

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Filologie - Románské literatury - Španělská literatura

***Jana Bílková***

**Agrese a smrt v Lorkových dramatech**

Aggression and death in Lorca's dramatic works

***Disertační práce***

školitelka - Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

2009

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně  
a s využitím uvedených pramenů a literatury.

Děkuji paní docentce Hedvice Vydrové  
za konstruktivní a obětavé vedení práce,  
za přínosné konzultace a cenné rady, podněty a připomínky  
a především za laskavý a osobní přístup.

*motto:*

*Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.  
Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
¡Ay, como bajaban!  
La sangre corría  
más fuerte que el agua. (1184)*

## Obsah:

<b>1. Úvod .....</b>	<b>3</b>
<b>2. Shrnutí dosavadního bádání .....</b>	<b>7</b>
2.1. Psychoanalytický přístup – Inés Marful Amor.....	7
2.2. Fenomenologicko - hermeneutický přístup – Angel Sahuquillo .....	9
2.3. Sociokulturní a antropologický přístup - Manuel Antonio Arango .....	11
2.4. Autobiografický a hermeneutický přístup - Rafael Martínez Nadal.....	14
2.5. Folkloristický a symbolický přístup - Javier Salazar Rincón.....	17
<b>3. Agrese v Lorkových dramatech .....</b>	<b>20</b>
3.1. Psychologické koncepce agrese a jejich aplikace na Lorkova dramata .....	20
3.2. Benigní, maligní a metafyzická agrese v Lorkových dramatech.....	21
3.3. Obrazy a symboly související s agresí v Lorkových dramatech .....	36
3.4. Objekty agrese v Lorkových dramatech .....	46
3.5. Imanence a potencialita jako trvalé zdroje agrese. Agresivita .....	49
<b>4. Smrt v Lorkových dramatech .....</b>	<b>55</b>
4.1. Smrt jako součást přírodního koloběhu – archaická cirkulární a cyklická představa života .....	55
4.2. Téma a obrazy smrti v Lorkových dramatech.....	58
4.3. Asociace smrti se symboly v Lorkových dramatech .....	77
4.4. Mentální reprezentace smrti v Lorkových dramatech.....	88
4.5. Typy smrti v Lorkových dramatech.....	89
4.6. Fatalita a smrt.....	91
4.7. Personifikace smrti .....	97
<b>5. Mužský a ženský element v Lorkových dramatech.....</b>	<b>101</b>

5.1. Sociokulturní genderové charakteristiky španělského jihu .....	101
5.2. Obrazy mužského a ženského elementu v Lorkových dramatech.....	102
5.3. Ženské a mužské postavy v Lorkových dramatech .....	124
<b>6. Sexualita v Lorkových dramatech .....</b>	<b>129</b>
6.1. Obrazy sexuality v Lorkových dramatech.....	129
6.2. Dimenze akcentovaná sexualita versus asexualita .....	148
6.3. Symboly a metafory spojené se sexualitou v Lorkových dramatech .....	150
6.4. Mužská a ženská sexualita v Lorkových dramatech.....	160
6.5. Patologické formy sexuality v Lorkových dramatech .....	162
<b>7. Závěr.....</b>	<b>166</b>
<i>Slovníček užitých psychologických a filozofických termínů .....</i>	<i>170</i>
<i>Abstrakt.....</i>	<i>174</i>
<i>Noticia .....</i>	<i>175</i>
<i>Abstract.....</i>	<i>177</i>
<i>Seznam literatury .....</i>	<i>179</i>

