

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

Bakalářská práce

Kristýna Roubalová

Ironie a tragédie v díle *El Castigo sin venganza*.
La ironía y la tragedia en la obra *El Castigo sin venganza*.

V Praze 2019

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

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala 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 2. května 2019

Kristýna Roubalová

Abstrakt

Tato práce se zabývá problematikou literárního žánru díla *El Castigo sin venganza* od Lopeho de Vegy. V rámci celé jeho teatrální produkce vyzdvihují právě toto dílo, jelikož dle mého názoru vyniká mnoha nadčasovými prvky, kterými se zásadně liší od ostatních důležitých autorových děl a činí ho tak jedinečným. Práce obsahuje analýzu hlavních témat celého díla, kterými jsou láska a čest. Zároveň zahrnuje jak sociologicko-kulturní rozbor týkající se struktury španělské společnosti v XVI. a XVII. století, postavení ženy ve společnosti i v manželství, tak formální rozbor použitých estetických a literárních prvků, které potvrzují nejasnost žánru tohoto díla. Co je *El Castigo sin venganza*? Tragédie, komedie či moderní tragédie? Jako hlavní nástroj k vyřešení této delikátní otázky nám slouží ironie, jejíž pojetí a role v daném díle jsou pilířem této práce.

Resumen

Este trabajo se ocupa de la problemática del género literario de la obra *El Castigo sin venganza* escrita por Lope de Vega. Dentro de su producción teatral destaco justamente esta obra, porque, según mi opinión, sobresale por muchos elementos intemporales cuya presencia la distingue de las demás obras del autor y la hace excepcional. Al comentar la obra se alude a sus temas principales: el amor y el honor. Sin embargo también incluye tanto el análisis sociológico y cultural sobre la estructura de la sociedad española en el siglo XVII, el papel de la mujer en la sociedad y en el matrimonio, así como el análisis formal del uso de los elementos estéticos y literarios, que confirman la ambigüedad del género literario de la obra. ¿Qué es *El castigo sin venganza*? ¿Tragedia, comedia o tragedia moderna? La clave para solucionar esta cuestión tan delicada es la ironía, cuya percepción y papel en la obra forman la columna vertebral de este trabajo.

Obsah

1	Úvod	6
2	Zlatý věk	7
2.1	Divadlo Zlatého Věku	8
3	Lope de Vega	9
3.1	Život	9
3.2	Literární tvorba.....	11
3.2.1	<i>El arte nuevo de hacer comedias</i>	11
4	<i>El Castigo sin venganza</i>	15
4.1	Italský vliv	16
4.2	Mnohoznačnost postav	17
4.3	Láska a koncept manželství v XVI. a XVII. století.....	18
4.4	Čest.....	19
4.5	Ženské postavy	21
4.6	Vévoda	23
4.6.1	Charakter	23
4.6.2	Tragický čin.....	26
5	Ironie	29
5.1	Stručná historie ironie	30
5.2	Rekonstrukce ironie.....	31
5.3	Klasifikace ironie	33
5.3.1	Stálá a nestálá ironie.....	33
5.3.2	Nestálá otevřená ironie.....	34
5.3.3	Verbální ironie v díle.....	34
5.3.4	Tragická ironie	35
6	Závěr	39
7	Resumé	41
8	Résumé	43
9	Resumen	45
10	Bibliografie	47
10.1	Primární literatura	47
10.2	Sekundární literatura	47

1 Úvod

Následující bakalářská práce pojednává o Lope de Vegovi, významném autorovi Zlatého Věku Španělska, a konkrétně se zabývá jeho divadelní hrou *El Castigo sin venganza*. Celá práce si za cíl primárně klade zodpovědět nesnadnou otázku literárního žánru tohoto díla.

V první části, která nás uvádí do kontextu doby XVI. a XVII. století ve Španělsku, se zaměříme na Zlatý Věk španělského písemnictví, představíme si jeho důležité rysy, vyzdvihneme funkci divadla v této době, detailně si popíšeme jeho podobu, a posléze do této charakteristiky zařadíme Lopeho de Vegu. V následujících kapitolách si nejprve skrze popis umělcova osobního života vykreslíme portrét tohoto literárního velikána, a poté se budeme věnovat jeho literární tvorbě a přeměně španělského dramatu pod vlivem jeho kreativity.

Druhá část se soustřeďuje již na samotné dílo *El Castigo sin venganza*. Po představení díla a uvedení počátečních obecných informací, včetně italského vlivu na toto dílo se v jednotlivých kapitolách druhé části budeme věnovat důležitým, nýbrž také zajímavým aspektům tohoto díla, které úzce souvisí s hlavní otázkou této bakalářské práce, tudíž se citelně dotýkají problematiky nejasnosti literárního žánru tohoto díla. Mezi jednotlivá témata patří například rozsáhlá psychoanalýza postav, kterou nám toto dílo nabízí, dále otázka postavení ženy ve společnosti a zejména jedno z hlavních témat divadelní tvorby Zlatého Věku, otázka, která zaujímá významnou pozici v literárním i kulturním světě, otázka cti a s ní propojené pojetí manželství v XVI. a XVII. století. Na závěr této části si přiblížíme i mnohé perspektivy a vhledy na tragický konec díla a detailněji si představíme charakter Vévody a jeho finální čin.

Třetí a závěrečná část této práce se zabývá terminologií a pojetím ironie, tedy primárním nástrojem k dosažení cílů této práce. Hlavním zdrojem této části mi byla kniha *A Rhetoric of Irony* od Waynea Bootha¹ a *Poétique de l'ironie* od Pierra Schoentjes². Nejprve si představíme stručnou historii a vývoj ironie, který doprovází mnohé nejednoznačnosti. Následně se ponoříme do rekonstrukce a analýzy ironických výroků či situací a uvedeme si v rámci

¹ BOOTH, Wayn. *The Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Londýn, 1974

² Použila jsem španělský překlad: SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cántadra, S.A., 2003

klasifikace jednotlivé typy ironie např. ironii stálou, nestálou, nestálou otevřenou, verbální ironii a jako poslední ironii tragickou.

2 Zlatý věk

Období od raného XVI. století po konec XVII. století je všeobecně známo pod názvem Zlatý Věk. Jak už nám samotný název napovídá, jedná se o vrcholnou, „zlatou“ epochu španělských dějin, která se vyznačuje obrovským rozkvětem zejména v oblasti kultury a je považována za vrcholné období španělské literatury vůbec.

Po dovršení reconquisty vítěznou bitvou v Granadě roku 1492 a průlomovém objevení Ameriky téhož roku se Španělsko otevírá světu a v rámci této moderní obrody do něj pronikají nové myšlenkové proudy Evropy XVI. století, tedy především již vrcholná renesance z Itálie a s ní propojený humanismus, svobodné myšlení, tolerance a respekt k člověku, který byl centrem pozornosti celého tohoto směru. V tomto období se zásadně mění pojetí lidského života, na nějž se pohlíží z jiné perspektivy. Důležité je jeho hodnotné prožití, a proto se také Zlatý věk Španělska dá charakterizovat jako období překypující energií. Lidské vědomí začalo toužit po prožitku, činnosti a kreativitě, život se začal posuzovat očima.

Tento fakt vysvětluje dva významné rysy Zlatého Věku, tedy nesmírné množství psaných textů, které nemá v literární historii jakékoliv období, a zadruhé protichůdnou sílu podporující kvantitu textů - jejich vlastní poptávku. Profesor Vladimír Mikeš ve své knize *Divadlo Zlatého věku* uvádí, že se v tomto období „svět stává hrou“³. Veřejný život se začíná plnit mnohými podívanými, do běžného života se postupně začleňují pravidelné jarmarky, slavnosti, průvody, maškarní či popravky.

Španělská společnost neustále prahla po nových textech, a především po další podívané, tedy po nových inscenacích divadelních her. Dlouholetá tradice orální literatury zde vrcholí a přenáší se na jeviště.

³ MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo Španělského Zlatého věku*. Divadelní ústav. Praha, 1995, s. 12

2.1 Divadlo Zlatého Věku

Divadlo Zlatého Věku prochází v rámci tohoto renesančního proudu mnohými proměnami, vznikají nové koncepty a ustálení. Autor byl v tomto období popoháněn nejen vlastní energií a chutí psát, nýbrž také společenským tlakem, a zároveň potřebou obstát mezi tak rozsáhlou konkurencí. To je tedy první důvod k těmto mnohým novátorským rysům. Autoři přemýšlí, jak by se odlišili od svých současníků, a jak by zaujali více diváků. Zde se dostáváme k jednomu z hlavních činitelů těchto proměn, k diváku samotnému. Všichni lidé prahli po divadelních hrách, publikum bylo složeno ze všech sociálních vrstev, a proto je divadlo Zlatého Věku Španělska divadlem lidovým. Profesor Mikeš ho výstižně popisuje následujícími slovy: „*Comedia je obraz ze života, rušný, virtuózně skloubený děj, plný epizod, nabitý lyrikou, patosem a deklamací. Výbuch živoucí spontánnosti.*“⁴

Povaze různorodého publika také odpovídá různorodé spektrum námětů, které autoři čerpali nejen z historie, národních bájí, romancí, ale i z všedních situacích z městké ulice a i venkova. Tato mnoholitost dává také prostor ke vzniku mnohým literárním žánrům. V označeních jednotlivých dramát se setkáváme jak s *comedií*, *tragédií*, *tragikomedií*, ale také například s *fraškou*, *mystériem* či *představením*. Vznikají též nové krátké žánry, mezi které se řadí *auto*, *entremés-paso* (mezihra-jednotaktovka) či *loa* nebo-li chvála. Krátkými a celovečerními divadelními hrami toto rozřazení nekončí a setkáváme se i s útvary hybridními, jako byla například fraška na způsob tragédie či fraška neboli tragédie a následně i s útvary doplňujícími či doprovázejícími divadelní hry: *copla* (*písnička*), *coloquio* (*rozmluva*), *dialogo* (*dialog*), *romance dialogo* (*romance dialog*), *villancico* (*koleda*) a *canción* (*kancóna*).⁵

Z amatérských dramatických představení na ulici se divadlo přesouvá do stálých divadelních budov, tzv. *corrales*. Mezi ty první a nejslavnější své doby se řadí například *Corral de la Cruz* v Madridu či *Corral del Principe*. Tyto corrales jsou předchůdci pozdějších divadel v podobě, ve které je známe dnes. Většinou se ukrývaly na nádvořích velkých domů. V dolní části dvora bylo vzadu umístěno malé jeviště, které se skládalo z horní a dolní části, nebylo zakryto žádnou oponou a nemělo střechu. Před jevištěm se nacházel prázdný prostor vyhrazený tzv. mušketýrům, nejaktivnější skupině obecnstva, jež po dobu představení stála a buďto bouřlivě povzbuzovala a chválila divadelní hru nebo strhávala potrzky a rvačky. Za nimi se

⁴ MIKEŠ, Vladimír. Op. Cit. 1995, s. 15

⁵ MIKEŠ, Vladimír. Op. Cit. 1995, s. 14

vrstvily stupňovitě poskádané židle a lavice. Okna domů sloužila jako tkz. *aposeos*, tedy jako dnešní lóže pro ty majetnější z obecnstva. Naproti jevišti byl speciální prostor zvaný *cazuela*, který byl oddělen od ostatních částí divadla a byl určen pouze ženám.

