

¿Quién habla ahí de ese modo?

POETA

Digo que ya se están casando.

DIRECTOR

Haga el favor de no meter la pata. Si yo tuviera imaginación ya le habría puesto de patitas en la calle.)⁸⁶

⁸⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 32.

Když zde Direktor přiznává, že vlastně nemá žádnou představivost, upozorňuje Lorca na realitu, která je vlastní většině klasických divadel jeho doby. Poplatnost divadla většinové společnosti rezonuje se slovy, kterými Ortega y Gasset označil moderní formy divadla: antipopulární. Direktor zde se svým doznáním toho, že nemá žádnou představivost, dokládá, že stejně tak jeho divadlo je určeno pro lidi, kteří nemají žádnou percepci této kvality, kteří vnímají umělecký skutek tak, jak to Ortega y Gasset kritizuje – tedy nechávají se unést emocemi a nesnaží se dohlédnout na dřev skutečnosti, nesnaží se vidět skrytou pravdu. Nemají rozumové vnímání.

Pravděpodobně s největší ironií Lorca prezentuje poslední promluvu hry. Poté, co Básník pod tlakem ustupuje a nedobrovolně vyklízí pole Direktorovi, hra nabírá na závratné rychlosti, která není loutkovému divadlu vlastní, nýbrž mu je vnucena standardy tradičního divadla.⁸⁷ Ve hře se stupňuje násilí, vyzdvihává se agrese, bolest, mnohonásobný porod a konečně i smrt. Direktor se následně vloží do děje a se slovy „dost“ náhle celou hru utne, přičemž se chopí maňásků a ukáže je publiku tak, jak je drží v ruce. Zároveň samotný fakt, že Direktor má ve hře doslova „poslední slovo,“ odráží Lorkovu kritiku na něj mířenou a potvrzuje, že Direktorovi v jeho rozmarech nestojí nikdo v cestě.

DIREKTOR

Dámy a pánové: andaluští venkované často slýchávají komedie tohoto druhu pod šedivými větvemi olivovníků a v temném vzduchu opuštěných stodol. Mezi očima mul, tvrdých jako pěsti, mezi vyšivanou kůží córdobských stád a mezi nepočetnými trsy mokřých klasů létají vzduchem vesele a s kouzelnou nevinností vejšplechty a hlášky, které již dávno vymřely v městských prostředích, zakalených alkoholem a karbanem. Sprostá slůvka nabývají na vynalézavosti a čerstvosti, jsou-li pronesena maňásky, kteří hýčkají kouzlo této starodávné venkovské frašky. Zaplňme divadlo čerstvými klasy, pod nimiž budou tato vyjádření na scéně bojovat proti jednotvárnosti a vulgaritě, ke kterým jsme je odsoudili, a rozlučme se dnes, zde v loutkovém divadle, s donem Kryštofousem z Andalusie, bratrancem galicijského Bululú, švagrem tety Noriky z Cádizu, bratrem pařížského Monsieura Guiñola a strýcem pana Harlekýna z Bérghama, jako s osobností, ve které se zachovává čistota dávného divadelního ducha.⁸⁸

⁸⁷ POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17], s. 110.

⁸⁸ „Señoras y señores: Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados. Entre ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arcos cordobeses, entre los grupos tiernos de espigas mojadas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y fresca dicha por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural. Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad que la tenemos condenada, y saludemos hoy en „La Tarumba“ a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de Paris, y tío de don Arlequín, de Bérghamo, como a uno de los

Tato promluva je, podobně jako prolog, jednou z ústředních částí poselství, které se Lorca snaží předat. Srovnáme-li tuto promluvu s prologem, který se objevuje na úplném začátku hry, zjistíme, že přestože teoreticky obsahují podobné teze, je mezi nimi, a především mezi jejich intencionalitou, propastný rozdíl. Lorca v prologu trvá na tom, že fraška nepochází od něj, nýbrž že ji „interpretoval a sesbíral z lidové slovesnosti,“⁸⁹ a věří, že „kulturní publikum dokáže ocenit, s inteligencí a čistým srdcem, krásný a drsný jazyk maňásků.“⁹⁰ Naproti tomu Direktor tuto vizi tradice loutkového divadla naprosto popírá: on sám je vlastníkem scény, na které se představení hraje, on sám reálně vlastní maňásky, se kterými se hraje, a má je uzavřené v železné truhličce. Direktor je tím, který po celou hru hrubě napadá a uráží Básníka, představitele venkovského lidu, z kterého fraška vyšla. Direktor navíc celou dobu vstupuje do dění, hru alteruje, jak se mu zachce, dává jí neudržitelné tempo, které po kaskádě „rádoby“ dramatických událostí přestává být zvládnutelné, a tudíž je nucen hru slovem „Dost.“ přímočaře a necitelně utnout. Je skutečnou ironií, že tato postava, která má také poslední slovo, ve své promluvě oslovuje „andaluské venkovany“ a snaží se změnit dlouholeté, tradiční a ustálené vnímání projevu jejich slovesnosti.

Kde Lorca v prologu mluví o „krásném a drsném“ jazyku, Direktor hovoří o sprostých slovech; kde Lorca hovoří o maňáscích jako o „způsobu vyjádření lidové fantazie,“ Direktor kontruje s „vulgaritou, ke které jsou maňásci odsouzeni.“ Direktor se stává esencí divadla, které reprezentuje: obhajuje uměleckou svobodu slova (ačkoli pro něj se jedná o „sprostoty), ovšem tato obhajoba se k divákovi dostává z jeho úst poté, co hru brutálně přerušil, maňásky bez známek života si vzal k sobě (a tím v okamžiku zničil celou iluzi tohoto divadélka) a umělecký zážitek nadobro zničil.

Jak můžeme tedy usoudit, v Lorkově díle se kombinují dvě odlišné, avšak navzájem komplementární roviny dehumanizace uměleckého díla. První dehumanizací je ta, kterou pociťují loutky na vlastní kůži – je jim odebráno široké spektrum charakterových rysů, které

personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 38-38.

⁸⁹ COLECCHIA, Francesca. The ‘Prólogo’ in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater. In *Hispania*. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 1986, vol. 69, no. 4. [online] [cit. 2018-07-20], s. 794.