# 1. Úvod

Federico García Lorca je jedinečným fenoménem španělského dramatu a poezie 20. století. Ojedinělost jeho děl pramení ze dvou hlavních zdrojů – jedná se o zdroj biografický a zdroj prostředí. Nebo tyto zdroje můžeme označovat jako zdroj vrozený a získaný. Na tento svět dostal Lorca dar osobité imaginace, uchopování skutečnosti, schopnost denního snění a tvorby náhradní (umělecké, imaginární) reality a tyto schopnosti rozvinulo prostředí, ve kterém vyrůstal, zkušenosti, kterými prošel, podněty, které vstřebal, a lidé, se kterými se setkal. V rámci toho je bezpochyby významným faktorem život na španělském jihu a element andaluského folklóru a andaluských cikánů, jejichž živel se do Lorkovy tvorby promítá nejen jako prvek tematický, ale i jako styl (s určitým repertoárem rekvizit a daných myšlenkových schémat, vyznačující se také určitými rysy umělecké imaginace, například velkou barevností a citem pro sílu a význam barev, v jeho tvorbě najdeme také četné strofické útvary, inspirované či přímo převzaté z andaluského folklóru.). Dalším z těchto zdrojů je vliv zejména španělské literatury – jednak literatury starší (Góngora, Quevedo) a také soudobého literárního a vůbec obecně uměleckého klimatu – symbolismus, práce s metaforou, uvolnění básnické imaginace. Lorca vstřebal dědictví symbolizmu a romantizmu včetně typického zájmu o lidové písně a jiné útvary slovesného folklóru (který systematicky studoval stejně jako mytologii) a seznámil se i s psychoanalytickými teoriemi a možnostmi jejich aplikace na literaturu. V kombinaci s vlivy novější i starší literatury jistě působilo i Lorkovo dětství, které strávil na andaluském venkově a kdy vnímal těsné sepětí lidských osudů s přírodním i lidským řádem (odtud tak příznačná přítomnost diferencovaných rostlinných symbolů v jeho díle). Svůj vliv vykonala také avantgarda, surrealismus a záliba v myšlení v duchu iracionalizmu. Lze říci, že Lorkovo dílo představuje symbiózu tradice a avantgardy. Přítomnost surrealistické metody u generace 27 představuje snahu proniknout do oblasti nevědomí a snů. (Arango 1998, str. 297) Lorku lákal surrealismus právě proto, že to byl svět snů, a v Lorkově tvorbě se střídá sen a realita někdy tak náhle a jedna sféra přechází v druhou, jako by šlo o reverzibilní obraz. Nikdo

jiný však v součtu všech působících faktorů nevytvořil dílo, které by ve mělo světové literatuře natolik svébytnou pozici.

Dominantním rysem, který je zdrojem příslovečné působivosti a sugestivnosti Lorkových děl, kdy se čtenářům (záměrně zde poukazujeme na čtenáře a nikoli diváky, protože perspektivou této práce byl textový materiál, nikoli teatrologické aspekty obecně či rysy konkrétních realizací) nutně zatajuje dech, je Lorkova síla obrazu. Tato Lorkova schopnost chopit se významových aspektů slov a symbolů, které vnímavý čtenář nutně podprahově registruje, a použít je v konkrétním kontextu a v konkrétní pozici, propůjčuje jeho tvorbě určitou obraznou hutnost a kompaktnost a zejména v díle dramatickém zároveň vzniká něco, co bychom mohli nazvat silou obrazu. Lorca totiž dokáže uchopit a dát tvar symbolům až archetypáního formátu a použít je s příslovečnou pádností ve chvíli, kdy to na recipienta maximálně zapůsobí, ale přitom ho nenechá „v klidu“ a udržuje ho stále v napětí nikoli (pouze) na základě dramatického děje, ale právě na základě symbolického jazyka, který musí recipient dešifrovat v první řadě intuitivně.

Právě to nás na Lorkovi v jistém smyslu fascinovalo a neustále fascinuje – a to bylo také základním podnětem k napsání této práce.

Problematika agrese a smrti je u Lorky velmi těsně provázána, ke smrti však také většinou dochází agresí, je násilná a tragická. Smrt je u Lorky tématem všudypřítomným, doprovázejícím i okamžiky svatby a mezilidské vztahy obecně. Agrese je u Lorky zajímavě rozšířena jako imanentní vlastnost nejen lidí, ale i objektů (*nůž, bodné a sečné zbraně, čili zbraně s ostřím*), přírodních živlů (*kalná voda, měsíc*) a barev (*stříbrná, bílá, rudá*) apod. Problematiku mužského a ženského prvku chceme zpracovat poněkud obecněji, tedy nezůstávat příliš na úrovni jednotlivých postav, ale naopak představit stereotypy, které se u Lorky opakují, a charakterizovat jejich typičnost. Téma sexuality velmi těsně souvisí s agresí a potažmo i se smrtí. U Lorkových postav je velký rozdíl mezi mužskou a ženskou sexualitou. U některých postav doznává sexualita různých patologických dimenzí, od potlačené sexuality ve smyslu bloku až po akcentované formy.