Divadelní představení se inscenovala zásadně ve dne, většinou odpoledne a skládala se z následujících částí. První částí byla *loa* zastávající funkci jakéhosi prologu ve verších, kde autor představil svou hru a nastínil její děj. Následně začala již samotná hra, tedy její první dějství. První a druhé dějství oddělovala tkz. *entremés*, tedy mezihra, mezi druhé a třetí dějství se vsouvala tzv. *jácara*, satirická veršovaná píseň typu romance vztahující se k tématu. Závěr představení byl obohacen o tzv. *baile*, krátkou hrou o jednom aktu plnou hudby a tance.⁶

3 Lope de Vega

3.1 Život

Lope Félix de Vega Carpio, jeden z nejvlivnějších španělských dramaturgů, a zároveň fenomén Zlatého Věku španělské literatury, se narodil roku 1562 v Madridu. Cervantes ho nazval „zázrakem přírody“⁷. Byl stvořen pro literaturu, co prožil, to zapsal, ať už formou prózy, poesie, eseje či divadelní hry. Jedná se tedy o personu literárních dějin, jejíž charakteristikou jsou její díla sama. Jeho literární nadání se projevilo již ve velmi raném věku, dle profesora Mikeše napsal svou první hru již ve čtrnácti letech, a posléze výrazně zasáhlo vývoj a ustálení dramatu na Pyrenejském poloostrově. Maravall dokonce nazývá jeho příchod do literární sféry „dramatickou revolucí“.⁸

Lope de Vega byl studentem, vojákem a nepřetržitým básníkem, zároveň hodně cestoval a vedl velmi bouřlivý život plný mnoha milostných vztahů. Jeho život připomíná svou rozmanitostí a jednotlivými dobrodružnými epizodami jednu velkou divadelní hru. Tuto nesmírně botahou biografii sepsal Alonso Zamora Vicente ve své knize *Lope de Vega: Su vida*

⁶ CHABÁS, Juan. *Dějiny španělské literatury*. Přeložil Oldřich Bělič. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1960. s. 186

⁷ CHABÁS, Juan, Op. Cit. 1960. s. 194

⁸ Antonio Maravall, José: *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972, s. 21

*y su obra*⁹, která je nám společně s knihou *Divadlo Španělského Zlatého věku*¹⁰ od profesora Vladimíra Mikeše v této kapitole hlavním zdrojem.

Jako mladý chlapec utekl Lope de Vega z domova a vstoupil do služeb biskupa v Ávile, poté studoval krátce na univerzitě v Alcalá de Henares (dnes Universidad de Complutense v Madridu) a v sedmnácti letech se přihlásil k vojenské výpravě dona Álvara de Bazán k Azorám. Po návratu zpět navázal svůj první vášnivý vztah s Elenou Osoriovou (v poesii zvanou Filis), dcerou slavného herce Velázqueze. Elena ho opustila a Lope údajně pomluvil ve svých verších celou její rodinu, z čehož vznikl skandální proces, který mu přinesl osmileté vyhnanství z Madridu do Valencie. Ještě před svým odjezdem ovšem stihl unést Isabelu de Urbina (tzv. Belisu), vzdálenou příbuznou Cervantesovy matky a oženit se s ní. Poté se stal součástí Nepřemožitelné armády a zúčastnil se výpravy proti Anglii, v níž bylo Španělsko poraženo. Po návratu se i se svou manželkou Isabelou usadil ve Valencii, v námořním a obchodním centru, v jednom z hlavních středisek divadla Zlatého věku. Následně se přestěhoval do Alby de Tormes, kde se stal sekretářem vévody z Alby. Toto období se řadí k jeho nejvíce produktivním.

Po smrti ženy Isabely a jeho dvou dcer se Lope de Vega po odpuštění Velázqueze vrací do Madridu, kde pokračuje ve své nadmíru produktivní literární činnosti a velmi aktivně i v dalších vášnivých vztazích. Oženil se s Juanou de Guardo a zároveň udržoval vztah s Micaelou de Luján, se kterou měl dokonce i několik dětí. Byl obžalován z cizoložství, odstěhoval se do Toleda a až roku 1610, kdy mu bylo prominuto, se vrátil zpět do Madridu, kde se stal terciářem při řádu františkánů, nechal se vysvětit na kněze a svou první mši sloužil roku 1614. Ani tento světský čin ho nepřiměl k životním změnám a do jeho bohémského milostného života vstoupila nejprve Jerónima de Burgos a následně Lopeho poslední velká láska Marta de Nevares (zvaná Tamariis). Marta byla vdaná žena a tento jejich cizoložný vztah Lopeho velmi trápil. Po jejím oslepnutí a následné smrti roku 1632 propadl zoufalství a zármutku, které bylo navíc podtrženo útekem jejich společné dcery Antonie Clary. Lope se na sklonku svého života rmoutil, litoval svého marnotratného života a dle zdrojů se i každý pátek bičoval. Lope de Vega zemřel 27. srpna roku 1635.¹¹

⁹ VICENTE, Alonso Zamora. Lope de Vega: Su vida y su obra. [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2002. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89842.pdf>>

¹⁰ MIKEŠ, Vladimír. Op. Cit., Praha, 1995.

¹¹ MIKEŠ, 1995, Op. Cit. s. 25-38

3.2 Literární tvorba

Není pochyb o tom, že Lope de Vega patří k nejplodnějším a nejúspěšnějším dramaturgům literárních dějin. Však k jeho neuvěřitelným dvěma tisícům komedií se mu také připisuje i nesmírně obsáhlé dílo jak lyrické, tak epické. Je autorem až 3000 sonetů, psal romance, elegie, redondilly, letrilly, ale také například pastýřské romány. Jedná se tedy nejen o vlivného dramaturga, ale všeobecně o velkou literární persónu. Dosud se podařilo dochovat 426 komedií, jejíž klasifikace je kvůli velké tématické rozmanitosti poněkud obtížná. Obvykle se jeho komedie rozdělují do následujících kategorií: komedie mytologické, náboženské a světecké, historické (z dějin antických, cizích či nejčastěji z domácích), mravoličné a pastorální.¹²

Jak jsem již zmínila dříve, stopa, kterou po sobě zanechal Lope de Vega v literární historii, je charakteristická svou renovační a osobitou povahou. Jedná se o autora tak zásadního a ojedinelého, jelikož finálně změnil pojetí dramatu, jeho podobu i inscenaci a ovlivnil mnoho dalších následovníků (např. Tirsa de Molinu, Montalbána, Veléze de Guevaru i Ruize de Alarcóna). Mísí obrovský intelekt a talent s nesmírnou pílí a detailní prací. Jak jsme již zmínili u klasifikace jeho komedií, hlavním charakteristickým prvkem jeho tvorby je tedy tematická rozmanitost a vysoce národní a lidový charakter her. Není proto divu, že jeho dramata dospěly k označení „národní komedie“.¹³

3.2.1 *El arte nuevo de hacer comedias*

Zásadní roli hrála ve Zlatém Věku španělského písemnictví perspektiva. Mnohé modernizace, modifikace a novoty byly založeny na odlišné perspektivě či pojetí umění daným autorem, tudíž se zde zrodila potřeba pozměnit dané tradiční hodnoty nebo principy a vytvořit dle svého přesvědčení něco nového.

*El arte nuevo de hacer comedias*¹⁴ nebo-li *Nové umění skládat divadelní hry* je ve verších napsaná dramatická poetika Lopeho de Vegy, která byla vydána roku 1609. V tomto díle Lope de Vega sám shrnuje základní rysy svých komedií významně odlišných od klasické dramatické

¹² MIKEŠ, 1995, Op. Cit. 25-38

¹³ CHABÁS, Juan, Op. Cit. 1960. s. 195

¹⁴ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. . [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf>

tradice, jejíž znalost zároveň vyzdvihuje, avšak primárně vysvětluje výhody svých novátorských prvků.

Na začátku díla autor oslovením šlechty představuje charakter a především smysl této poetiky. V samém úvodu nastiňuje primární rys a cíl jeho děl, kterým je porozumění všech osob napříč veškerými sociálními vrstvami. Tudíž již od začátku klade důraz na přístupnost divadla pro širší spektrum obyvatelstva a zdůrazňuje a vybízí k potřebné změně ve španělské divadelní tradici potřeba.

*Mándanme, ingenios nobles, flor de España, [...]
que un arte de comedias os escriba,
que al estilo del vulgo se reciba.¹⁵*

*Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,
Porque Plutarco, hablando de Menandro,
no siente bien de la comedia antigua;
mas pues del arte vamos tan remotos,
y en España le hacemos mil agravios,
cierren los doctos esta vez los labios.¹⁶*

Aby docílil porozumění a pochopení, apeluje na užívání jasného, jednoduchého a srozumitelného jazyka bez zapojení zbytečných terminologií či zastaralých vznešených slov, avšak příklání se k jazykovému rozlišení mezi jednotlivými postavami.

*No traya la escritura, ni el lenguaje
ofenda con vocablos exquisitos,
porque, si ha de imitar a los que hablan,
no ha de ser por pancayas, por metauros,
hipogrifos, semones y centauros.*

[...]

¹⁵ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s. 4

¹⁶ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s. 12

*Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare,
procure una modestia sentenciosa;*¹⁷

Stejným způsobem se staví i k otázce verzifikace, kterou bychom v jeho dílech mohli charakterizovat jako velmi volnou, jelikož stejně tak jako jazyk, proměňují verše svůj charakter v závislosti na postavě či na situaci a záměru mluvčího. Všechny tyto prvky dotváří vyobrazení jednotlivých rolí a umožňují i ulehčují diváku se zorientovat.

*Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando;*¹⁸

Lope de Vega se také částečně rozchází s Aristotelovou jednotností děje, času a prostoru - navrhuje dodržování pouze zachování jedné dějové linky.

*“Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica..”*

[...]

*“No hay que advertir que pase el período
de un sol, aunque es consejo de Aristóteles”*¹⁹

Zásadní změna se objevuje v kompozici dramatu. Lope de Vega doporučuje rozdělit divadelní hru do tří dějství, která budou navzájem propojena. Nejprve se představí hlavní dějová linka, v druhé části se následně objeví zápletky. Autor klade důraz na gradaci díla, na zachování napětí až do poslední scény, kde přichází rozřešení. Tímto posledním bodem naráží autor na náročnost španělského netrpklivého publika, a proto navrhuje i zkrácení divadelních her.

*Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio,*

¹⁷ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.18

¹⁸ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.19

¹⁹ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.13

*hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera scena,²⁰*

[..]

*Tenga cada acto cuatro pliegos solos,
que doce están medidos con el tiempo
y la paciencia del que está escuchando,²¹*

Důležitým tématem je pro Lopeho de Vegu otázka literárního žánru. Místo tradiční klasifikace tragédií a komedií preferuje tragikomedie, v nichž se prolíná komično s tragičnem.

*Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho:
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.²²*

Všechny tyto uvedené novátorské rysy se později staly základními stavebními kameny nejen pro divadelní produkci Lopeho de Vegy, ale také pro divadelní tvorbu jeho následovníků.

²⁰ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.16

²¹ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.21

²² VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s.13

4 *El Castigo sin venganza*

Divadelní hra *El Castigo sin venganza* byla napsána v roce 1631 a její první publikace vyšla roku 1634 v Madridu. Kompozičně se dílo skládá z prologu napsaného autorem samotným a tří dějství. Dohromady obsahuje 3021 veršů.

Jak jsme již zmínili výše, v období Zlatého Věku Španělska procházela kultura nesmírným vývojem, zažívala historický rozkvět a produkce literární textů byla nevídaně obrovská. Mluvě o divadle Lopeho de Vegy a jeho následovníků, používal se dle literární teorie dané doby termín „komedie“. Tudíž všechny divadelní hry byly bez rozdílu označovány jako komedie, i když se ve skutečnosti většinou jednalo o tragikomedie, jelikož se v každém díle prolínaly prvky komické i tragické. Nicméně, vzhledem k tomu, že se hry vyznačovaly šťastnými konci, nazývaly se komediemi. S tímto prvkem dramatu Zlatého Věku jsme se již setkali v posledním bodu analýzy *Nového umění skládat divadelní hry*, kde ho zaznamenal sám Lope de Vega (viz cit.20). Můžeme tedy říci, že autor preferoval tento typ divadelních her, avšak zároveň je nazýval pravými jmény.