⁹⁰ Tamtéž, s. 794.

jsou pro člověka typické, a ponechána je jim pouze jedna vlastnost, která má tvořit celou obsažnost jejich charakteru. Toto odlidštění je vlastní přínos Lorkův, kterým kritizuje charakterové vady lidí, kteří se na instituci divadla snaží obohatit ve svůj prospěch. Zároveň ale Lorca prezentuje proces dehumanizace v orteguiánském slova smyslu, když jasně dává najevo, že jeho tvorba nemůže být ničemu poplatná a nesmí být závislá na okolních skutečnostech, které jsou tak důležité pro Direktora. Pokud divák dokáže udělat krok zpět a pohlédnout na dílo ze vzdálenosti a posoudit je pomocí rozumového výkladu, pak dozajista prohlédne Direktorovu faleš, která se snaží zamaskovat pro něj nepohodlné pravdy – jako například vnitřní dobrotu dona Kryštofouse.

Lorkova ironie zde tedy prezentuje zajímavý jev: vztah mezi objektem a subjektem prochází inverzí a to, na co bylo nahlíženo, naopak prozrazuje pozorovatele. Skrze maňásky kontroloval po celý čas Direktor průběh hry, všechny zásadní momenty i situace. Když ale dojde k nejhoršímu a loutkovodič je nucen ukázat publiku svou tvář, tento vztah se obrací: nitky, za které loutkovodič tahal, nyní neomylně vedou zpět k němu a ukazují publiku přesně ty kvality, které on sám reflektoval na maňáscích: redukce lidské osobnosti, morální úpadek, artistická vyprahlost. Bylo by tedy možno položit si otázku: jsou to skutečně maňásci, kteří jsou zbaveny své „lidskosti“?

6. Ramón del Valle-Inclán

Ruiz Ramon uvádí, že „divadlo Valle-Inclána jako celek je jedním z nejmimořádnějších úkazů současného evropského divadla a v kontextu španělského divadla 20. století se vyznačuje svou absolutní a radikální originalitou.“⁹¹ Není tedy divu, že v divadelní tvorbě a literárních počinech tohoto velikána lze najít elementy, které rezonují napříč dramatickým dílem Lorkovým, který mu také v závěrečné části *Hříčky o donu Kryštofousovi* vzdává čest a jeho loutku „Bululú“ zmiňuje jako galicijského bratrance dona Kryštofousa.

Žánrem, který Lorku nejvíce ovlivnil, byl Valle-Inclánův nejznámější umělecký výtvar, totiž takzvané esperpento. Už samotný pokus o definici tohoto počínu působí nemalé potíže: podíváme-li se na definici do slovníku královské španělské akademie RAE, zjistíme, že se jedná o „literární koncepci vytvořenou Valle-Inclánem kolem roku 1920, ve které se deformuje realita pomocí zdůraznění jejích groteskních vlastností.“⁹² Jak ale uvádí Petr Polák ve své publikaci *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*, názory na to, co vlastně esperpento je, se různí.⁹³ Může se hovořit o novém literárním žánru, specifickém způsobu estetiky, novém moderním dramatu nebo dokonce partikulárním způsobu pohlížení na svět. Je pozoruhodné, jak se o esperpentu vyjádřil sám Valle-Inclán.

Vytvářím teď něco nového, odlišného od mých předchozích děl. Nyní píšu divadlo pro maňásky. Něco, co jsem stvořil a co nazývám esperpentem. [...] Tato modalita spočívá v tom, hledat komické prvky v tragickém aspektu života samého.⁹⁴

Jak uvádí Amalia Iriarte Núñez, navzdory výše řečenému by bylo chybné hovořit o esperpentu jako o naprosto novém výtvaru, vzhledem k tomu, že jeho kořeny sahají k tak historickým tradicím, jakými jsou karneval, komedie dell'arte či dokonce samotné maňáskové divadlo.⁹⁵ Skrze esperpento promítá autor svůj pohled na deformovaný svět, který nás obestírá. Pro tento tragicko-groteskní styl je tedy příznačný odstup mezi autorem a jeho

⁹¹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 93.

⁹² Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Konzultováno na <http://www.rae.es/rae.html>. Dostupné online na < <http://dle.rae.es/?id=GZV1bmt>>

⁹³ POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 14.

⁹⁴ Tamtéž, s. 20.

⁹⁵ IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998, s. 13.

světem, deformovaný a vulgární jazyk a značné překrývání mezi tragičnem a směšností. Velmi často bývá esperpento připodobněno ke konkávnímu zrcadlu, v jehož odrazu se jeví daná realita skutečně, avšak deformovaně. Koneckonců, sám Valle-Inclán používá motivu zrcadla ve své hře, aby nastínil tuto skutečnost.⁹⁶

Max.-Odrazy antických hrdinů v konkávním zrcadle jsou Esperpento. Tragický smysl života ve Španělsku se může vyjádřit pouze pomocí systematicky deformované estetiky. [...] Nejkrásnější zjevy se v konkávním zrcadle jeví jako absurdní.

Období, ve kterém začal galicijský dramaturg psát právě esperpenta, je, co se týče umělecké produkce, jeho etapou závěrečnou. Valle-Inclánovo esperpento je výtvar, který je roven součtu všech jeho předchozích prací, resp. veškeré Valle-Inclánovo dílo svým vývojem směřovalo právě k esperpentu. Nejedná se tudíž o žádné nahodilý experiment, nýbrž o krystalizaci jeho literárně-dramatických ambicí a zkušeností. Zároveň se jedná o estetický posun od lyrčnosti, k čím dál tím razantnější grotesknosti,⁹⁷ stejně jako u Lorkova přechodu z *Tragikomedie* ke *Hříčce*. Snad nejznámějším esperpentem a jeho nejslavnějším dílem vůbec jsou dříve citovaná *Světla bohémy* (*Luces de Bohemia*, 1920), příběh o slepém básníku jménem Max Estrella v posledním dnu jeho života, kde jsme svědky toho, že i tragická a hrdinná postava je v groteskním prostředí vnímána groteskně a směšně.⁹⁸ Společně se *Světly bohémy* tvoří hlavní esperpentickou tvorbu další tři tituly: *Parohy dona Friolery* (*Los cuernos de Don Friolera*), *Šaty zesnulého* (*Las galas del difunto*) a *Kapitánova dcera* (*La hija del capitán*), z nichž poslední tři tvoří jeden celek zvaný *Martes en Carnaval* (1930).