Primární materiál pro tuto práci tvoří následující vybrané Lorkovy hry, které jsou v rámci jednotlivých témat zpracovány vždy v tomto pořadí:



*Mariana Pinedová (Mariana Pineda, 1925), Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva (Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores, 1935), Krvavá svatba (Bodas de sangre, 1933), Yerma (Yerma, 1934), Dům Bernardy Albové (La casa de Bernarda Alba, 1936), Lásky dona Perlimplína a vášnivost Belisina (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 1929) a Fantastická ševcová (La zapatera prodigiosa, 1930).*

Jak ukazuje kapitola shrnující výsledky dosavadního bádání, existuje množství perspektiv, jakými lze Lorkovu dramatickou tvorbu uchopovat. Ukázalo se jako obtížné zvolit jednu jedinou perspektivu, a proto jich za účelem komplexnosti pohledu tato práce kombinuje několik. Za nosný přístup lze označit přístup folkloristický, symbolologický a v určité míře i hermeneutický. Naopak je třeba se jasně vymezit od přístupu autobiografického. Autobiografická perspektiva by podle našeho názoru posunula těžiště a účel práce spíše směrem k určitému typu biografie, čehož jsme se chtěli vyvarovat. Také Lorkova biografie a interpretace symbolů v souvislosti s biografickými údaji je záměrně ponechána stranou. Náš pohled není ani čistě a programově psychoanalytický v biografickém slova smyslu, třebaže v interpretaci mnohých symbolů a jednotlivých aspektů je jasně patrný. Sociokulturní perspektiva se krátce uplatňuje pouze v úvodní části kapitoly věnované mužskému a ženskému elementu, kde je nutná pro uvedení do genderové situace, jinak zde spíše nefiguruje. Pro tuto práci bylo stanoveno jako klíčové tematické hledisko, tedy souvislost s některým z vybraných témat Lorkovy dramatické tvorby, o kterých tato práce pojednává.

V pojetí symbolu v této práci vycházíme z Vlašínovy (Vlašín, 1977) definice, kde je symbol chápán jako *vše, co smyslově, předmětně nebo jazykově zastupuje a konkrétně představuje abstraktní pojem nebo jev* (Vlašín, 1977, str. 372), přičemž se dosti opíráme i o výklad Hrabákův (Hrabák, 1971), podle něhož nemusí jít jen o zástupný obraz něčeho abstraktního a kde se klade důraz na víceznačnost symbolu, který dává prostor čtenářově fantazii. Hrabák také pracuje se synonymií označení „symbol“ a „obraz“ a „symbolizovat“ a „zobrazovat“. Tato disertační práce taktéž pracuje s pojmem symbolu jako synonyma obrazu, zobrazení, a to nejen ve verbálním slova smyslu. Nünig (Nünig, 2006) zdůrazňuje nutnost

odlišení symbolu od rétorické figury, protože *symbol označuje reálné předměty nebo jednání, které ve skutečnosti či ve vyprávěném světě odkazují na něco jiného* (Nüning, 2006, str. 753).

Estébanez Calderón (Estébanez Calderón, 2001) chápe symbol jako znak, který reprezentuje určitou skutečnost, ale tato *evokovaná skutečnost symbolizovaný objekt transcenduje*, tedy překračuje, a obsahuje jistý okultní smysl, který pracuje s nevědomím recipienta, tedy s iracionální složkou lidské psychiky. Právě v rámci zkoumání Lorkových děl považujeme za důležitý jeho pluralistický přístup k interpretaci symbolu. Estébanez Calderón podotýká, že *smysl a interpretace symbolu může kolísat nejen v rámci různých kultur, škol a autorů*, ale polysémie symbolu může existovat i v rámci díla téhož autora, přičemž jako příklad uvádí právě Lorku (Estébanez Calderón, 2001, str. 993 – 994).