El Castigo sin venganza je textem nesmírně zajímavým už od jeho nejzákladních rysů. Jedná se o výjimečné dílo, jelikož samotný Lope de Vega ho v prologu označil jako tragédii, která byla ve španělském stylu napsána během tří dnů.²³ Jinými slovy hlavním záměrem autora bylo napsat ojedinělou divadelní hru vysokého stylu, která by odpovídala vkusu dané doby i očekávání a zálibě diváka. V zásadě se Lope de Vega řídil daným schématem antických řeckých a latinských tragédií, zakomponoval do svých děl klasické prvky antické komedie, avšak pozměnil jejich formu. Aplikací nových metod a postupů spolu s užitím moderních prvků se Lope de Vega snažil napsat výjimečnou a neobyčejnou divadelní hru, kterou navíc nazval tragédií. Otázku, kterou bychom si zde ale měli klást je, zda - li můžeme považovat a klasifikovat dílo jako tragédii, pouze na základě autorova určení či nazvání? Dle mého názoru se i tato otázka řadí k řadě dalších specifik a nejasností tohoto díla, k jejímž rozuzlení slouží tato práce.

²³ VEGA, Lope de. *El Castigo sin venganza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998

4.1 Italský vliv

Hlavním zdrojem a inspirací díla *El Castigo sin venganza* je román Mattea Bandella *Markýz Niccoló, třetí z Este, překvapil synka s nevlastní matkou při cizoložnictví a oběma dal ve Ferrare v témže dni useknout hlavu*. První, kdo se zmínil o propojení těchto dvou děl byl Adolfo Schaeffer. Italský román Mattea Bandella byl volně přeložen do francouzštiny a následně také do katalánštiny. Existuje možnost, že by Lope de Vega četl toto dílo v originále, tedy v italštině, avšak tato hypotéza není doložena žádnými důkazy. Oproti tomu domněnka založená na skutečnosti, že zdrojem byl právě katalánský překlad, je podložena hned několika podobnostmi mezi překladem a samotným dílem Lopeho de Vegy. Jádro obou příběhů je téměř identické, protagonista díla Vévoda z Ferrery (nebo-li Bandellův Markýz) se ožení s mladou dívkou Casandrou do níž se zamiluje jeho nevlastní syn. Jejich tajný a provinilý milostný vztah je Vévodou (či Markýzem) odhalen a obě díla končí smrtí milenců. Avšak můžeme nalézt několik zřejmých odlišností, kterými jsou například absence erotických scén a především rozdílné pojetí smrti a trestu na konci děl. Jak říká Antonio Gasparettiho: „*V díle Bandella je to kat, kdo zabíjí, avšak v díle Lopeho de Vegy se jedná o promyšlenou krutost. Casandra umírá rukou Federica, který je následně popraven za zavraždění své nevlastní matky.*“²⁴ Lopeho modifikace jednak souvisí s dobou, ve které žil, s místem, kde se nacházel, ale především byly úpravy založeny a přizpůsobeny povaze a vkusu publika. Přikláním se k teorii Raymonda Lewise Scungia, který přijímá přítomnost italského pramenu, kde se Lope de Vega inspiroval pro svou základní dějovou linku, ale zároveň vyzdvihuje jeho styl a tvůrčí práci, díky které stvořil mnohem výraznější dílo.²⁵ Jedná se o hlubokomyslný či promyšlený text v takovém slova smyslu, kdy při porovnání se svým italským zdrojem, dosáhl Lope de Vega daleko vyšší literární úrovně, jelikož jistým způsobem zrcadlí španělskou společnost té doby a vykresluje velký význam, který v ní hrál společenský kodex cti.

²⁴ „*En el de Bandello es el verdugo que mata y en la obra de Lope de Vega se trata de un refinamiento de crueldad: Casandra muere a manos de Federico y éste es ajusticiado luego como asesino de su madrastra.*” GASPARETTI, Antonio. Las "Novelas" de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1939. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-novelas-de-mateo-maria-bandello-como-fuentes-del-teatro-de-lope-de-vega-carpio--0/>, s. 38, vlastní orientační překlad

²⁵ SCUNGIO, Raymond Lewis, *A Study of Lope de Vegas Use of Italian 'nouvelle' as Source Material for his Plays, Together with a Critical Edition of the Autograph Manuscript of "La discordia en los casados."* Unpublished Ph.D. Dissertation, Brown University, 1961, s. 90

4.2 Mnohoznačnost postav

Toto dílo nám nabízí bohatou psychologickou analýzu všech hlavních postav, jelikož žádná z nich není černobílá. Setkáváme se s třemi hlavními postavami rozpolcenými životními okolnostmi, jejichž charaktery nejsou ani tak zlé, aby se jejich osud zdál zasloužený ani tak dobré, aby se zdál být nehorázným.²⁶ Každá z postav nejen že má mnoho odlišných vlastností, ale zároveň zastává mnoho životních rolí. Casandra je mladá žena se všemi typickými vlastnostmi, současně je však vděčná a podrobená svému otci, je manželkou Vévody a nevlastní matkou Federica. Podobně jako Casandra, také Federico bojuje se svými dvěma rolemi. Na jedné straně je nevlastní syn Vévody, na straně druhé je mladým chlapcem, hrabětem ponořeným do vášnivé lásky.

Co se týče životních rolí postav, ráda bych se pozastavila u těch Vévodových, které se mi jeví nejvíce zajímavé, protože mezi nimi panuje vnitřní rozpor, jakási nesourodost či neslučitelnost. Vévoda je simultánně otcem, manželem i panovníkem. Dle upřednostnění jedné z jeho rolí a s naší preferencí jednoho životního poslání se mění i náš úsudek ohledně jeho osoby. Když například převládá role manžela a vladaře nad tou otcovskou, ve chvíli, kdy se Vévoda chce oženit s Casandrou pouze z mocenských důvodů, aby zabránil válce, je to v souladu s jeho rolí vévody a manžela, avšak současně tímto svým rozhodnutím spečetí odmítnutí svého nevlastního syna Federica a ponechá ho bez veškerých výhod a zisků. Kdyby se na druhou stranu rozhodl chránit svého syna, odmítl a vzdal by se svých manželských povinností, kdyby tímto způsobem upřednostnil svou roli otce, činil by tak jako nezodpovědný vládce, který by vystavil svou zemi nebezpečí, nesplnil by a ani by nedodržel závazky vůči svému lidu. Relativní vina všech tří hlavních postav a její nejednoznačnost je staví do morálního dilematu. Zdá se, že lidské kladné vlastnosti jsou nepřetržitě a beznadějně sváděny zlem.²⁷ Všechny hlavní postavy díla jsou velmi komplexní a jejich charaktery složité, nelze je definovat ani rozřadit do ani jedné z kategorií dobří či zlí a tento rys postav je navíc zdůrazněn situacemi, ve kterých se nachází a které se zdají být nevyřešitelnými.

²⁶ THOMPSON, Currie K. *Unstable Irony in Lope de Vega's „El Castigo sin venganza“*. Studies in Philology. 1981, Vol. 78, No. 3, s. 233

²⁷ THOMPSON, Currie K. Op.Cit. 1981, s. 234

4.3 Láska a koncept manželství v XVI. a XVII. století

Při porovnání prvního a druhého dějství se nám představuje láska ve svých dvou zásadně odlišných podobách. Na jedné straně se popisuje svět umění, opěvovaný samotným Vévodou způsobem, který se mi zdá velmi materialistický, dokonce až povrchní. Tento umělecký svět znázorňující nešťastné manželství Vévody a Casandry je ve druhém dějství vystaven srovnání s přírodou zastupující útěchu a bezpečí vášnivé lásky mezi Federicem a Casandrou. Tento opěvovaný ideální přírodní svět, láska Federica a Casandry je umělým uměleckým světem Vévody narušena a zkažena.²⁸ Jejich horoucí láska je vykreslena jako neuskutečnitelná a podle Petrarkovské a Garcilasovské tradice, Federico je schopný se jí vzdát pro vyšší morální principy či sociální normy, jelikož v tuto lásku věří, avšak již není schopen ji uskutečnit.

FEDERICO
*„Con eso puedo
morir de imposible amor,
y tener posibles celos.“²⁹*

Casandra se provdá za Vévodu, avšak, ať už z důvodu lásky k Federicovi či kvůli nevěřám Vévody, je v manželství velmi nešťastná. Na začátku druhého dějství vyjadřuje tyto pocity v dlouhém monologu založeném především na skutečnosti, že se cítí jako součást Vévodova majetku, pouze jako jedním z uměleckých předmětů, které zdobí jeho dům.

CASANDRA
*„El Duque debe de ser
de aquellos cuya opinión,
en tomando posesión,
quieren en casa tener
como alhaja la mujer
para adorno, lustre y gala,
silla, o escritorio en sala,
y es término que condeno,
porque con marido bueno,*

²⁸ THOMPSON, Currie K. *Unstable Irony in Lope de Vega's „El Castigo sin venganza“*. Studies in Philology. 1981, Vol. 78, No. 3, s. 230

²⁹ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 155

*¿cuándo se vio mujer mala?
La mujer de honesto trato
viene para ser mujer
a su casa, que no a ser
silla, escritorio o relato.* ³⁰

V tomto monologu se nám také vyobrazují hlavní rysy manželství v XVI. a XVII. století, které díky skutečnosti, že v této době vznikalo především z důvodu politického či územního prospěchu než-li jako výplod upřímné lásky, vedlo mnohokrát k pouhému neštěstí.³¹ Everett Hesse shrnuje tuto skutečnost a její důsledek následovně: *“Vzájemná a rovnocenná láska je roztržena osobní ctižádostí, žárlivostí a pomstichtivostí, a toto překroucení principů lásky s sebou přináší chybné pojetí hodnot.”*³²

Práva žen byla v silně machistické společnosti XVII. století velmi omezená, a i přesto skutečnost, že se jednalo o vznešenou a majetnou dámu, stále byla pojmána jako majetek svého otce, muže či syna, v jejichž jednáních se pohybovala jako pouhý prostředek k dosažení jejich potilických či ekonomických strategických cílů.³³ Tímto nám téma manželství v XVI. a XVII. století propojuje dva nejdůležitější pilíře díla, otázky lásky a cti, které zároveň představují i základní hybnou sílu děje.

4.4 Čest

Tématika cti byla populárním prvkem divadla Zlatého Věku. Stala se divadelním trendem, jelikož lákala všechny diváky v různorodém spektru obecnstva, a proto byla napsána celá řada divadelních her, které soustřeďují svou hlavní zápletku kolem cti a jejího znovunabytí či obnovení, jako je tomu například v dílech: *El celoso prudente*, *La venganza de Tamar* o *El médico de su honra*. V díle *El Castigo sin venganza* je to mimořádně prudká vášeň, kterou

³⁰ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 159-160

³¹ HESSE, Everett W. *The Perversion of Love in Lope de Vega's „El Castigo sin vengazna“*. Hispania, Vol. 60, no.3, 1977, s. 430

³² *„A reciprocal and equal love is shattered by personal ambition, jealousy and revenge, the perversion of love is brought about by a false sense of values.“* in HESSE, Everett W. Op. Cit. 1977, s. 435, vlastní orientační překlad

³³ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M. *La mujer en el teatro del siglo de oro español*. Teatro: revista de estudios teatrales. 1995, n. 6-7, s. 70

pocituje Federico ke své nevlastní matce a z ní plynoucí následný milostný vztah, jejichž interpretace vede mnohé kritiky k ideji, že se toto dílo přiřazuje k *dramas de honor*.³⁴ Sám Lope de Vega vysvětluje a potvrzuje své tendence psaní divadelních her s centrálním motivem cti, jelikož zaujmou a pohnou každým.³⁵ Avšak měli bychom se ptát, zda-li je dílo *El Castigo sin venganza* opravdu čistě a výhradně “drama del honor”. Zdá se, že se za mnohými zmíněnými nálepkami literárních žánrů skrývá mnohem víc.