6.1 De rodillas, en pie o levantado en el aire

Pro účel této práce je zvláště zajímavá hra *Parohy dona Friolery*, konkrétněji ta část, v níž se objevuje právě loutka galicijského Bululú, na kterou se Lorca v *Hříčce o domu Kryštofousovi* odkazuje. Před tím je ale nutné vysvětlit jeden koncept, který je pro pochopení Valle-Inclánova a potažmo Lorkova dramatu důležitý. Jedná se o způsob nahlížení na uměleckou estetiku, který sám autor popisuje jako teorii „de rodillas, en pie o levantado en el aire“ (klečmo, vzpřímeně a vyvýšeně, ze vzduchu). Když se pohlíží na postavy z pozice klečmo, přisuzují se jim nadlidské schopnosti a okolnosti a zdůrazňuje se jejich hrdinství.

⁹⁶ POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 17.

⁹⁷ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 123.

⁹⁸ POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 62.

Tento způsob je charakteristický především pro klasické autory (Homér). Druhým způsobem, vzpřímeným, se charakterizuje nejčastější způsob uměleckého pohledu na postavy – tedy jako na nám, čtenářům, rovnocenné. Postavy jsou jakýmsi zdvojením osobnosti čtenáře, který na ně může nahlížet jako na své bratry či sestry, kteří jsou obdařeni stejnými ctnostmi a nedostatky jako skuteční lidé. Valle-Inclán uvádí, že se jedná například o způsob Shakespeareův a že se těší, z pochopitelných důvodů, největší popularitě.

Konečně pak existuje třetí způsob onoho nahlížení, tedy shora ze vzduchu, pro jehož definici budeme citovat samotného Valle-Inclána.

A existuje třetí způsob, kterým je nahlížet na svět ze zvýšené pozice a považovat postavy děje za nižší, vůči autoru inferiorní bytosti, ironicky. Boží se promění v postavy ze sainety⁹⁹. Tento způsob je velmi španělský, způsob divotvůrce, který si nemyslí, že by byl ze stejného těsta, jako jeho loutky. Quevedo má tenhle způsob nazírání. Také Cervantes – navzdory veškeré ušlechtilosti Dona Quijota se Cervantes považuje za bytost komplexnější a racionálnější a nikdy s ním nesoucí... (Také se jedná o způsob Goyův). A toto uvědomění mě pohnulo ke změně v mé literatuře a k tomu, abych začal psát *esperpenta*, literární žánr, který křtím jménem *esperpento*.¹⁰⁰

Jak vidno, Valle-Inclán zde připodobňuje *esperpento* k loutkové hře, jejíž herci – loutky – jsou pouhými nástroji, které se hýbají na provázku podle přání loutkovodiče.¹⁰¹ A zde je právě vhodné navázat na hru *Parohy dona Friolery*, která se sestává ze tří odlišných složek; předmluvy, která má formu loutkové frašky, centrální části, tedy samotného *esperpenta*, a konečně epilogu, který má formu romance a představuje hlavní postavu jako osudem trýzněného hrdinu. Každé z těchto částí tedy náleží jeden dříve zmíněný způsob

⁹⁹ Populární španělská forma drobné zpěvohry, která se hraje na závěr jiného divadelního představení nebo o přestávce mezi akty a většinou nepřesahuje 20 minut.

¹⁰⁰ „Y hay tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de Don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él... (También es la manera de Goya.) Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir *los esperpentos*, el género literario que yo bautizo con el nombre de *esperpentos*.“ POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 22.

nahlížení na hru. Pro loutkovou hru z prologu¹⁰² je to náhled seshora (en el aire), pro centrální část hry je to náhled rovnocenný a pro závěrečnou romanci pohled z pozice klečmo.

6.2 Ramón del Valle-Inclán v díle Federika Garcíi Lorky

Stejně jako ve Valle-Inclánově dramatu lze i u Lorkova posledního maňáskového díla vyzorovat prvky typické pro Valle-Inclánův způsob nahlížení na estetickou realitu. V Lorkově hře se setkáváme s trochu odlišnou vypravěčskou koncepcí. Tak jako v jeho předchozích *Cristobitas*, dramaturg zde prezentuje vícero vypravěčů, kteří ovšem zároveň vstupují do děje, jedná se tedy spíše o jakési spektrum, které Polansky definuje jako „já – vypravěč“ a já – proživatel.“¹⁰³ Tyto postavy, konkrétně Direktor a Básník, v určitých částech dramatu se projevují jako hybatelé děje, tedy proživatelé, a v jiných částech zaujímají pouze funkci vyprávěcí. Skrze tuto víceznačnost vypravěčské a dějové linie dokáže Lorca zakomponovat do své hry stejné způsoby nahlížení, které uvádí Valle-Inclán v *Parozích dona Friolery*. Je ale nutné podotknout, že Lorkovi se díky promyšlenému vypravěčskému systému podaří zakomponovat do jediné krátké hry všechna tři postavení naráz, zatímco v případě Valle-Inclána se de facto jedná o tři hry, sešité dohromady do jednoho kusu, z nichž každá prezentuje jednu úlohu.

Zdaleka nejfrekventovanějším způsobem nazírání je en pie, tedy rovnocenný přístup k postavám. Jak Básník, tak Direktor často vstupují do děje a hovoří s postavami jako se sobě rovnými.

Přístup z pozice klečmo, tedy de rodillas, je trochu méně nápadný, ovšem zpozorovatelný například už v tom, že oba dva vypravěči (většinou) mluví s loutkami zdvořile a používají zdvořilé formy usted, tedy obdoby českého vykání. Mnohem výmluvněji ale působí promluva básníka, zahrnuté ve verzi *Hříčky* hrané v Buenos Aires roku 1935.

¹⁰² V úvodní maňáskové frašce jsou hlavními postavami Compadre Fidel, který z pozice „ve vzduchu“ komentuje a vysmívá se dění svých „loutek“, dále pak Don Manolito a don Estrafalario, který za to Fidela obdivuje.

¹⁰³ POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17], s. 108.