Pokud se týká metody, s ohledem na cíl disertační práce byla zvolena spíše kvalitativní analýza primárních textů, čemuž odpovídá induktivní myšlenkový postup. Kapitola shrnující výsledky dosavadního bádání je samozřejmě naopak založena na rešerši a práci se sekundární literaturou. Zároveň je třeba předeslat, že nejde o práci orientovanou teatrologicky, nýbrž textově, a tudíž teatrologické aspekty při inscenacích Lorkových her a jejich divadelní či filmová zpracování budou záměrně ponechána stranou.

Pojmy převážně psychoanalytické provenience a pojmy z oblasti filozofie jsou v rámci jednoznačné definice uvedeny v samostatném oddíle nazvaném „Slovníček užitých psychologických a filozofických termínů“.

## **2. Shrnutí dosavadního bádání**

- 1. psychoanalytický přístup – Inés Marful Amor**
- 2. fenomenologicko-hermeneutický přístup – Angel Sahuquillo**
- 3. sociokulturní a antropologický přístup - Manuel Antonio Arango**
- 4. autobiografický a hermeneutický přístup - Rafael Martínez Nadal**
- 5. folkloristický a symbolický přístup - Javier Salazar Rincón**

Pro účel této práce jsme shrnuli mnohost různých přístupů do pěti metodologicky nejzávažnějších a vyložíme je na dílech, která pokládáme v daném kontextu za reprezentativní.

### **2.1. Psychoanalytický přístup – Inés Marful Amor**

*Marful Amor, Inés: Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística, Edition Reichenberger, Kassel 1991*

Inés Marful Amor uplatňuje ve své komparativní studii *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística* (Marful Amor, 1991) metodu freudiánské psychoanalýzy, kterou považuje za efektivní nástroj, který nabízí koherentní četbu dramatické (ale i grafické) tvorby Federica Garcíy Lorky. Současně však vzhledem k polysémantické povaze uměleckého textu nevyklučuje jiné, odlišné interpretace.

Jako výchozí bod stanovuje dvojí rys Lorkovy dramatické tvorby:

- a) lorkovskou zálibu v triangulárním dramatickém plánu, který umísťuje ženu na vrchol konfliktu koncipovaného jako konfrontaci slabého muže (*varón débil*), eroticky neobratného, a prudkého a horkokrevného mužského ideálu, který ztělesňuje muž jezdící na koni (*in ideal viril fogoso y ecuestre*)
- b) existenci řádu rekurentních reprezentací (jak v díle dramatickém, tak i v díle výtvarném), které se neustále vztahují k sémantickým vzorcům *zdvojení* (*desdoblamiento*), přítomným v dramatickém díle ve zmíněné *geminaci* mužské postavy a ve výtvarné tvorbě v rozsáhlém výčtu zvláštních fenoménů *zdvojení* a *kastrace* – přímé či nepřímě zmíněné prostřednictvím

rekurentních symbolů ostrých nástrojů, poranění krku a příznačně také reprezentací zakázané erotiky prostřednictvím symboliky paprsku, hvězdy a luny, což zřejmě patří k Lorkovu nejosobitějšímu invariantnímu výrazovému nástroji (Marful Amor, Inés: *Lorca y sus dobles*, 1991, str. 3-4).

Za průvodní jev „slabého muže“ považuje Inés Marful Amor zátěž objektem matky, z čehož vyplývá akcentovaná identifikace mužské figury s matkou, což potvrzuje její femininní (a „slabou“) povahu. Za skutečné „tragédie nepřítomného muže“ (*tragedias del varón ausente*) považuje dramata *Doña Rosita la soltera* a *La casa de Bernarda Alba*. Tragická triáda postav v této koncepci koresponduje s klasickým antickým dramatem a nese rysy oidipovského konfliktu. Za klíčové pojmy oidipovské architektiky Lorkových her považuje *devoración* (pohlčení, pozření), *inmersión* (ponoření, vnoření) a *asfixia* (uškrzení, zardoušení, obecně nemožnost dýchání z jakékoli příčiny).