Abychom správně pochopili toto hledisko díla a mohli ho následně použít v jeho rozboru, je potřeba vysvětlit pojetí cti ve Zlatém Věku Španělska, jejíž vnímání bylo diametrálně odlišné od toho aktuálního. Vystihujícími slovy toto pojetí shrnuje Václav Černý:

„Čest, honos, honor jednotlivce, rodiny, rodu, sociálního stavu či třídy, povolání a profese, národa. A vnější znak a odměna cti: sláva, proslulost, úcta, jíž se těším, fama, gloria. A její odraz v chování jejího nositele: pýcha, nadutost, marnivost, okázalost, honosivost. A povinnosti, které ukládá: nedůtklivost, mstivost. A nástroje, jichž má právo použít, je-li pohaněna: úskok, lest, intrika, překvapení. A cena, které si žádá její pohana: krev. [...] Co slovo, to pramen teatrálnosti. A také: co slovo, to námět dramatu.“³⁶

Čest v XVI. a XVII. století představovala důležitou obecně přijímanou kulturní a společenskou hodnotu či normu, kterou je tedy důležité vnímat jako jakýsi obraz, názor a zhodnocení daného jedince společností. Pro autory Zlatého Věku Španělska byla čest běžně zaměnitelná s termíny jako jsou například pověst, mínění, váženost či proslulost. To znamená, že aby člověk obstál, zasloužil se o úctu druhých a udržel si své místo uvnitř kolektivu, musel své chování podřídít nastaveným společenským konvencím daného kolektivu. Z výše vysvětlených faktů tedy vyplývá, že „*dramas de honor*“ nám také nabízejí jakýsi obraz španělské společnosti XVI. a XVII. století, její funkci a popisují vztahy mezi jednotlivcem a celou společností.

V analýze tématu cti je třeba mít stále na paměti již zmíněnou problematiku manželství v XVI. století, a zároveň se soustředit na postavení ženy ve společnosti, protože to byla ve většině případech právě žena, která zastávala roli opatrovnice cti svého manžela a jejíž

³⁴ FRENK, Margit. *Claves metafóricas en El Castigo sin venganza*. 1985, Filología, 2, s. 147

³⁵ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s. 21

³⁶ ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Pistorius a Olšanská. Praha, 2009, s. 48

povinností bylo její udržení. Dodržení této společenské konvence nebylo ale vůbec jednoduchým úkolem a neúspěch se řádně trestal. V mnohých dramats de honor se hlavní zápletky rodí z horlivé žárlivosti manžela, která je mnohdy i neoprávněná, avšak končí smrtí manželky.³⁷ To znamená, že ctnost a čest muže se zakládala na věrnosti své ženy a v případě, kdy došlo k porušení tohoto status qua, měl manžel ve svém autoritářském postavení pravomoc použít násilí, tedy měl právo ženu zabít. Jinými slovy byla ztráta cti vnímána jako hraniční situace, otázka života či smrti a její obrana či obnova mohla být provedena pouze skrze krevní mstu.

4.5 Ženské postavy

V díle *El Castigo sin venganza* čelíme všem těmto sociálním normám, které se běžně objevovaly i v dalších divadelních hrách Zlatého Věku, avšak jelikož mluvíme o díle Lopeho de Vegy, nachází se zde jiný neobyčejný a mimořádně zajímavý aspekt týkající se právě žen a současně i naší hlavní otázky literárního žánru díla. Dle slov Luise M. Gonzáleze Gonzáleze³⁸, ženy zastávaly odlišné role či funkce v jednotlivých typech divadelních her, tedy že jejich chování bylo odlišné v komediích než v tragédiích. Tento literární kritik tvrdí, že ve vážných divadelních hrách, tedy v tragédiích, jsou ženy převážně považovány za opatrovnice cti a bojují o zachování cti svého manžela. Oproti tomu v komediích jsou ženy mnohem svobodnější, upřednostňují své zájmy, jak milostné, tak životní na úkor kodexu ctnosti, ujímají se iniciativy a jsou pravými protagonistkami děje. *El Castigo sin venganza* je ovšem výjimkou, jelikož ani dle tohoto schématu ji nemůžeme přiřadit ať už k jednomu či druhému literárnímu žánru. Setkáváme se se situacemi obou typů, dílo obsahuje rysy jak komedie, tak tragédie. Tragický konec díla vyznačující se vraždou Casandry a její zacházení v průběhu celého díla připomíná pohled na ženy v dílech tragických, ale kontrastují tomu situace zobrazující ženy v určujících pozicích, ve kterých naopak vybízí muže k přijetí jejich názorů a rozhodnutí.³⁹ S těmito jasnými tendencemi k vlastnímu názoru jsme se již setkali v monologu Casandry, ve kterém popisuje své pocity uvnitř manželství s Vévodou (viz cit. 19). Avšak nejvíce patrným příkladem se mi jeví situace, kdy Vévoda nutí Auroru, aby si vzala Federica, avšak Aurora se chce vdávat pouze

³⁷ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M. *La mujer en el teatro del siglo de oro español*. Teatro: revista de estudios teatrales. 1995, n. 6-7, s. 42

³⁸ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Luis M. *La mujer en el teatro del siglo de oro español*. Teatro: revista de estudios teatrales. 1995, n. 6-7, s. 52

³⁹ GONZÁLEZ, Luis M. Op. Cit.. 1995, s. 48

z lásky, nesouhlasí s Vévodou a přednese mu vlastní odlišný návrh. Ujímá se iniciativy a vyjadřuje vlastní názor. Toto začlenění jisté rebelie se zdá jako vyjádření samotného autora Lopeho de Vegy k dané situaci skrze slova svých postav. Vypadá to, že doplňuje a podrobně vykresluje obraz tehdejší španělské společnosti a pomocí těchto narážek pokračuje ve své nepřímé kritice.

AURORA

Perdóname, Vuestra Alteza,

Que el Conde no sea mío.!

[...]

El casarse ha de ser gusto;

Yo no tengo del conde.”⁴⁰

DUQUE

“ ¡Extraña resolución!”

CASANDRA

“Aurora tiene razón,

aunque atrevida responde.”

DUQUE

“No tiene, y ha de casarse,

aunque le pese.”⁴¹

CASANDRA

“Señor,

No uséis del poder, que amor

S gusto, y no ha de forzarse.”⁴²

Zobrazuje se nám zde postava Vévody zastupující roli muže, jenž chce ovládat rozhodnutí žen a v opozici k tomuto jeho chování samotný postoj žen, které nechtějí být podřizovány a odhodlají se vyjádřit svůj nesouhlas.

⁴⁰ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 238

⁴¹ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 239

⁴² VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 239

4.6 Vévoda

4.6.1 Charakter

Než se budeme věnovat mnohým teoriím ohledně tragického závěru díla, považuji za důležité se pozastavit u Vévodovy povahy a prozkoumat ji do hlubších detailů, a to hned ze dvou důvodů. Zaprvé nám doplní chybějící střípky v deskripci manželství XVI. století a zadruhé nám pomůže se zorientovat, vnést do našeho vhledu jistý odstup, pozorovat Vévodův finální čin z mnohých perspektiv a následně najít jeho řešení. Jak jsme již zmínili v textu výše, každá z postav má mnoho životních rolí ve společnosti (i v komedii), avšak musíme si uvědomit, že životní role a charakter jsou dvě rozdílné věci. Dle mého názoru to není pouze náhodou, že je to právě Vévoda, jehož charakter se jako jediný v průběhu díla proměňuje. V prvním dějství se nám představuje jako svobodný muž, bohém, který si užívá života a nedodržuje kodex cti. První zvrát přichází v okamžiku, kdy zavrhne tento svůj nezávislý a neuspořádaný styl života a ožení se s Casandrou. Avšak toto rozhodnutí mu nevydrží dlouho a bezprostředně po jedné noci strávené jako ženatý muž se vrací ke svému bohémскому životu. V následujícím monologu Casandry se odráží jeho chování a popisuje se utrpení smutné a osamělé ženy uvězněné v tomto manželství:

CASANDRA

*Sola una noche le vi
en mis brazos en un mes,
y mucho le vi después
que no quiso verme a mí.
Pero de que viva así
¿cómo me puedo quejar,
pues que me pudo enseñar
la fama que quien vivía
tan mal, no se enmendaría
aunque mudase lugar?
Que venga un hombre a casa,
cuando viene al mundo el día,
que viva a su fantasía,
por libertad de hombre pasa.
¿Quién puede ponerle tasa?
Pero que con desprecio*

*trate una mujer de precio,
de que es casado olvidado,
o quiere ser desdichado
o tiene mucho de necio.*⁴³

Druhá proměna nastává v situaci, kdy se vrací z války a je plně rozhodnut zásadně změnit svůj život, čili uspořádat ho a vnést do něj řád. Jeho věrný sluha Ricardo mu lichotí a říká:

RICARDO

*Que traemos otro Duque,
ya no hay damas, no hay cenas,
no hay broqueles ni espadas,
ya solamente se acuerda
de Casandra, ni hay Amor
más que el Conde y la Duquesa:
el Duque es un santo ya.*⁴⁴

Zde se nám nabízí zajímavý protikladný komentář Batína, dvorního šaška, který se paradoxně pyšní dle mého názoru velmi racionálním myšlením, ve kterém naráží na povrchnost Vévodových slov, tudíž jeho rozhodnutí nedůvěřuje a přirovnává jej k přírodě:

BATÍN

*„Mostró que en naturaleza
la que es gata será gata,
la que es perra, será perra,
in secula seculorum.“*⁴⁵

Domnívám se, že se Vévoda v jistém momentu skutečně rozhodl pro určitou změnu, chtěl se vzdát svého předcházejícího života, zlepšit a prokázat své schopnosti ve všech svých životních rolích. Je tedy poněkud podezřelé, že hrdina učiní takovéto zásadní rozhodnutí právě

⁴³ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 159

⁴⁴ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 224

⁴⁵ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 225-226

ve chvíli, kdy je zrazen svou vlastní krví, svým synem a navíc formou zrady nejvyššího stupně, tedy incestu, který byl považován za nejhorší společenské tabu.

Vévoda musí překonat zradu syna a manželky, a právě v tomto okamžiku se mi zdá velmi důležité soustředit se na jeho jednotlivé životní role, které ho vystavují obrovskému osobnímu dilematu. Jako panovník musí dodržet kodex cti, ale zároveň musí ve svém úsudku sloučit své emoce spolu s nastavenými společenskými normami. Hledá viníka a zvažuje možnosti trestu. Nabízí se možnost odpuštění Federicovi, avšak to nepřichází v úvahu, jelikož, přestože je dobrým synem, zradil ho a to se neodpouští. Co se týče Casandry, setkáváme se s naprosto odlišnou situací. V jejím případě se v díle neseťkáme ani se sebemenším náznakem možného odpuštění, jelikož jako žena představuje odraz cti svého muže a je jeho majetkem, který musí být při porušení svých závazků či jakémkoliv pošpinění cti svého muže potrestán, jinými slovy musí zemřít. Tato teorie o ženě jako opatrovnici cti a jejím nevyhnutelném osudu je v textu potvrzena Vévodovým chováním, jelikož po vraždě své ženy nevyjadřuje sebemenší pocit lítosti či bolesti, nenásleduje žádný jeho komentář či vyjádření. Vražda Casandry zde figuruje jako očekávaný čin a celá tato situace zdůrazňuje postoj muže ke své ženě.

Vévoda se nakonec rozhodne zachovat dle svých otcovských citů, které současně pojí se závazky vladaře, jedná ve prospěch celé své země a v souladu s očekáváním svých poddaných.

DUQUE
„Seré padre y marido
dando la justicia santa
a un pecado sin verguenza
un castigo sin venganza.“⁴⁶

Nicméně nemohu se zbavit pocitu, že Vévoda chce svým chováním především uchránit svou čest, a jelikož rozsudek či trest nemůže z logických důvodů zachování pověsti vykonat sám, snaží se sám ospravedlnit své skutky, a tudíž zaštiťuje své hříšné myšlenky a činy vírou a skrývá se pod božskou ochranu. Celá tato kamufláž vrcholí, když celou situaci popisuje slovy “justicia santa”. Užití těchto slov se jeví jako další zdůraznění jeho touhy se mstít a prozrazuje tím své pravé úmysly. Vévoda se schovává pod tímto slovním spojením z důvodu ospravedlnění

⁴⁶ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 247

se a uklidnění svého svědomí, a přestože se domnívá, že se nejedná o pomstu, nýbrž o spravedlnost, je si vědom své touhy po pomstě.⁴⁷ Na této myšlence stojí název celého díla. Lope de Vega ho pojmenovává *El Castigo sin venganza*, neboli v orientačním českém překladu *Trest bez pomsty*, avšak doopravdy se jedná o přesný opak a v hlavní roli se nám představuje ryzí pomsta vzbuzující hrůzu.