Vy jste pilířem divadla, done Kryštofousi. Veškeré divadlo pochází od vás. V Anglii žil kdysi básník jménem Shakespeare, který vytvořil postavu, která se jmenovala Falstaff, a to je, Kryštofousi, váš syn.¹⁰⁴

Přístup en el aire, tedy ten, který je definicí Valle-Inclánovského esperpenta,¹⁰⁵ se projevuje skrze děj hry samotný, který je naprosto řízen seshora postavami Básníka a především Direktora. Ať už se jedná o jeho udílení rozkazů (Ztichněte a nebuďte vulgární), prezíravý nadhled (Vidíte je? Bude ale lepší, když se tomu zasmějeme) či samotný závěr hry, ve kterém Direktor svým symbolickým gestem, tedy uchopením maňásků a jejich veřejným ponížením, jasně dává najevo převahu nad svými výtvoři a jejich osudy.

Syntézou těchto tří přístupů je pak u Valle-Inclána esperpento, zatímco u Lorky se jedná pouze o další logické vyústění jeho tvůrčí osobnosti na poli tradiční maňáskové hry.¹⁰⁶ Proces dehumanizace seshora a zdola, který signifikuje posun od lyričnosti ke grotesknosti, se projevuje velmi markantně také na jazykové složce děl Valle-Inclánových a Lorkových. Stejně jako u Lorkovy Tragikomedie, ani postavy v Parozích dona Friolery nejsou jasně definovány jako lidé či loutky – místo toho se na ně pohlíží jako na něco mezi („hombres afantochados“).¹⁰⁷ Deformovaný jazyk, jež se poměrně překvapivě objevuje u obou umělců v podobné formě („Pim! Pam! Brr!“ a jiné, verbální projevy) jsou jednak zrcadlem, ve kterém se odráží deformovaná realita jak dona Estrafalaria, tak i dona Kryštofouse, a zároveň slouží jako prostředek pro maximální oddálení od děje, díky němuž autoři dosahují kvalit dehumanizovaného umění.

Tato oddalovací funkce jazyka, která se zakládá na dehumanizaci postav a dramatického prostředí, ve kterém se postavy nacházejí, [...] dovoluje dramaturgovi prezentovat, bez žádné patetičnosti či formulace tezí, [...] transcendentní karikaturu dané společnosti.¹⁰⁸

¹⁰⁴ „Usted es el puñal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una poeta en Inglaterra, que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llama Falstaff, que es hijo suyo...“ POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17], s. 108

¹⁰⁵ IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998, s. 79.

¹⁰⁶ BUERO VALLEJO, Antonio. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española, 1972, s. 30.

¹⁰⁷ IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998, s. 89-90.

¹⁰⁸ „Esta función distanciadora del lenguaje, que opera en la raíz de la deshumanización de los personajes y del universo dramático en que se mueven, [...] permiten al dramaturgo *presentar*, sin patetismo ni *tesis* alguna [...],

Dalším styčným bodem obou dramaturgů je schopnost identifikovat a odlišit od sebe protichůdné roviny, které se v dílech obou realizují jak na poli tragickém, tak na tom groteskním. „Inkongruence mezi heroickou rolí a směšnou postavou pomohla Valle-Inclánovi odtušit, že ideální zpracování jeho esperpent by vzniklo za použití maňásků.“¹⁰⁹ Stejně tak Lorca nám prezentuje svého Kryštofouse jako průsečík obou vlastností. V *Tragikomedii* je prezentován jako zastánce tradičních hodnot, které ho ale v očích ostatních připravují o „jím vnímanou heroičnost a naopak mu přisuzují velkou dávku směšnosti společně s neslavným a potupným koncem. Ve *Hříčce o donu Kryštofousovi* je pak titulní postava postavena pod drobnohled této vize proti své vůli. Polák dále uvádí, že v tomto ideálním zobrazení je publikum postaveno před dvě dramatické roviny: první bezprostředně dějovou, ve které se pozornost upíná na maňásky a jejich groteskní a dehumanizovanou dějovost, a druhou evokovanou, ve které je pozornost zaměřena na hrdinu, kterého má původní maňásek představovat, o dějovost tragickou a hluboce lidskou.¹¹⁰ Stejně tomu tak je i u dona Kryštofousa. Je mu vnucena role lékaře, ačkoli žádným lékařem není, jen za účelem získání finančních prostředků. V průběhu hry jsme několikrát svědky toho, jak se musí don Kryštofous ptát a ubezpečovat v tom, zda-li je skutečně takový, jakým se má zdát.

KRYŠTOFOUS

Ne. Ale v mládí jsem byl ve Francii a Itálie,
kde jsem sloužil u jednoho dona Pantalóna.
Ale Vás můj život vůbec nemusí zajímat.
Třeste se. Všechno, co je přede mnou, se musí třást,
saprlote, musí se třást!¹¹¹

U obou autorů se zároveň vyskytuje kritika tradičního konceptu nacionalismu, ač poměrně nepřímá. Jak Lorca, tak i Valle-Inclán se ve svém díle odkazují na velkého Shakespeara jako na zdroj inspirace. Na tom samotném by nebylo nic divného, pokud by tato reference nebyla v okamžitém sledu s komentářem ohledně jiného literárního velikána, Pedra Calderóna de la Barku. Valle-Inclán se přímo odkazuje v *Parozích dona Friolery* na autora

la caricatura trascendente de una realidad.“ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995, s. 114.

¹⁰⁹ POLÁK, Petr. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 33.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 33.

¹¹¹ „No. Pero en mi juventud estuve en Francia y en Italia, sirviendo a un tal don Pantaleón. A usted no le importa nada de mi vida. Tiembale usted. Todo el que está delante de mí tiene que temblar, carajorum, tiene que temblar.“ GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967, s. 30.

Lékaře své cti, když don Estrafalario, tedy Valle-Inclánovo alter-ego praví, že „[...] stejně jako calderónská čest se i krutost a dogmatismus španělského dramatu nacházejí pouze ve slově.“¹¹² Naopak ve vztahu k Shakespeareovi vyzdvihuje univerzální lidské emoce, které ho jako umělce posunují mnohem blíže k umělecké velikosti.¹¹³ O Lorkově obdivu vůči labuti avonské bylo již řečeno dost, zároveň sám autor se ostatně ke Shakespeareově odkazu přihlašuje i dílech maňáskového divadla. Stejně jako Valle-Inclán¹¹⁴ kritizuje Lorca tradiční pojetí (především národní) cti a jeho destruktivní vlivy na jedince, čemuž ostatně obsah hry *Lékař své cti* je důkazem. Když don Kryštofous v *Tragikomedii* praví, že se nemyslitelné, aby se Rosita přímo před ním líbala s Taliánkem, když on, don Kryštofous, zabil na tři sta „anglánů“ a tři sta Cařihrad’anů, odkazuje se Lorca přesně na tento motiv odlidštěného umění, v jehož centru není vize umění pro umění, ani jeho rozumové vnímání, ale slepá, často hloupě motivována krvežíznivost a nejistota hlavní postavy, pro kterou je pocit cti většinou důležitější než velké množství lidských životů.