Pokud se týká konceptu zdvojení mužské postavy (postava vykazující pozitivní či negativní oidipovský komplex a její protihráč – antagonist – *edipo y contrafigura*), objevuje se ve hře *Mariana Pinedová* v opozici Pedro/Fernando. Pedro je zde zralý, sexuálně atraktivní, silný muž, Fernando je oproti němu slabý a poněkud nezralý. Pedro pak příznačně Marianu zradí. Dalšími příklady geminací mužské postavy je ženich/Leonardo v *Krvavé svatbě*, Juan/Viktor ve hře *Yerma*, geminovaný Perlimplín v jedné osobě, respektive jeden skutečný Perlimplín a druhý imaginární milenec, kterého Perlimplín vytvořil ve své fantazii, švec/starosta nebo imaginární nápadník. Se zdvojením postav souvisí i prostorová bipolarita (dimenze uzavřený, otevřený, pronikání zdí, překročení prahu apod.)

Oidipovská konstelace se u postav v Lorkových hrách projevuje buď pozitivním oidipovským komplexem, což je situace rivality s otcem a lásky k matce. Touha po matce ústí v kastrální úzkost, kterou latentně vyvolává otec, tedy protagonistův protihráč. Druhou variantou je obrácený, tedy negativní oidipovský komplex, kdy dítě touží po „rodiči“ stejného pohlaví a pociťuje žárlivost k rodiči opačného pohlaví. Produktem první verze

odipovského komplexu je identifikace s mužským chováním (*identificación masculina*), produktem negativní verze je identifikace s ženským chováním (*identificación femenina*). Pro tyto verze odipovského komplexu užívá Marful Amor také označení přímý oidipovský komplex (*edipo directo*) a obrácený oidipovský komplex (*edipo invertido*). Lorca se domníval, že oba tyto principy v každém člověku koexistují (dtto, str. 119), podle situace pak může jedna či druhá patologicky hypertrofovat.

Marful Amor zmiňuje souvislost ženského principu s květinami (femenino floral), což považuje za typicky lorkovský telurický motiv společně s hypertrofovanou dimenzí akvatických ženských symbolů (Marful Amor, 1991, str. 63 a 101). Významným rysem mužsko-ženských interakcí v Lorkových hrách je podle ní nemožnost efektivní komunikace mezi mužem a ženou (dtto, str. 63)

#### klíčová slova:

kastrační komplex (*complejo de castración*), Oidipovský komplex (*complejo de Edipo*), přímý oidipovský komplex (*edipo directo*), obrácený oidipovský komplex (*edipo invertido*) zdvojení (*desdoblamiento, geminación*), slabý muž (*varón débil*), antagonist (*contrafigura*), pohlcení (*devoración*), ponoření či vnoření (*inmersión*), zardoušení (*asfixia*), rétorika nevědomí (*retórica inconsciente*)

## **2.2. Fenomenologicko - hermeneutický přístup – Angel Sahuquillo**

*Sahuquillo, Angel: Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Stockholms universitet, Stockholm 1986*

Angel Sahuquillo volí ve svém díle *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad* (Sahuquillo, 1986) fenomenologicko- hermeneutický přístup (fenomenologický dle vlastních slov v existenciálním slova smyslu), do kterého aplikuje metodu mytologie a antropologie. Ve své monografii se

soustředí na téma homosexuality v Lorkově literární tvorbě. Na rozdíl od psychoanalytického přístupu, který poukazuje na známky kastrální úzkosti, se tento přístup sice neshoduje v metodě, ale výsledek je stejný: psychoanalýza považuje kastrální úzkost za projev vlastních nevědomých nepřijatelných impulzů, podle Angela Sahuquilla vede homosexualita u Lorcky k pocitům viny, což je ale dáno vnější bariérou – dobová sociokulturní realita homosexualitu kategoricky odmítá. Z tohoto pocitu viny pak plyne tendence potrestat se (podle vzorce vina – trest) (odtud obrazy smrti či mutilace v Lorkově tvorbě).