Autor tím, že trvá na prosazení spravedlnosti, poskytuje publiku přesně to, co chtějí slyšet, ale stálým vyzdvihováním horlivé lásky Federica a Casandry jako by poukazoval na skutečnost, že role cti ve španělské společnosti je příliš veliká, může zavádět osoby do neřešitelných situací, je nespravedlivá a často může zastínit další důležité lidské hodnoty.

DUQUE
„Pues sois juez,
honra, sentencia y castigo;
pero de tal suerte sea
que no se infame mi nombre;
que en público siempre a un hombre
queda alguna cosa fea.
Y no es bien que hombre nacido
sepa you yo estoy sin honra,
siendo enterrar la deshonra,
como no haberla tenido.“⁴⁸

4.6.2 Tragický čin

Závěr díla, tragická smrt Casandry a zachování Vévody v dané situaci vybízí čtenáře i literární kritiky k zamyšlení a nabízí prostor k různým úsudkům či teoriím, kterých je celá řada. Z pohledu Karla Vossera je například čin Vévody srozumitelný, jeho jednání se považuje za pochopitelnou reakci, za kterou by se měla hledat upřímná touha po jakémsi prominutí a odpuštění či vykoupení obou viníků.⁴⁹ Oproti tomu Garcíovi Valdecasovi a Ramónu

⁴⁷ DIXON, Victor, Parker, A. Alexandr. *El Castigo sin venganza: Two lines, Two interpretations.* Hispanic issues. 1970, vol. 85, No. 2, s. 165

⁴⁸ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 241

⁴⁹ DIXON, Victor, Parker, A. Alexandr. Op. Cit. 1970, s. 158

Menéndezu Pidalovi připadá tento čin jako krutý, přehnaný, krajní a vidí v něm pouhé oddálení od jakéhokoliv typu pomsty, smýšleje o prostředku trestu.⁵⁰ S tímto názorem jsou v souladu také kritici Victor Dixon a Alexandr A. Parker, kteří posuzují chování Vévody v rámci celého díla, a přestože to sám Vévoda nepřiznává, zacházení Federica a Casandry se jim také jeví jako kruté a zabývají se především otázkou podnětů Vévodova chování založeného na výmluvách a ospravedlnění se.⁵¹ Přikláním se tedy k této objektivní a komplexní teorii Victora Dixona y Alexandra A. Parkera, jelikož maska Vévody pod kterou skrývá svůj chtíč po pomstě a způsob chování, jímž se prezentuje na venek a kterým se nuceně snaží prokázat svou nevinu, mi připadá až absurdní. Jako správný křesťan by si měl být vědom skutečnosti, že vražda patří k nejzávažnějším a neodpuštělným hříchům a považuji tedy jeho postoj, kdy svůj hřích omlouvá a uznává pomocí víry, která je striktně odmítá a jsou pro ni nepřijatelné, jako velmi povrchní. V rámci tohoto tématu se ovšem ale můžeme setkat i například s teorií B. W. Wardropera založené na přítomnosti pohanské víry v osud zastupující hlavní hybnou sílu děje, který tudíž podněcuje všechny události díla a vrcholí jeho tragickým koncem.⁵² Jinými slovy je jeho teorie založena na osudu, tedy klasickém prvku antických tragédií, kdy nelze označit viníka, jelikož všechny činy řídí osud. Je to jeden z možných úhlů pohledu na Vévodův čin částečně potvrzený některými reálnými událostmi v díle, které jsou způsobeny náhodou či osudem. Takovou událostí je například první sektání Federica a Casandry představené v následujících citacích.

FEDERICO

*“Y yo a mi buena fortuna
Traerne oir esta selva,
Casi fuera de camino.”⁵³*

CASANDRA

*“No vengo sola, que fuera
imposible, no lejos
el Marqués Gonzaga queda,
a quien pedí me dejase,
atravesando una senda,*

⁵⁰ DIXON, Victor, Parker, A. Alexandr. Op. Cit. 1970, s. 159

⁵¹ DIXON, Victor, Parker, A. Alexandr. Op. Cit. 1970, s. 265

⁵² WARDROPPER, Bruce. *Civilización y barbarie en „El Castigo sin venganza“* in DOMÉNECH, Ricardo. *El Castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1987, s. 194

⁵³ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 125

*pasar sola en este río
parte desta ardiente siesta,
y por llegar a la orilla,
que me pareció cubierta
de más árboles y sombras,
había más agua en ella;
tanto, que pude correr,
**sin ser mar, fortuna adversa,
mas no pudo ser Fortuna,
pues se pararon las ruedas.**”⁵⁴*

Teorie profesora B. W. Wardropera je tedy dle mého názoru velmi zajímavá, avšak s ohledem na předchozí verše, tedy výroky jednotlivých postav díla, se mi zdá adekvátnější si opět uvědomit a zrekapitulovat všechny ty odchylky, narážky a výjimky, které nám toto dílo představuje a s otevřenou myslí k nim tuto problematiku křesťanství a morálky přiřadit.

V díle se setkáváme se dvěma systémy protichůdných hodnot, dle kterých se protagonisté řídí. Jedná se na jedné straně o řád duchovní a na druhé straně o řád sociální spočívající například v kodexu cti a dalších morálních hodnotách. Vévoda svým počínáním prolíná tyto dva řády, rozhoduje se na základě části jednoho a části druhého, tedy žádného uceleného a komplexního celku, jeho chování je tudíž velmi nepřehledné či neucelené a může se zdát, že postrádá jakoukoliv logiku. Děje se tak na základě skutečnosti, že jsou v jeho případě dle mého názoru tyto systémy doprovázeny či dokonce převýšeny charakterem a vlastnostmi postavy.

Jelikož jsme doposud pohlíželi na postavu Federica jako na oběť, Vévoda byl automaticky postaven do role viníka. Jak by se ale změnilo naše smýšlení, kdybychom jim tyto role prohodili? Co by se stalo, kdybychom se na Vévodu dívali jako na otce, jenž byl zrazen svým synem i svou ženou a následně se ocitl pohlcen následky následujícími dle vyššího řádu po této zradě? Uvězněn mezi svými životními rolemi se ocitl v obtížné situaci jako otec, jako manžel a stejně tak jako panovník, žádné řešení není ideální a nesplňuje požadavky všech. Tato vyhrocenost situací zapadá dle slov Václava Černého do obrazu barokní společnosti. „*Barokní morálky jsou morálkami zaslíbené víry, daného slova, bezpodmínečné věrnosti, a tedy i*

⁵⁴ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 127

bezpodmínečné poslušnosti“⁵⁵ Avšak musel Vévoda vůbec něco podniknout? Byly to společenské konvence, které ho donutily k jednání?

Musíme si uvědomit, že Federico, přestože využíval všech svých výhod panovníkova syna, byl stále nevlastním potomkem, jehož postavení ve španělské společnosti XVI. století bylo již od narození touto skutečností poskvřeno. Nemanželské děti byly společností přijímány s velkým opovržením a zahanbením.⁵⁶ Přestože Vévoda mohl kdykoliv Federica uznat za svého syna a svého legitimního nástupce, neučinil tak. V této situaci se opětovně projevila Vévodova povaha, která v tento okamžik využila esence společnosti XVI. století. Maravall se v tomto ohledu zmiňuje o tzv. „protimorálním sociálním systému cti“⁵⁷, kdy se setkáváme s nesvobodou jedince podřízeného nekompromisním zákonům a kodexu cti, díky kterým je sevřen v tíživých situacích. Vévoda tedy pod záštitou této charakteristiky upřednostnil zachování cti, udržení úcty a svého společenského postavení na úkor racionálního chování zodpovědného panovníka. Ale je to právě krutost, rozpolcení myšlenek a činů doprovázející celé toto rozhodnutí, která odhaluje jeho masku. Lope de Vega nám zde představuje pod různými úhly pohledu, skrze odlišné perspektivy myšlenkové stavební kameny španělské společnosti XVI. století. Nastíhuje tíhu, význam a nesmírnou závažnost a přednost cti ve společnosti, která v mnohých situacích převyšuje ostatní hodnoty, ať už etické či spirituální, tedy se jí podrobuje například i role křesťanství.

5 Ironie

El Castigo sin venganza je bezesporu mistrovským dílem. Nejsou to pouze ústřední témata díla, láska a čest a inovátorské prvky a výchyly, které činí toto dílo tak výjimečným. Tato práce se zabývá také dalším jedinečným aspektem tohoto díla, který především poutá mou pozornost a díky kterému dle mého názoru přesahuje toto dílo ostatní autorovy divadelní hry. Jedná se o neustálou přítomnost ironie v daném díle, její možná vysvětlení a vnímání. Jedná se

⁵⁵ ČERNÝ, Václav. Op. Cit. Praha, 2009. s. 49

⁵⁶ RICAPITO, Joseph V. De Bandello a Freud y Lacan. *El Castigo sin venganza* de Lope de Vega. [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-bandello-a-freud-y-lacan-el-castigo-sin-venganza-de-lope-de-vega/>, s. 184

⁵⁷ „Antimoral sistema social del honor“ Antonio Maravall, José, 1972, Op.Cit. s. 92

zároveň o ojedinělé téma, na kterém se mnozí kritici shodují a které nám současně slouží jako hlavní nástroj pro rozluštění středobodu celé této bakalářské práce.

5.1 Stručná historie ironie

S ironií se setkáváme běžně v literatuře i v hovoru. Jedná se o známou avšak velmi složitou estetickou kategorii, a proto si nejprve musíme jasně vytyčit a vysvětlit její přesný literární význam, abychom předešli jejímu mylnému použití či pochopení. Ironie prošla obrovským vývojem a její dějiny nejsou dodnes kompletně prozkoumané.

Počátky její studie sahají až do antického Řecka. Slovo ironie pochází z řeckého slova *eironeía* a poprvé se tento termín objevil v Aristofanově komedii, kde ale nabýval negativního rázu, byl užíván ve smyslu „zatajovaná přetvářka“ či „předstíraná nevědomost“ a pojil se s nedůstojnými či nedůvěryhodnými lidmi.⁵⁸ S ironií se setkáváme také u Sokrata, Platóna i Aristotela. Poslední uvedený se stotožňuje s touto definicí ironie a tvrdí, že *eíron* je osobou vyznačující se přetvářkou a pokrytectvím.⁵⁹

V rámci antického Řecka bych se ráda pozastavila u Sokratovy ironie, která se zdá být hlavním výchozím bodem pro pojetí ironie, které známe dnes. Od zesměšnění či pohrdání se z ironie stává nástroj poznání k objevení pravdy, tedy základem Sokratovy filosofie. Sokrates ve svých dialozích sice předstírá svou nevědomost a neznalost, avšak za účelem probuzení pravdy a poznání skrze kritické myšlení v druhém účastníku rozmluvy.⁶⁰

Počínaje u těchto filosofických velikánů byla ironie podrobena mnoha definicím a vymezením. Málokterý z autorů zabývajících se ironií publikuje její přesnou definici, jelikož je velmi obtížné ji vymežit. V průběhu modernismu došlo k jejímu velkému začlenění do literárních děl, prozaických i básnických, tedy pokračoval její vývoj a zvelebování.