Petr Polák uvádí, že „obecně vzato je Valle-Inclánova dramaturgická tvorba dvacátých let vyplněna malebnou mozaikou různých panáků, masek, postav i postaviček, loutek a maňásků, jinak řečeno, postav fyzicky i morálně zredukovaných. [...] všechny postavy jsou pouhými nezvratnými odrazy v konkávním zrcadle a bez jakýchkoli protestů přijímají roli, která je jim přisouzena.“¹¹⁵ Stejně tak jsme tomu byli svědky u Lorky a jeho postav, které se, ač neúspěšně, vymezují proti roli, která je jim seshora přisuzována. Jak u Valle-Inclána, tak u Lorky zde objevujeme podobný koncept rozumového vnímání skutečnosti, tak, jak jej definoval Ortega y Gasset. Tento esperpentický obrázek reality nás nutí k rozumovému uvědomění: uvědomění si grotesknosti obecných hodnot, na nichž stojí konkrétní realita, která nás obklopuje.

¹¹² „Con las palabras de don Estrafalario (‘Como el honor calderoniano, la crueldad y el dogmatismo del drama español solamente se encuentra en la palabra’) se expresa el desprecio no tanto por los valores teatrales de dichos escritores sino más bien por los ideales «caducos y nacionalistas» que contienen en sus obras respectivas.“ POLÁK, Petr. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 33.

¹¹³ „Al contrario, la tragedia del genio inglés es mucho más universal, ya que «no se rige por códigos nacionales sino que se genera por el desencadenamiento natural de las pasiones humanas, a través de tensiones afectivas: amor, odio, celos, envidia, odio ambición...»“ IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleincliniano como invención de un lenguaje teatral*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998, s. 88.

¹¹⁴ Tamtéž, s. 88.

¹¹⁵ „Por lo general, la dramaturgia de Valle de los años veinte está poblada de una muy pintoresca galería de fantoches, máscaras, títeres, marionetas, peles y muñecos, es decir, personajes reducidos física y moralmente. [...] todas las figuras son meros reflejos irreversibles de un espejo concave y asumen sin protestas el papel que se les impone.“ POLÁK, Petr. *El esperpento valleincliniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011, s. 23.

Idea dehumanizované loutky, která je násilně redukována na úplnou dřev lidství, které má reprezentovat, se odráží v dílech obou velkých umělců první třetiny dvacátého století a úderně kritizuje duševně vyprahlou a groteskní realitu svých současníků. Grotesknost je ovšem, podle definice Bachtina, základem pro pochopení nepochopitelné reality obou umělců: u Valle-Inclána je to jeho tragický smysl života ve Španělsku, zatímco u Lorky narážíme na kritiku tradičního divadla a vlivu peněz na umělecké cítění spolu s neurčitým pocitem zoufalství a úzkosti nad nenaplnitelnými tužbami.¹¹⁶

6.3 Rivalita mezi Lorkou a Valle-Inclánem

Pokud jsme zde nastínili podobnosti a vzájemná možná ovlivnění v rámci dramatické tvorby a práce s loutkovým divadlem a podstatou dehumanizace, je nutné taktéž zmínit, že přes inspiraci jeho dílem byl vztah mezi Valle-Inclánem a Lorkou přinejmenším ambivalentní. Rozhodně se snad nejedná ani o vztah typu mentor – žák. Federico García Lorca poměrně detailně popisuje svůj vztah k Valle-Inclánovi v rozhovoru pro žurnalistu Francisca Péreze Herrero v roce 1935:

Ohavný. Jako básník a jako prozaik. Až na esperpento, které vsutku je úžasné a geniální, je veškerá Valle-Inclánova tvorba mizerná. Jako básník je špatným žákem velkého Rubena Daríi. Trochu formy... barvy... a dýmu. Ale nic víc. A jako básník Galicie, něco tak příšerného, falešného a mizerného jako bratři Quinterovi v Andalusii. Když si to uvědomíte, veškerá Valle-Inclánova Galicie, stejně jako Andalusie Quinterů, je Galicie plná prvoplánových termínů: mlha... vyty vlků...¹¹⁷

Buero Vallejo hovoří o tom, že navzdory podobným sentimentům, které chtěli oba velcí dramaturgové ve svém díle vyjádřit, byl jejich vývoj a jejich dospění k finálnímu žánru jejich děl velmi rozdílné. Valle-Inclánova tvůrčí krize se začala projevat kolem roku 1910, kdy po sérii nepochopení a ústrků, spojených s vydáním *Očarovaného* (*El Embrujado*), se rozhoduje navždy opustit styl shakespearovské tragédie, kterého se až doposud držel a který

¹¹⁶ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2468.

¹¹⁷ „Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando el Valle-Inclán de los esperpentos —ese sí, maravilloso y genial— todo lo demás de su obra es malísimo. Como poeta, un mal discípulo de Rubén Darío, el grande. Un poco de forma... de color... de humo. Pero nada más. Y como cantor de Galicia algo pésimo, algo tan falso y tan malo como los Quintero en Andalucía. Si te fijas, toda la Galicia de Valle-Inclán, como toda la Andalucía de los Quintero, es una Galicia de primeros términos: la niebla... el aullido del lobo...” BUERO VALLEJO, Antonio. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española, 1972, s. 25.

velmi obdivoval.¹¹⁸ Po poměrně dlouhém, zhruba sedmiletém úseku, ve kterém se jako umělec odmlčel, přichází v letech 1920-1921 esperpentický „boom“ v podobě *Světél bohémy*, *Zázračných slov* nebo *Parozích dona Friolery*. Esperpento, které se často chápe jako produkt objektivní nutnosti¹¹⁹ španělského divadla té doby, které by jinak neumožnilo Valle-Inclánovi dostatečně postihnout hloubku uměleckého citu, tedy nabývá nového rázu a je nutné si položit otázku, jestli není esperpento spíše subjektivní nutností samotného Valle-Inclána, který byl pouze nucen se přizpůsobit neideálním podmínkám.¹²⁰