Celou práci prostupuje v souvislosti s recepcí homosexuality v době Lorkova života teze sociální konstrukce reality (*la construcción social de la realidad*), a jelikož normy jsou tvořeny sociální většinou a většina lidí je heterosexuální, prožíval Lorca podle Sahuquilla vzhledem k vlastní sexuální orientaci těžká psychická muka, jejich obrazy procházejí celým jeho dílem a obzvláště výrazně se zrcadlí v díle výtvarném. Za jeden z archetypálních homosexuálních motivů se považují námořníci (Sahuquillo, 1986, str. 105), námořníci a andělé jsou vůbec oblíbenými motivy generace 27.

Sahuquillo přijímá za základní bod své práce fakt, že Lorca velice trpěl a prožíval bolest a hořkost, že nemůže svobodně a otevřeně projevovat své emoce, a před světem musel předstírat to, co nebylo pravda. (Sahuquillo, 1986, str. 16) V tomto smyslu se Sahuquillo odvolává na metaforu zrcadla v sociologickém a psychologickém slova smyslu: „Literatura funguje jako zrcadlo společnosti a jednotlivce jako zrcadlo inhibicí a prohibicí téže společnosti.“ (Sahuquillo, 1986, str. 19)

Angel Sahuquillo opakovaně poukazuje na souvislost Lorkovy tvorby se sny a stíny, v jeho díle se neustále mísí objektivní realita s realitou snovou (*realidad onírica*). Přítomnost infantilních a sexuálních motivů nás nutně přivádí k Freudovi, neopominutelný je taktéž rekurentní motiv ptáků, křídel a kastrace (sexuální motivy).

V rámci některých symbolů věnuje pozornost motivu balkónů a věží, které tvoří opačné prvky pronikání uzavřeného a otevřeného prostoru. Sahuquillo přejímá rozlišení mezi krajinou jako zobrazením reálného geografického terénu a krajinou jako projekcí psychického prostoru.

Sahuquillo zde připomíná Freudovu teorii, že místa, kterými se vchází nebo vychází z uzavřeného prostoru (například z domu), v symbolickém jazyce vlastně zastupují tělesné otvory. (Sahuquillo, 1986, str. 304) V této souvislosti je zajímavý fakt, že ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* vcházejí milenci k Belise o svatební noci právě balkónem a poté Perlimplín vhodí balkónem svůj poslední dopis. Balkón a jiné otvory u domu symbolizují podle Angela Sahuquilla receptivitu, a to nejen v sexuálním smyslu, ale i ve smyslu emocionálním a spirituálním. Takto představuje balkón receptivní a ženský symbol, zatímco naopak věž je považována za falický symbol.

klíčová slova:

antropologie, mytologie (Bakchus, Merkur, Hermes), zrcadla, světla a stíny, sny a realita, náboženství, společnost, homosexualita, bisexualita, mutilace, námořníci, sociální konstrukce reality, zrcadla, uzavřený a otevřený prostor, receptivita, penetrace

### **2.3. Sociokulturní a antropologický přístup - Manuel Antonio Arango**

*Arango, Manuel Antonio: Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca, Editorial Fundamentos, Madrid 1998*

perspektiva lexikální a symbolická

analýza uměleckého jazyka FGL z hlediska etnologického a sociokulturního

Symbol v literárním díle je podle Aranga jazykový výraz, který odráží myšlení determinované reálnými strukturami – tím má na mysli především historicko-kulturní kontext. Arango uvádí, že často se směšují koncepce symbolu a metafory. Metaforu považuje za zkrácené srovnání, jehož základem je určitá dualita a smysl je tedy jiný než jazykový kontext. Symbol je naopak založen na zcela specifickém srovnání mimo běžný význam. Viditelná část symbolu, tedy jeho signifikát, obsahuje konkrétní materiál.

Zatímco metaforu lze chápat spíše v individuálním smyslu, symbol je spirituální a kulturní artefakt. (Arango 1998, str. 26-30)

Arango se ve své práci často odvolává na významy uvedené v různých slovnících symbolů a z autorů je často citován Mircea Eliade a jeho dílo *Mythes, rêves et mystères* (Gallimard, Paris 1957).