Podle Reného Schaerera je „hlavním charakteristickým rysem ironie právě přetvářka, jistá maska, která si ale žádá své odhalení. Tento následný směr přivádí ironii k upřímnosti, a tím pádem prozrazuje primární mechanismus a účel ironie, kterým je dvojznačnost. Aby se skutečně jednalo o ironii, je nezbytné, aby jeden a ten samý objekt vzbuzoval dvě protichůdná

⁵⁸ SCHOENTJES, Pierre. *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cántadra, S.A., 2003, s. 31

⁵⁹ SCHOENTJES, Pierre. Op. Cit., 2003, s. 33

⁶⁰ SCHOENTJES, Pierre, Op. Cit., 2003, s. 36

mínění.“⁶¹ V této své definici ironie, kterou představuje v díle *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dialectique*, propojuje její Sokratovo antické pojetí s tím moderním. Dalším výstižným a jedním z nejpřesnějších určení ironie se mi jeví definice z knihy *A Rhetorics of Irony* od Waynea Bootha: „*Ironie je většinou chápána jako prvek, co mlží jasnost, otevírá pohled chaosu a bud' svým ničením dogmat osvobozuje nebo poodhalením nevyhnutelné zkaženosti/nákazy ničí jádra každého vyjádření.*“⁶² V každém případě se již nejedná o přímočaré zesměšnění či poukázání na povrchnosti a pokrytectví, nýbrž o přímé poukázání na to, co se skrývá v jádru dané záležitosti.

5.2 Rekonstrukce ironie

Wayn Booth ve své knize prohlašuje, že se můžeme sektat se záměrnou ironií, avšak její provedení se neuskuteční samo. Jedná se o vztah či propojení autora s lektorem, kdy čtenář má za úkol zaznamenat přítomnost ironie, provést její rekonstrukci a vše završit odhalením pravého autorova záměru, ustanovením základu smyslu výroku či díla pro následné analýzy a celé jeho vyznění. Pro správné pochopení ironie navrhuje Booth rozdělit její rekonstrukci na jednotlivé etapy, které popisuje v následujícím schématu:

Krok 1.: *Nejdřív musíme odmítnout doslovný význam promluvy. Nestačí, pokud význam odmítneme jenom proto, že s ním nesouhlasíme. V promluvě musí být signalizováno, že máme doslovný význam odmítnout. Pokud máme ironii interpretovat správně, měli bychom rozpoznat nesrovnalosti mezi nosičem a antipodem promluvy.*

⁶¹ „*El disímulo es la característica primera de la ironía: es una máscara, pero que pide ser arrancada. Este segundo movimiento empuja a la ironía a la sinceridad; revela también el mecanismo de la ironía, que es el de un doblamiento. Para que haya ironía, es preciso que un mismo objeto suscite dos opiniones contrarias.*“ SHAERER, René *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dealectique*. Revue de métaphysique et morale 48. Paris, 1941, str. 181-209. Podle SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cátadra, S.A., 2003, s. 40 , vlastní orientační překlad

⁶² „*Irony is usually seen as something that undermines clarities, opens up vistas of chaos, and either liberates by destroying all dogma or destroys by revealing the inescapable canker of negation at the heart of every affirmation.*“ BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Londýn, 1974, předmluva

Krok 2.: *Poté vyzkoušíme alternativní interpretace nebo vysvětlení. Zvažujeme, zda se někde nestal jenom omyl, na naší nebo autorově straně; zda se nemohlo stát, že jsme si něčeho v textu nevšimli nebo něco špatně přečetli, nebo naopak jestli nepochybil autor.*

Krok 3.: *Podle toho, co víme, se musíme rozhodnout o vědomostech a přesvědčení autora. Dle Bootha je právě toto rozhodnutí to, co propojuje interpretaci ironie nevyhnutelně s úmysly. První dva kroky nám samy o sobě neřeknou, zda je výrok ironický. Nezáleží na tom, nakolik si myslíme, že výrok je absurdní nebo nelogický nebo prostě nesprávný. Důležité je, abychom se rozhodli, jestli to, co odmítáme, je také odmítáno autorem. Odhalení ironie spočívá právě v tomto kroku - v rozhodnutí, že autor nemohl zamýšlet uvedený doslovný význam.*

Krok 4.: *Poté, co rozhodneme o vědomostech či přesvědčení mluvčího, můžeme se konečně rozhodnout, jaký význam nebo skupinu významů bude možné označit za správnou. Narozdíl od originálního znění bude nový, rekonstruovaný význam v harmonii s nevyřčenými přesvědčeními, které se čtenář rozhodl přisoudit autorovi.⁶³*

Toto schéma se může zdát zdlouhavé a velmi teoretické, jelikož v mnoha běžných situacích je při rozpoznání ironie zapotřebí pouhá intuice, ale jak se následně dozvíme, existují i případy, kdy je tato složitá analýza jedinou čtenářovou možností a cestou ke kompletnímu pochopení díla. Poněvadž hlavním údělem lektora je sice rozpoznání záměru mluvčího, rozpoznat kontrast mezi zdánlivým a skutečným, vymezit hranici mezi vypovězeným a míněným smyslem výpovědi, vyžaduje se po něm velká pozornost, určitá forma kreativity, představivosti a intelektu, díky kterému si vytvoří správný obraz vykreslující daný text či situaci, avšak ne vždy nám autor nabízí vodítka či signály k provedení rozhodného ustanovení jeho skutečného záměru.

⁶³ BOOTH, Wayne Op. Cit. 1974. s. 293

5.3 Klasifikace ironie

5.3.1 Stálá a nestálá ironie

W. Booth představuje dva základní typy ironie – „stálou a nestálou“. ⁶⁴ O stálý typ ironie se jedná v případě, kdy je možná myšlenková a mravní rekonstrukce ironie, tzn. že je lektor schopný objevit a poznat skutečnou rovinu mluvčího, tedy rozpoznat jeho skutečný záměr. Co se týká ironie nestálé, setkáváme se právě s již zmíněným typem situace, kdy tato přesná rekonstrukce možná není, jelikož sám autor nenabízí žádné jasné vyjádření či prohlášení, ba naopak, zůstává v povzdálí a nechává svůj záměr skrytý. ⁶⁵ Žádný výrok se v těchto dílech nesmí pojímat vážně, jelikož se nacházíme ve světě kompletně absurdním. C. K. Thomson zakládá svou esej *Unstable Irony in Lope de Vega's „El Castigo sin venganza“* na přítomnosti právě tohoto typu ironie v našem díle, kterou tvoří například prostředí hutných kontrastů projevujících se především v nesouladu životních rolí jednotlivých postav. Tím, že se v jedné postavě násilně pojí dva protikladné elementy, se ničí základní a logické vyznění či pochopení lidské řeči a myšlenek, a tím pádem se zmatený čtenář či divák snaží rozluštit podstatu mezi těmito dvěma prvky. Tato dvojsmyslnost a nejednoznačnost je tím, co odlišuje stálou a nestálou ironii. ⁶⁶ Rekonstrukce ironie není v daném díle možná a v absenci tohoto analytického prvku, který se používá převážně u komedií, v absenci či nemožnosti myšlenkové a hlavně morální rekonstrukce a přesného určení viníků srze ironii, vidí vodítko k přiřazení literárního žánru tomuto dílu, tedy inklinuje k jeho zařazení mezi tragédie.

Dle mého názoru je rekonstrukce ironie v díle *El Castigo sin venganza* možná, složitější, ale o to zajímavější. Na její přítomnost upozorňuje autor již od začátku díla, kdy lektora vyzývá či nepřímou navádí k její interpretaci. Vyzývá ho k odhalení ironie v samotném názvu díla, který je, jak jsme již uvedli výše, přesný opak toho, o čem dílo doopravdy pojednává, a tak by bedlivý lektor by posléze při porovnání názvu díla a chování Vévody měl v rámci širšího kontextu zpozornět a nespokojit se s prvotním vyzněním děje.

⁶⁴ „Stable and unstable irony“ BOOTH, Wayne Op. Cit. 1974. s. 233-243, vlastní orientační překlad

⁶⁵ BOOTH, Wayne Op. Cit. 1974. s. 240

⁶⁶ THOMPSON, Currie K. Op. Cit., 1981, s. 232

5.3.2 Nestálá otevřená ironie

Wayne Booth uvádí v rámci své studie o nestálé ironii další její poddruh, tedy „nestálou otevřenou ironii“⁶⁷. Jedná se o speciální druh ironie, kdy se mísí již zmíněné základní typy ironie. Nacházíme se v prostředí neustálých her, ve světě nestálé ironie, kde nic není jisté, avšak uvnitř tohoto chaosu se nachází určitý stálý výchozí bod. Cítíme, že se nám autor snaží něco naznačit a na něco upozornit. Nenapovídá nám, nevyjadřuje se, nýbrž nám pouze kontinuálně nabízí nejasné signály a varování. Jedná se o velmi moderní prvek, s jehož použitím autor spojuje konkrétní s všeobecným, propojuje děj díla s okolním světem. Za těmito nestálými nejasnými ironiemi se skrývá možný konkrétní záměr autora, který může použít ku svému nepřímému vyjádření, avšak je velmi náročné ho odhalit, jelikož tato neustálá hra s ironiemi a dvojsmysly nás staví do nejisté pozice, z které se sice nabízí mnoho odlišných interpretací, avšak nevíme, kudy s naší interpretací pokračovat a především si nejsme jisti kdy skončit.⁶⁸ Zařazení díla *El Castigo sin venganza* do této kategorie nestálé otevřené ironie by vysvětlovalo neskutečné množství odlišných interpretací díla a současně nejednoznačné označení viníků. Fakt, kdy jeden kritik označuje za viníka Vévodu a druhý Federica a Casandru, jelikož si nejsme jisti, či výpovědi jsou upřímné, které z nich jsou podrobeny ironii a kterým věřit, a zároveň by nás utvrdili v teorii o nepřímé kritice společnosti samotného Lopeho de Vegy.

5.3.3 Verbální ironie v díle

Při definování nestálé ironie popisuje Booth jeden prvek, jehož přítomnost v díle ihned implikuje tento typ ironie. Jedná se o stylistický lingvistický prvek, kdy autor přímo naznačuje, že se nacházíme v nejistém absurdním světě, znejišťuje a popírá věcný význam textu a nastiňuje tím pádem možnost různých interpretací. V tomto díle se často setkáme s verbální ironií či s dvojsmyslnými výroky postav tohoto typu.

*„El engañar con la verdad es cosa
que ha parecido bien, como lo usaba
en todas sus comedias Miguel Sánchez,
digno por la invención de esta memoria.
Siempre el hablar equívoco ha tenido
y aquella incertidumbre anfibológica*

⁶⁷ „unstable-overt irony“ BOOTH, Wayne Op. Cit. 1974. s. 247, vlastní orientační překlad

⁶⁸ FRENK, Margit, *Claves metafóricas en El Castigo sin venganza*. 1985, Filología, 2, s. 147

*gran lugar en el vulgo, porque piensa
que él sólo entiende lo que el otro dice.*“⁶⁹

S odkazem na verbální ironii, která je velmi často součástí běžných každodenních rozhovorů a kterou si většina lidí představí právě pod pojmem ironie, bych se ráda pozastavila u nesmírně zajímavých následujících výroků Pierra Schoentjese, který o situaci, kdy někdo zatímco neskutečně přší, říká: „To je ale hezky” a evidentně není, tvrdí: „Nacházíme se před nastavením hodnot, prostřednictvím kterých mluvčí vyjadřuje, že se mu počasí nelíbí, avšak zároveň mate posluchače potěšením z ideálního světa, kde sluníčko svítí.“⁷⁰ Tuto všední situaci bych ráda přenesla do analýzy díla *El Castigo sin venganza*, a to konkrétně na chování Vévody. V případě, kdy bychom se domnívali, že svět, ve kterém žijeme je tím špatným, poměřovali bychom jej podle Schoentjese⁷¹ automaticky se světem ideálním, který se nám skrývá, kde slunce neustále svítí, lidé jsou perfektní, vládne dobro, ctnost je vždy odměněna a zlo potrestáno. V rámci paralely a porovnání se situací Vévody, by tento ideální svět mohl vysvětlovat způsob jeho chování, uspokojit ho či schválit, jinými slovy by mu mohl posloužit jako ospravedlnění se a mohl by si jím odůvodnit svůj čin. Je to tedy verbální ironie, která opět staví lektora před další možnou interpretaci hlavní zápletky díla.