Lorca dozajista četl Valle-Inclánovy první esperpenta, vydaná na začátku dvacátých let. Přesto se například v jeho *Marianě Pinedové*, vydané v roce 1925, jen těžko najde jakákoliv známka esperpentičnosti, přestože byla vydána v době, kdy Valle-Inclán byl již velmi známou a vlivnou figurou. *Mariana Pinedová* se nesnaží být esperpentem¹²¹ – Lorca místo toho v díle rozvíjí pro něj typickou vizi básníka noci, lunny a stříbra. Vallejo zde prezentuje kontrast mezi oběma umělci: zatímco nezdár Valle-Inclána jej vedl k úplnému zavržení dané dramatické roviny, Lorkova *Mariana Pinedová*, kterou on sám později označil za „slabší začátečnickovo dílo,“ představuje odrazový můstek, jehož překlenutím Lorca dokázal na svých pozdějších tragédiích, že ve správných rukou a s velkou dávkou citu a talentu se jedná o divadelní formu, která si v naší společnosti své místo dozajista najde.

Oba velcí dramaturgové tedy dokázali, že „v rozdílnosti decentních mužů jsou možné pouze dva postoje: vzájemná komplementarita a občanská válka.“¹²² Není přehnané tvrdit, že mezi Valle-Inclánem a Lorkou platí oba postoje, aniž by se vzájemně vylučovaly.

¹¹⁸ HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003, s. 2348.

¹¹⁹ Tamtéž, s. 2345.

¹²⁰ BUERO VALLEJO, Antonio. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española, 1972, s. 26-27.

¹²¹ Tamtéž, s. 27.

¹²² Tamtéž, s. 70.

Závěr

Federico García Lorca je znám veřejnosti především jako tvůrce významných rurálních dramát, jakými jsou například *Dům Bernardy Albové* nebo *Krvavá svatba*. Již méně je známá jeho činnost v divadelní oblasti, která bývá spojována s nejmenším publikem – v loutkovém či maňáskovém divadle. Našel v něm zalíbení již jako dítě a provázelo ho celým jeho tragicky krátkým, přece však mimořádně plodným životem. Lorkova cesta k dílu, o kterém se kritici většinou shodují, že tvoří jeho opus magnum na poli maňáskového divadla, tedy k *Hříčce o donu Kryštofousovi*, je lemována barevným spektrem vlivů a kulturních tradic, na které Lorca navazuje – konkrétně jmenujme italskou komedii dell'arte nebo středověkou lidovou kulturu karnevalu, popsanou v díle Michaila M. Bachtina.

Toto kulturní dědictví loutkového divadla se promítlo především v podobě známých figurek, jakými jsou například Pantalón nebo Doktor. Individuální přínos Federica Garcíi Lorky je možné vidět v tom, jak dokázal tyto předem připravené postavy uchopit a vtisknout jim svůj vlastní, poetický ráz, o jehož obrodu se Lorca v postavě Básníka v *Hříčce dona Kryštofousa* bez ustání snaží. Prostřednictvím svých dramatických frašek a her Lorca upozorňuje na problémy, které Španělsko první třetiny dvacátého století sužovaly, ať už se jedná o problémy specifické pro autorovu dobu (kritika tehdejšího tradičního divadla, jeho neaktuálnosti, zkorumpovanosti a destruktivního účinku na mladé, začínající umělce) nebo o problémy univerzální, které sužují lidstvo od dávných dob (nerovnost sociálního postavení, útlak žen ve společnosti, sňatky z rozumu a jiné).

Pro potřebu analýzy Lorkova díla jsme se pokusili prezentovat jeho divadelní kusy ve světle nových divadelně-žánrových teorií, které s sebou začátek dvacátého století přináší. Jednou takovou teorií je idea dehumanizovaného umění ve stejnojmenné eseji španělského filozofa a teoretika José Ortegy y Gasset. A právě maňasci Lorkovi slouží k tomu, aby na nich nenásilně demonstroval odlidštění, dehumanizaci jedince, kterou loutky představují, když jsou zbaveny různorodosti charakterových rysů, typických pro člověka, a je jim ponechán pouze jeden dominantní rys, jenž předurčuje jejich jednání a z pohledu Básníka (a vlastně i Direktora) je uzavírá do předem připravené „škatulky.“ Ortega y Gasset však také nabádá k záměrné distancovanosti diváka a potlačení emočních vlivů při hodnocení uměleckého díla.

Tyto dva postoje nalézají společný průsečík právě v *Hříčce o donu Kryštofousovi*: don Kryštofous je loutka, a konečným záměrem využití loutky je její „oživení“ a uvedení do pohybu. Nikoliv pouze ve smyslu mechanickém, tedy pohybu po scéně, nýbrž především za účelem vytvoření dramatické postavy – loutka vytvářející iluzi člověka vyjadřuje pocity, přání, myšlenky, má své vlastnosti a charakteristiky. Prostřednictvím maňáška zbaveného této expresivní schopnosti poukazuje Lorca nejen na omezující tendence tradičního divadla, ale i na rysy jako je faleš, krutost, promiskuita nebo vypočítavost těch, kteří umění využívají k osobnímu obohacení. Zároveň zve diváka k tomu, aby (dle tezí Ortegy y Gasset) prohlédl tuto šarádu a rozumově zhodnotil uměleckou skutečnost, která se liší od prvoplánových sentimentů, na které Lorca postavou Direktora jako by cílil. Divák, který ztratí citový a emoční kontakt s postavami pak bude paradoxně vnímat dílo v esteticky žádoucí rovině, ve které je umění na životě nezávislou skutečností.