Ve své práci *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (Arango, 1998) analyzuje Arango následující symboly: 1) symboly smrti, 2) kosmické symboly, 3) náboženské symboly, 4) erotické symboly a symboly plodnosti, 5) symboly sociálního protestu, 6) rostlinné a živočišné symboly, 7) barevné symboly.

1) Symboly smrti se objevují ve španělské literatuře s osobitou frekvencí už od středověku a zvláštního akcentu se jim dostává v období baroka a u generací 98 až 27. Arango považuje za součásti symboliky smrti u Lorky lunu (měsíc), která v souvislosti se svými fázemi připomíná koloběh života a smrti a Arango poukazuje na její převážně zlovolnou (*maléfico*) povahu v Lorkově díle. V této souvislosti se věnuje také symbolice koně.

2) V rámci kosmických symbolů zkoumá Arango různé symboly související se zemí a vesmírem. Kosmické symboly, tedy luna, hvězdy a slunce, mají v Lorkově tvorbě kosmologický a antropologický charakter. To znamená, že nejsou užívány jako provoplánové a jednovrstevnaté symboly, ale Lorca naopak rozvíjí jejich archaicko - mytologické rysy a významy ukotvené v hlubokých kořenech civilizace.

3) Náboženské symboly se u Lorky vyskytují velmi často. V některých dramatických dílech, jako je především *Krvavá svatba* a *Yerma*, se však Lorca vzdaluje od křesťanské symboliky a přiklání se spíše k významům souvisejícím s primitivními a archaickými náboženskými představami. (Arango 1998, str. 148) Dále Arango poukazuje na to, že Lorca dává tradičním křesťanským náboženským symbolům (jako je slunce, kalich, andělé, zrcadlo) často negativní význam.



4) Erotické symboly (kůň, jablko, vítr a podobně) a symboly plodnosti (déšť, vítr a země, obilí, květ pomerančovníku, břicho, měsíc) zaujímají specifické postavení v Lorkově dramatické tvorbě. Za nejreprezentativnější díla v tomto smyslu považuje Arango *Dům Bernardy Albové* z dramatu a *Cikánské romance* z poezie. Zastavuje se u tématu plodnosti, která zde podle něj hodně souvisí s mytologií. *Yermu* považuje za dílo, které evokuje mýtus kosmického a mytologického aktu tvoření. Yerma totiž nevykazuje potřebu uspokojit sexuální instinkt, nýbrž duchovní potřebu blízkosti a zajistit biologický řád pokračování života. (Arango 1998, str. 178)

5) Symboliku sociálního protestu spatřuje Arango v obrazech bolesti, utrpení a úzkosti cikánské populace ve sbírce *Cante jondo*. V metaforickém plánu se tento protest objevuje i v *Cikánských romancích*. Arango spatřuje sociální vrstvu v Lorkově díle ve snaze prezentovat nespravedlnost a sociální křivdu, které se španělská společnost dopouští vůči cikánům a vůči ženám a dále také nespravedlnost neworské společnosti vůči černochům z Harlemu. (Arango, 1998, str. 197)

6) V Lorkově díle se objevuje množství rostlinných symbolů, z nichž mnohé mají mýtické rysy. Lorka měl zvláštní zálibu v symbolice biblických zvířat a zvířat souvisejících s archaickými kulturami. Významnými živočichy jsou v tomto smyslu holubice, orel, jednororožec a především kůň. Z rostlinných symbolů jsou zde zmíněny především olivovník, jablko, granátové jablko a klasy a obilí, z květin růže, karafiát, lilie, jasmín a nard. Vegetativní a rostlinné symboly často souvisejí i s plodností – například motiv jablka. (Arango 1998, str. 178)

7) Symbolika barev v Lorkově díle vyrůstá mimo jiné i z povahy andaluského folklóru a tvoří integrální součást tamějšího běžného jazyka. Barvy mohou nabývat různých významů a vzájemných kombinací.