5.3.4 Tragická ironie

Dalším důležitým typem ironie a naším hlavním prostředkem k dosažení cílů této práce je tragická ironie, jejíž definici ustanovuje Rocío Orsi ve své eseji *El saber del error* následovně: *“Tragická ironie se tvoří na základě rozdílu mezi tím, co publikum ví o postavách, zatímco ony samotné to o sobě nevědí. Jestliže je zapotřebí se zaměřit na toto rozdělení, je tomu proto, že se postavy divadelní hry nacházejí v nevědomosti, kterou lze ozřejmit pouze v kontextu stálé a známe pravdy někoho jiného.”*⁷² Jinými slovy, tento typ ironie spočívá ve skutečnosti, že čtenář

⁶⁹ VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, Op. Cit., s. 20

⁷⁰ „Nos hallamos ante un juicio de valor mediante el cual el que habla expresa que no le gusta el mal tiempo, mientras equivoca con placer un mundo ideal donde el sol brilla“ SCHOENTJES, Pierre, Op.Cit., 2003, s. 122, vlastní orientační překlad

⁷¹ SCHOENTJES, Pierre, Op.Cit. 2003, s. 121

⁷² „La ironía trágica se conforma a partir de la diferencia entre lo que el público sabe de los personajes y lo que los personajes no saben de sí mismos. [...] Si esa dimensión objetiva se hace necesaria es porque los personajes del drama se encuentran en una ignorancia que solo puede hacerse patente sobre el trasfondo de una verdad fija y bien conocida por otro.“ ORSI,Rocío, *El*

či divák je obeznámen s veškerými detaily díla, je si vědom všech událostí a skutečností, o kterých hlavní postavy nemají ponětí nebo je ignorují.

V divadelních hrách Zlatého Věku španělského písemnictví bylo použití tohoto typu tragické ironie velmi časté a její podkategorie se dělí do dvou skupin. Oproti ironii vědomé a dobrovolné, která se vyznačuje nesouladem mezi tím, co neví posluchač, ale co si uvědomuje mluvčí, tudíž vyjadřuje jeho jistou nadvládu nad prvním zmiňovaným, se ironie nevědomá a nedobrovolná skrze dvojsmyslný nejednoznačný jazyk vyznačuje tím, že samotné postavě nedochází význam jejich vyřčených slov souvisejících s jejím osudem.⁷³ Tragická ironie spočívá v neustálém střetnutí skutečností se zdáním a většinou se vyznačuje hrou s hlavními hrdiny a jejich nejasnými tajemnými identitami či totožnostmi. Jinými slovy se jedná o napjatý vztah mezi podstatou a vzezřením postav.⁷⁴ Je Federico syn či milenec? Je Vévoda otcem či manželem? Je dobrým či zlým člověkem? Obětí či viníkem? Jedná se o trest či pomstu?

Rekonstrukce tragické ironie nám umožňuje rozluštit literární žánr tohoto díla, jelikož divák či čtenář zná i ty sebemenší podrobnosti děje, je obeznámen nejen s činy postav, ale také s jejich myšlenkami, díky kterým se mu vytváří jejich detailní komplexní portréty a díky kterým je publikum schopno určit, že se jedná o trest na základě pomstičtivosti. Jestliže publikum ví o postavách více než oni sami o sobě nebo navzájem, jestliže postavy nevnímají všechny aspekty děje, musí zde z tohoto důvodu figurovat určitá vyšší síla, která je popohání a zavádí do sužujících situací, ať už ji představuje osud, sociální kodex cti či křesťanská víra.

V díle se můžeme setkat s výroky postav zastávající různé z těchto vyšších sil. Federico a Casandra jsou bezmezně oddáni své lásce, která pro ně představuje nejvyšší hodnotu, pro kterou jsou schopni objetovat cokoli. Jak můžeme vidět v následující citaci, Federico si život bez Casandry neumí představit a kvůli této neuskutečnitelné lásce je ochoten zemřít.

FEDERICO

„Pues, señora, yo he llegado,

Perdido a Dios el temor,

saber del error. Filosofía y tragedia en Sófocles, Madrid, Plaza y Janes, CSIC, 2007, s. 256, vlastní orientační překlad

⁷³ TROPÉ, Hélène, Op. Cit., 2013, s. 219

⁷⁴ SCHOENTJES, Pierre, Op.Cit. 2003, s. 53

*Y al Duque, a tan triste estado
Que este mi imposible amor
Me tiene desesperado.
En fin, señora, me veo
Sin mí, sin vos, y sin Dios;
Sin Dios, por lo que os deseo;
Sin mí, porque estoy sin vos;
Sin vos, porque no os poseo.*⁷⁵

[...]

*„Yo señora, moriré;
Que el lo más que haré por mí,
No quiero vida; ya soy
Cuerpo sin alma, y de suerte
A buscar mi muerte voy,
Que aun no pienso hallar mi muerte,
Por placer que me doy.*⁷⁶

Oproti tomu Vévodův monolog nacházející se v poslední části díla, ve kterém si Vévoda stěžuje na zavedený systém kodexu cti, působí spíše jako jasný rétorický vzkaz čtenáři, ve kterém se přímo shrnuje a zdůrazňuje závažnost sociálního kodexu cti a dává jasně najevo, že je tou jedinou skutečnou hybnou silou, která převyšuje, přes tužby a přání jiných, ostatních hodnoty.

DUQUE

*„Ay, honor, fiero enemigo!
Quién fue el primero que dio
Tu ley al mundo? Y que fuese
Mujer quien en sí tuviese
Tu valor, y el hombre no?
Pues sin culpa el más honrado
Te puede perder, honor,
Bárbaro legislador*

⁷⁵ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 202

⁷⁶ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 205

*Fue tu inventor, no letrado.
Más dejarla entre nosotros
Muestra que fuiste ofendido,
Pues ésta invención ha sido
Para que lo fuesen otros.*⁷⁷

S touto formou klasického prvku tragédií a všemi novotami, nejastnosmi a anomáliemi, které se především kumulují u postavy Vévody, skrze kterého nám autor dává nepřímě najevo své postoje a nabádá k interpretaci díla, můžeme konečně zařadit tuto divadelní hru do literárního kanonu. *El Castigo sin venganza* je tedy dle mého názoru moderní tragédií či jistou modernější verzí tragédie napsanou v době, kdy se tento literární žánr objevoval jen zřídka, a proto významně předběhla svou dobu.

⁷⁷ VEGA, Lope de, Op. Cit. 1998, s. 245

6 Závěr

V úvodu této bakalářské práce jsme si jasně vytyčily její primární cíl, tedy rozuzlení otázky literárního žánru díla *El Castigo sin venganza* od Lopeho de Vegy. Tato problematika spočívá v mnoha aspektech počínaje mísením tragických a komických prvků, hutnými kontrasty a protimluvou doprovázející celé dílo, či nesmírným počtem nejasností a výchylek od tradičního literárního kanonu. Podrobná analýza těchto jednotlivých anomálií mi napomohla k odhalení všudypřítomné ironie, která se v díle nepřetržitě projevuje ve svých různorodých a osobitých podobách a která mi byla hlavním nástrojem k dosažení cílů mé bakalářské práce.

Rozbor jednotlivých částí poetiky *El arte nuevo de hacer comedias*, ve které se nám představují všechny novátorské prvky dramatu a které jsou stavebním kamenem dramatické produkce Lopeho de Vegy, by mohl vypovídat o revolučním a převratném postoji autora, avšak během následného zkoumání díla *El Castigo sin venganza*, se potvrzuje přesný opak, tedy že se tento revoluční postoj týká pouze stylistické stránky jeho dramatické produkce. Autor na jednu stranu aplikuje stylistické moderní dramatické prvky, zavádí nové normy i provedení divadelních her, avšak když se zaměříme čistě na námět, hlavní zápletku a její následné vyústění a provedení, představuje se nám autor začleněný do španělské společnosti XVI. století, který se podrobuje jejím společenským normám. Lope de Vega je tedy autorem novátorským, převratným, avšak scénaristou velmi konzervativním. Když se zaměříme konkrétně na hlavní zápletku děje spolu s postavou Vévody, jehož čest byla poskrvněna zradou jeho syna a manželky, setkáváme se s okamžitou potřebou o nastolení spravedlnosti, označení viníků a jejich potrestání z podstaty bezprostředního obnovení společenského řádu. V divadelních hrách Lopeho de Vegy se tedy můžeme setkat s vyhrocenými, extrémními či revolučními situacemi, avšak tato rebelie nikdy nezvítězí, nikdy není narušena daná společenská struktura, zachovává se řád.

Vybrala jsem si dílo *El Castigo sin venganza*, jelikož se jedná se o dílo velmi nadčasové, významné a vynikající mezi ostatními díly autora, jelikož přestože jeho hlavními pilíři jsou běžná témata dramatu Zlatého Věku španělského písemnictví, tedy láska a čest, jedná se o dílo, kdy čtenář či divák čelí mnohým nejasnostem, tedy o dílo velmi rozporuplné. Stále se ptáme: „Kdo je viníkem?“, „Je potrestání Casandry spravedlivé?“, „Není přirozenější láska dvou mladých lidí než nucené manželství mladé ženy a staršího muže?“, „Jaká je skutečná povaha

Vévody?“, „Jak moc ovlivňuje rozhodnutí Vévody kodex cti, zachování cti a křesťanská víra?“, „Do jaké míry můžeme důvěřovat výrokům, které postavy pronáší?“

Tato dvojnásobná a nestálá povaha díla je dle mého názoru hlavním záměrem Lopeho de Vegy, jelikož představuje diváku skrze tradiční téma a námět to, co bylo v té době populární, avšak zároveň skrze znejistění diváka či čtenáře má prostor k vykreslení španělské společnosti XVI století. Autor nám dokonce využívá ironie naznačuje některá její úskalí, čelíme přímým konfrontacím dvou systémů hodnot, zobrazuje se nám společenský kodex cti v opozici ke křesťanství a etice, vášnivá láska v opozici k manželství v rámci zakotvených společenských norem, avšak stále se skrze jeho konzervativní postoj jedná o pouhé náznaky. Dle mého názoru je divadelní hra *El Castigo sin venganza* dílem velmi poutavým převážně svou hlubokomyšlností a intenzitou. Autor vyzívá k zamyšlení nad jednotlivými prvky španělské společnosti a nad jejími nastavenými normami. Snaží se na ně poukázat skrze extrémní situaci, kdy je postava vyloučena z tohoto společenského koloběhu, čímž se patřičně připodobá klasické tragédii, avšak díky této okolnosti zároveň naráží na všechny její nedokonalosti až absurdnosti, čímž se přibližuje tragédii moderní. Místy se jedná o nepřímou kritiku, avšak závěr díla se zdá být krokem zpět. Autor k daným tématům nezastává žádné rozhodné stanovisko, vyznění díla není tak radikální a s tak jasným poselstvím jako tomu je například v jeho dramatické poetice, tudíž se nám otevírá neomezený prostor interpretace.

7 Resumé

Tato bakalářská práce „Ironie a tragédie v díle *El Castigo sin venganza*“ se primárně zaměřuje na rozřešení nejasné otázky literárního žánru tohoto díla, jejímž autorem je světoznámý dramaturg Zlatého Věku španělského písemnictví Lope de Vega. Jak již samotný název práce prozrazuje, hlavním prostředkem k dosažení vytyčeného cíle je ironie, moderní prvek, který se kontinuálně prolíná celým dílem a který odhaluje pravou tvář jak samotné divadelní hry, tak jejího autora.