Vliv esperpenta, jehož použitím chtěl Ramón del Valle-Inclán upozornit na tragikomickou povahu života tehdejší společnosti, je v Lorkově dramatickém díle značný. Stejně jako Valle-Inclán dokázal Lorca ve své hře použít vícero dramatických rovin, jejichž kombinací vzniká směšná, tragická, heroická a komická esence, vlastní Valle-Inclánovu esperpentu. Pohled na deformovaný svět, pro který je typický velká dávka ironie a jazykové deformace, lze nalézt stejně tak dobře ve *Světlech bohémy* nebo *Parozích dona Friolery* jako v *Hříčce o donu Kryštofousovi*. Ovšem tezi, že autor má být od svého díla co nejvíc distancovaný (kterou ale sám Valle-Inclán častokrát porušuje), Lorca většinou dodržet nedokáže – jako Básníkovi mu záleží na osudech svých „děti“ a vynakládá značné úsilí na to, aby tuto svou vizi představil i publiku. Snad právě proto vyjádřil Lorca negativní postoj k většině umělecké tvorby svého současníka – zatímco Valle-Inclán se při neúspěšném přijetí svých původních tragédií obrací k esperpentu jako k umělecké nutnosti, Lorca svým vytrvalým přístupem dokazuje, že s dávkou uměleckého citu je společenské přijetí klasických tragédií více než možné. Vliv, který tedy mělo esperpento na Lorku není neomezený a kriticky nezhodnocený – Lorca si byl sám vědom jeho kvalit a pro svou tvorbu použil pouze to, co považoval za umělecky hodnotné. Přes tuto reflexi vzdává ve *Hříčce o donu Kryštofousovi* hold „galicijskému bratranci“ Bululú a stvrzuje tedy společně Valle-Inclánovo i své vlastní umělecké poslání – ukázat světu prostředí, ve kterém se „zachovává čistota dávného divadelního ducha.“

Bibliografie

Primární literatura

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Martes del carnaval: esperpentos*. La Habana: Instituto del libro, 1968.

GARCÍA LORCA, Federico. *Retablillo de don Cristóbal*. Ciudad de México: Editorial Peregrina, 1967.

Sekundární literatura

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2003

BĚLIČ, Oldřich a Josef FORBELSKÝ. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984.

BUERO VALLEJO, Antonio. *García Lorca ante el esperpento*. Madrid: Real Academia Española, 1972.

FORBELSKÝ, Josef, Marek LOUŽEK, Jiří PECHAR, Anna HOUSKOVÁ, et al. *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset*. Praha: Centrum pro ekonomiku a politiku, 2006.

GARCÍA LORCA, Federico a GARCÍA-POSADA, Miguel ed. *Obras completas II. Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico a HODOUŠEK, Eduard. *Hry a hříčky*. Přel. A. Přidal – M. Uličný. Praha: Odeon, 1986.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1998.

HUERTA CALVO, Javier. *Historia del teatro español. II, Del siglo XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.

IRIARTE NÚÑEZ, Amalia. *Tragedia de fantoches: Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Santafé de Bogotá: Plaza & Janés, 1998.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Austral, 2004.

PERAL VEGA, Emilio Javier. *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.

POLÁK, Petr. *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*. Brno: Masarykova univerzita, 2011.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: Siglo XX*. 10.a ed. Madrid: Cátedra, 1995.

Elektronické zdroje

COLECCHIA, Francesca. The 'Prólogo' in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater. In *Hispania*. Lubbock: Association of Teachers of Spanish

and Portuguese. 1986, vol. 69, no. 4. [online] [cit. 2018-07-20].
Dostupné z <www.jstor.org/stable/342598.>

OLIVER, William I. Lorca: The Puppets and the Artist. In *The Tulane Drama Review*. Cambridge: The MIT Press. 1962, vol. 7, no. 2. [online]. [cit. 2018-07-12].
Dostupné z <www.jstor.org/stable/1125065.>

POLANSKY, Susan G. Freedom to Experiment: The Coherence and Complexity of Federico García Lorca's Puppet Theater. In *Hispania*, vol. 97, no. 1. Lubbock: Association of Teachers of Spanish and Portuguese. 2014. [online] [cit. 2018-07-17].
Dostupné z <www.jstor.org/stable/24368749.>

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.^a ed.). Konzultováno na <http://www.rae.es/rae.html>. Dostupné online na <<http://dle.rae.es/?id=GZV1bmt>>

Resumé

Tato práce se zabývá dramatickou tvorbou předního španělského literáta, dramatika a básníka první třetiny dvacátého století Federika Garcíi Lorky. Nejprve sleduje Lorkovu cestu v rámci dramaturgické produkce, přičemž zvláštní pozornost je věnována hrám, které Lorca – ovlivněn andaluským venkovským folklórem – psal nikoliv primárně pro herecký ansámbl živých herců, nýbrž pro loutky a maňásky. Tato forma divadla pro něj byla důležitým prostředkem k vyjádření jeho uměleckého cítění a směru, proto se jí věnujeme podrobně a se zvláštním zřetelem k tomu, jak posilovala jeho vývoj jakožto dramatika k takovým uměleckým počínům, jako jsou díla *Krvavá svatba* nebo *Dům Bernardy Albové*.

Jádro této práce se tedy soustředí na Lorkovy divadelní hry ztvárněné maňásky, jakými jsou *Pimplata aneb Tragikomedie o donu Kryštofousevi a panince Rositě* a *Hříčka o donu Kryštofousevi*. V obou hrách vystupuje až groteskně záporná postava dona Kryštofouse. Zde se snažíme zasadit jak loutkové divadlo, tak i samotného Lorku do kontextu vývoje a promítnutí groteskního umění v průběhu dějin, přičemž vycházíme z poznatků ruského teoretika Michaila M. Bachtina. Stejně jako v jeho tezích se v Lorkových dílech objevují motivy typické pro středověkou karnevalovou kulturu, jakými jsou například tělesné pozítky nebo ambivalentní vztah ke smrti.

Ale i u výše zmíněného Kryštofouse existuje možnost pozitivního vývoje, jak naznačuje například postava Básníka, a tím narušení pevně dané formy spjaté s černobílým viděním světa. V tomto momentu však ve hře zasahuje autoritativní Direktor, který žádné bourání starých pořádků nedovolí.

Mezi postavou Básníka a Direktora je zachyceno napětí, které sdílí i Lorca. Napětí mezi uměleckou svobodou a šancí vložit do her více z autorova uměleckého cítění a směřování na straně jedné, a direktivním potlačováním této svobody, redukcí divadla především na prostředek výdělečné činnosti na straně druhé. Toto Lorca také kritizuje u velkých divadel pro lidské herce ve Španělsku své doby.

Jeden z nejdůležitějších prvků Lorkovy dramatické tvorby určené maňáskům je jeho prezentace postav jakožto odlištěných, odcizených, tzv. dehumanizovaných. Tedy takových, které si na jednu stranu zachovávají některé lidské atributy, na druhou stranu je na ně nahlíženo jako na objekty, které neodrážejí a ani nemají za cíl odrážet životní realitu. Tento jev úzce koreluje s tezemi, které ve své eseji *Dehumanizace umění* formuluje literární teoretik José Ortega y Gasset. Lorkovy loutky se snaží bojovat proti tomu, aby byly zcela a kompletně

pod kontrolou Direktora, pro kterého jsou pouhým prostředkem výdělečné činnosti. Vyzývají tak diváka, aby se pokusil zapojit své rozumové uvažování při procesu hodnocení maňásků a sám poodhalil, že jejich realita je jiná, než jakou se zdá na první pohled být. Stáváme se tedy svědky syntézy dvou odlišných dehumanizačních procesů – jednoho negativního, který pociťují loutky při redukci svých vlastností na naprosté, „ne-lidské“ minimum, a jednoho pozitivního, podle formulace Ortegy y Gasset, který má za cíl to, aby citově nezajímavý divák neopomíjel čistě uměleckou povahu Lorkova díla – žádoucím postojem by zde měl být přístup distancovaného pozorovatele, který je schopen vidět v kusu autonomní formu umělecké výpovědi, která není ničemu poplatná a na ničem závislá.

V souvislosti s distancujícím se divákem se dostáváme k závěrečné části práce, která se zabývá literární tvorbou Ramóna del Valle-Inclána a snaží se jí umístit do kontextu lorkovského dramatu. Distancovanost je jedním z prominentních znaků Valle-Inclánova esperpenta, nástroje, kterého jeho autor využívá k vykreslení (podle něj) skutečné, tragické reality života. Pohled do konkávního zrcadla, tragičnost a komičnost nalezená i v tragických situacích, redukovaná jazyková složka nebo „přezíravý“ přístup autora ke svým postavám – to vše jsou charakteristiky esperpenta, které je možné v nějaké formě v Lorkově tvorbě nalézt. Kromě nepopíratelné vzájemné inspirace existoval mezi oběma umělci jistý druh nevraživosti, kvůli kterému je složité jejich vztah plně postihnout. Přesto lze uměleckou činnost Ramóna del Valle-Inclána a Federika Garcíi Lorky považovat za vzájemně prospěšnou.

Resumen

El presente trabajo expondrá la obra dramática del literario, dramaturgo y poeta prominente del primer tercio del siglo XX, Federico García Lorca. Primeramente se representa la evolución de Lorca a través de su producción dramática, exponiendo sus obras más célebres, con la cultura andaluza rural que las caracteriza. Estas obras no están protagonizadas por entes vivos, sino por títeres sin vida. La forma teatral característica de las obras fue utilizada como vía de expresión de los sentimientos artísticos de Lorca, y por ende se les dedica una atención detallada, ya que constituyen un precursor de sentimientos que culminan con obras de la altura de *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*.

Seguidamente se pormenoriza al teatro de títeres como al mismo Lorca en el contexto de la historia del arte grotesco, los cuales representa Michail M. Bajtín en sus tesis sobre la cultura medieval usando la habilidad de contrastar distintas visiones de la realidad de cada personaje. También se encuentran motivos tales como los placeres corporales o una relación ambivalente hacia la muerte en las que aparecen elementos típicos de la cultura popular carnesca.

Además se analizan las obras teatrales de Lorca protagonizadas por títeres, tales como *Los títeres de cachiporra* o *La Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *El Retablillo de don Cristóbal*. En ambas obras se muestra al personaje de Don Cristóbal, con una visión de infame personaje actuando de una manera grotesca. No obstante pudiere haber una evolución positiva del personaje, como afirma el Poeta, y en consecuencia, una ruptura con una visión rígida de ver al mundo en blanco y negro. Sin embargo, durante la obra el Director no permite que ningún personaje cambie el rol que desempeña.

A lo largo de la obra hay una tensión entre los personajes del Poeta y el Director que se traduce en conflicto entre la libertad artística, una oportunidad de insertar más de los sentimientos artísticos en sus obras por un lado, y una supresión directiva de esa libertad con una reducción del teatro a una institución de ganar dinero por otro lado. Esto es una dificultad que Lorca crítica a los teatros célebres de España de su época.

Una de las características más importantes del teatro de títeres es la visión de los personajes como entes alienados y deshumanizados. Dicho de otra manera, unos personajes que conservan algunos atributos humanos, pero se muestran como objetos que no reflejan el mundo humano. Este fenómeno está muy vinculado con las tesis que presente en su obra *La deshumanización del arte*, el literario José Ortega y Gasset. Un ejemplo que lo detalla es el

siguiente, en el cual a lo largo de la obra los títeres intentan sacudirse del yugo del Director bajo el cual se encuentran, ya que el Director los úsa como medio para enriquecerse.

Este dominio que hace el Director sobre los títeres alenta al lector a que los vea con un pensamiento racional y también a que sean juzgados de esa manera. Así pues, el lector podría desvelar que la realidad es diferente de lo que parece a primera vista ya que somos testigos de una síntesis de dos procesos de deshumanización diferentes – uno negativo, en el cual los títeres sienten cuando se le reduce a objetos sin vida, y uno positivo, formulado por Ortega y Gasset, el cual impide que el lector esté vinculado emocionalmente – la manera preferible de apreciar la obra de arte sería la de un observador distante que es capaz de ver la obra desde una perspectiva autónoma e independiente, con respecto a la realidad artística.

Finalmente se habla de la producción teatral de Ramón del Valle-Inclán que intenta introducir el contexto del drama lorquiano. El distanciamiento es una de las marcas más prominentes del esperpento valleinclanesco, una herramienta que su creador usa para describir la realidad trágica de la vida. Mirado desde lo grotesco y lo cómico se encuentran incluso situaciones trágicas, un lenguaje achulado y una forma distanciada de como ve el autor a sus personajes – todo ello son las características del esperpento que se pueden hallar de alguna manera en la obra de Lorca también. Asimismo a pesar de las obra tan eximias de ambos se alude a la relación dificultosa, debido a su rivalidad, de ambos artistas. Pese a está relación artística espinosa se puede considerar entre Valle-Inclán y F.G. Lorca como una relación de mútuo beneficio ya que ambos compartían corrientes literarias e ideas.