Práce je rozdělena do čtyř základních částí. Před zahájením analýzy samotného díla se jeví adekvátní představit historický kontext a charakter doby, ve níž bylo dané dílo napsáno. V první části se tedy věnuji Zlatému Věku španělského písemnictví, vrcholné epoše španělských kulturních dějin, kterou v jejím zrodu utvářely v rámci nového myšlenkového proudu humanismu především hodnoty typu svobody a tolerance, kladl se důraz na člověka, lidský život a jeho prožití. Toto období je charakteristické nesmírným množstvím napsaných literárních textů a především těch dramatických. Divadlo se v této době stává velmi oblíbeným a dochází k jeho obrovskému rozkvětu a obrodě, ke které přispěl značnou částí i autor našeho díla Lope de Vega. V rámci vypracování práce jsem dospěla k názoru, že se nejedná pouze o spisovatele, nýbrž o komplexní literární personu, jejíž život a charakter utváří jeho díla a hraje v nich zásadní roli, a tudíž jsem celou následující kapitolu první části věnovala stručné biografii Lopeho de Vegy. Druhá kapitola se zaměřuje již na jeho literární tvorbu, ve které vyzdvihují autorovu poetiku *El arte nuevo de hacer comedias*, která je jejím stavebním kamenem.

Skrze analýzu díla *El Castigo sin venganza* se nám odhaluje mnoho zajímavých společenských témat. Velkou roli hraje v díle téma cti, které bylo ve Zlatém Věku španělského písemnictví velmi rozšířené a populární, a s ním propojený i společenský kodex cti silně ovlivňující jak chod společnosti, tak i přímo její samotné jedince. Dá se říci, že společenský kodex cti byl hybnou silou a vyšší mocí fungující ve španělské společnosti XVI. století, které se podřizovaly některé ostatní hodnoty, jako je například etika či víra. V rámci této tematiky se nám proto zobrazují i některá jí podřazená témata, kterým je například postavení ženy v této patriarchální a autoritativní společnosti a s ní propojené téma lásky, konkrétně i pojetí manželství v této době. Autor naráží na tyto jednotlivé problematiky a poukazuje na ně skrze počínání svých postav. Tím, že autor znázorňuje mnohé protichůdné hodnoty této společnosti,

nepřetržitě se tak setkáváme jak s nejasnými dvojsmyslnými výroky, tak s nevšedním chováním či rozhodnutími postav, které z díla vytváří mozaiku plnou mnohoznačností.

Hlavním předmětem poslední kapitoly mé práce je ironie, jejíž sokratovské pojetí spočívající v odhalení a rozpoznání pravdy či skutečnosti nám slouží k rozluštění těchto dvojznačností, nejasností a anomálií, či minimálně odhaluje jejich funkci, díky které jsme poté schopni spatřit skutečný záměr autora. Kromě celistvého pochopení vyznění díla nám ironie, tedy konkrétně její poddruh tragická ironie, také zprostředkovává a zodpovídá otázku literárního žánru díla *El Castigo sin venganza*, ojedinělé moderní tragédie, která předběhla svou dobu.

8 Résumé

This work called “The irony and tragedy in *El Castigo sin venganza*” primarily focuses on the solution of the unclear question about the genre of the work whose author is Lope de Vega, a well-known dramatist of the Golden Age. As its title suggests, the main means/tool of the achievement of the goal of this work is the irony, the modern element which is continuously presented in the whole work and which reveals the true face of the play and of the author.

The work is divided into four parts. Before analyzing the proper work, I find appropriate to introduce the historical context as well as the character of the era in which the work was written. In the first part of the work, I devote to the Golden Age, the most significant era of the Spanish cultural history, which is mainly based within the humanism, the new intellectual movement, on the values such as the freedom/liberty and the tolerance, put emphasis on the man, human life and its experience. This period is typical/characteristic of the enormous production of the literary texts, above all the production of the dramatic ones. The theatre became more and more popular and we face its great bloom and renovation, to which significantly contributed Lope de Vega. Dealing with this work, I came to a conclusion that Lope de Vega is not only an author, but he is a complex literary person whose personal life and character forms, influences and plays a key role in his works, and thus I dedicated the next chapter of my work to brief biography of Lope de Vega. The second chapter already concentrates on his literary output, in which I point out his poetics *El arte nuevo de hacer comedias*, which is its main substance.

Through the analysis of *El Castigo sin venganza* reveals many interesting social issues. The theme of honor plays an important role in the work, as it was very extended and popular in the Golden Age, and connected the theme of social code, which strongly influenced as the functioning of the society so the particular individual. We could say that the social code was the significant momentum as well as the superior power working in the Spanish society of the XVI. century, to which many other values were subordinated such as the ethics and the faith. Within this topic, we can also discover many other inferior/secondary themes such as the position of women in this patriarchal and authoritative society and associated theme of love, especially the concept of marriage at that time. The author alludes to all these issues and points them out through the action of his characters. Since the author depicts the opposed values of this society, we continuously meet either with the unclear and ambiguous statements or the

extraordinary decisions or behavior of the characters, which create one giant mosaic of the work full of ambiguity.

The main object of the last chapter is the irony, whose concept of Socrates consisting of discovering and recognizing the truth or the reality serves us for unraveling of this ambiguousness, doubts and anomaly, or at least reveals its main function, which gives us the opportunity to see and understand the author's real intention and purpose. Besides the complete comprehension of the work, the irony, and thus its specific type, the unstable overt irony, completes the research and responses the question of the genre of the work *El Castigo sin venganza*, an exceptional modern tragedy, which was ahead of its time.

9 Resumen

Este trabajo llamado “La Ironía y la tragedia en la obra *El Castigo sin venganza*” se propone primariamente dar respuesta a la cuestión ambigua del género de la obra cuyo autor es Lope de Vega, posiblemente el dramaturgo más famoso del Siglo de oro español. Como el propio título del trabajo indica, el análisis se concentra en la ironía, elemento literario típico de la modernidad, que se halla continuamente en toda la obra y que, al mismo tiempo, descubre la cara verdadera no solo de la propia obra, sino que también nos lleva a plantearnos ciertas preguntas acerca de la escritura de su autor en general.

El trabajo está dividido en cuatro partes. Antes de empezar el análisis de la obra, me parecía adecuado introducir tanto el contexto histórico como el carácter de la época en la cual fue escrita la obra. La primera parte del trabajo trata del Siglo de Oro, época culminante de la historia y de la cultura española, originada en el marco del humanismo, nueva corriente intelectual que promovió los valores de la libertad o la tolerancia, se concentraba en el hombre, la vida humana y su experiencia. Esta época se caracteriza por la enorme producción de los textos literarios y, muy significativamente, dramáticos. El teatro se hacía cada vez más y más popular y nos encontramos con su gran desarrollo y renovación, a la cual contribuyó en gran medida también Lope de Vega. Es evidente que la vida y experiencias del autor pueden arrojar cierta luz que nos sirva para acercarnos a su obra, por lo tanto, dediqué un capítulo de la primera parte del trabajo a la breve biografía de Lope de Vega. El segundo capítulo ya se centra en su producción literaria, dentro de la cual destaco la poética del autor *El arte nuevo de hacer comedias* que forma su fundamento.

A través del análisis de la obra *El Castigo sin venganza*, se desvelan muchos temas sociales. Un rol significativo lo desempeña el tema del honor, que era en el Siglo de Oro muy popular y que influía fuertemente tanto el funcionamiento de la sociedad como directamente en el individuo. Podríamos decir que este código del honor representaba la fuerza motriz de la sociedad española del siglo XVI., a la cual se subordinaban otros valores como por ejemplo la ética o la fe. Por consiguiente, se nos demuestran también los temas subordinados, como por ejemplo la posición de la mujer en la sociedad tan patriarcal y autoritativa y con ella relacionado el tema del amor, específicamente el concepto del matrimonio de aquella época. El autor hace alusiones a todas estas problemáticas sobre cuales advierte mediante el comportamiento de sus personajes. Incorporando e ilustrando los valores contrarios propios de la sociedad,

constantemente nos encontramos tanto con los discursos ambiguos y equívocos como con el comportamiento o las decisiones extraordinarios, que crean de la obra un gran mosaico lleno de dobles sentidos.

El tema más importante del último capítulo de mi trabajo es la ironía, cuyo concepto socrático, que se funda en el descubrimiento o el reconocimiento de la verdad, o mejor de la realidad, nos sirve para el desenlace de estos dobles sentidos, ambigüedades, dudas y anomalías, o como mínimo revela sus funciones, gracias a las cuales somos capaces de avistar el objetivo o la intención verdadera del autor. Además del entendimiento completo de la obra, la ironía o específicamente su subtipo la ironía trágica, nos facilita y responde la cuestión del género literario de la obra *El Castigo sin venganza*, exclusiva tragedia moderna que sobrepasa su época.

10 Bibliografie

10.1 Primární literatura

- VEGA, Lope de. *El Castigo sin venganza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1998

10.2 Sekundární literatura

- ALVAR, Manuel. *Reelaboración y creación en El Castigo sin venganza*. Revista de filología Española. 1986, vol. 58.
- BALTANÁS, Rodríguez. *Literatura y paraliteratura en el teatro de Lope de Vega hacia un nuevo destinae*. Revista de Literatura. 1989, num. 99/100
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Irony*. The University of Chicago Press. Londýn, 1974
- CASTRO, Americo. *Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII*. Revista de filología española, 1916, vol. III, str. 357-385
- ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. Pistorius a Olšanská. Praha, 2009
- CHABÁS, Juan. *Dějiny španělské literatury*. Přeložil Oldřich Bělič. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Praha, 1960
- DIXON, Victor, Parker, A. Alexandr. *El Castigo sin venganza: Two lines, Two interpretations*. Hispanic issues. 1970, vol. 85, No. 2, s. 157-166
- FRENK, Margit. *Claves metafóricas en El Castigo sin venganza*. Filología, 2, 1985, s. 147 -155
- GASPARETTI, Antonio. *Las "Novelas " de Mateo María Bandello como fuentes del teatro de Lope de Vega Carpio* [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 1939. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-novelas-de-mateo-maria-bandello-como-fuentes-del-teatro-de-lope-de-vega-carpio--0/>
- GONZÁLES, Luis M. *La mujer en el teatro del siglo de oro español*. Teatro: revista de estudios teatrales. 1995, n. 6-7, págs. 41-70
- HESSE, Everett W. *The Perversion of Love in Lope de Vega's „El Castigo sin vengazna“*. Hispania, Vol. 60, no.3, 1977, s. 430-435
- MARAVALL, Antonio, José. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Madrid: Seminarios y Ediciones, S. A., 1972
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo Španělského Zlatého věku*. Divadelní ústav. Praha, 1995

- RICAPITO, Joseph V. *De Bandello a Freud y Lacan*. El Castigo sin venganza de Lope de Vega. [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2012. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-bandello-a-freud-y-lacan-el-castigo-sin-venganza-de-lope-de-vega/>
- SANTO DE MORENA, Blanca. *Lope y la tragedia al estilo español, hacia El castigo sin venganza*. Cuadernos de Filología Hispánica. 2015, Vol. 32, s. 73-82
- SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Seuil, 2001. Do španělštiny přeložila Mascarell, Dolores. *La poética de la ironía*. Madrid: Ediciones Cádiz, S.A., 2003
- SCUNGIO, Raymond Lewis, 1961, A Study of Lope de Vegas Use of Italian 'nouvelle' as Source Material for his Plays, Together with a Critical Edition of the Autograph Manuscript of "La discordia en los casados." Unpublished Ph.D. Dissertation, Brown University.
- SHAERER, René *Le mécanisme de l'ironie dans ses rapports avec la dealectique*. Revue de métaphysique et morale 48. Paris, 1941, str. 181-209
- THOMPSON, Currie K. *Unstable Irony in Lope de Vega's „El Castigo sin venganza“*. Studies in Philology. 1981, Vol. 78, No. 3, s. 224-240
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias de este tiempo*, [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. . [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89363.pdf>
- VICENTE, Alonso Zamora. *Lope de Vega: Su vida y su obra*. [online], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2002. [cit. 17.4. 2019] Dostupné z: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89842.pdf>
- WARDROPPER, Bruce. *Civilización y barbarie en „El Castigo sin venganza“* in DOMÉNECH, Ricardo. *El Castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid: Cátedra, 1987