#### klíčová slova:

symbol, smrt, luna, kůň, kosmické symboly, křesťanství, archaická náboženství, mytologie, plodnost, erotika, sociální protest, biblické motivy, archaické kultury, rostlinné a živočišné symboly, barvy

## **2.4. Autobiografický a hermeneutický přístup - Rafael Martínez Nadal**

*Martínez Nadal, Rafael: „El Público“. Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca, Hiperión, D.L., Madrid 1988*

Rafael Martínez Nadal se ve své monografii „*El Público*“. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca* (Martínez Nadal, 1988) soustřeďuje na témata 1) lásky, 2) smrti, 3) koně, 4) divadla a 5) dítěte v díle Federica Garcíy Lorky.

1) Lásky v díle Federica Garcíy Lorky je především eros – sexuální instinkt, životní síla a hybná síla lidských dramát. Je to telurický instinkt, hlas země, kterému nelze odolat – ten, kdo ho vnímá, se mu nedokáže ubránit, což je v Lorkových dramatech případ Leonarda, nevěsty, Adely apod. Lorkovy postavy mají pouze dvě možnosti, a ty charakterizuje Nadal jako *entrega* a *frustración* – tedy následování tohoto hlasu nebo frustrace. Nadal rozlišuje frustraci lásky u žen (Rosita, Yerma a dcery doňi Bernardy) a u mužů. U žen je často spojena s frustrací mateřství a je daleko hlubší povahy než u mužů, kde se takto postižené postavy stávají nositelem jisté dávky komiky, jsou stylizovanější a ztrácejí reálnost. Pak jde spíše o symbolické a intelektualizované postavy. (Nadal, 1988, str. 138) Naopak žena frustrovaná v lásce není nikdy komická. To je dáno tím, že u každé (milující) ženy se probudí instinkt mateřství, ale toto téma se podle Nadala nikdy neobjeví u muže. Nadal upozorňuje na to, že v Lorkově díle (zejména v básnickém) se často objevuje motiv „solterona“ jako obraz erotické frustrace, rezignace a zmaru. V Lorkově díle se objevují dva typy žen – buď ženy vláčené vášní (nevěsta, Adela), nebo ženy frustrované a rezignované

po marném čekání. Nejhlubším tónem frustrace lásky je již zmíněná frustrace mateřství.

2) Smrt má v Lorkově díle stejně důležité místo jako ve španělské literatuře obecně. Svou roli zde hraje tradiční španělský katolicismus (a Lorkova raná výchova byla taktéž katolická) a zvláštní vnímavost španělské mentality pro toto téma. Vedle toho nelze opominout Lorkovy osobnostní charakteristiky, z nichž Nadal uvádí zejména rys nakažlivé veselosti a temné zádumčivosti.

3) Četné motivy koně v Lorkově díle nabývají různých významů. Obecně se nabízí fyzická a psychická korelace mezi jezdcem a koněm – jezdec jako by nabýval vlastností svého koně. Nadal věnuje značnou pozornost obrazu koně v Krvavé svatbě, a to zejména v ukolébavce, kterou

Leonardově žena a tchýně zpívají malému Leonardovu dítěti. Dominantními motivy této ukolébavky je kůň a voda. Bílý kůň odmítá napít se vody – to je nejsilnější obraz ukolébavky. Nadal uvádí, že žízeň a voda souvisejí se sexuální touhou a uhašení žízně pak s jejím naplněním. Výrazy jako *žízeň* a *oheň* tedy vyjadřují sexuální touhu a výrazy z okruhu *pít*, *napojit*, *voda* znamenají uspokojení sexuální touhy. Tyto významy jsou společné pro nejrůznější země a nejrůznější epochy. Rafael Martínez Nadal interpretuje smysl ukolébavky v Krvavé svatbě tak, že Leonardo nechce pít (= konzumovat) vodu svého manželství, protože má spády jinam. Na závěr ukolébavky kůň začíná pít – Leonardova žena tuší, že její muž chce a bude pít z jiného pramene. Leonardo se stává „nebezpečným“ právě ve spojitosti s koněm – právě kůň ho (jakoby automaticky) nosí na samotu za nevěstou. A symboly koně a vody se střetávají právě u postavy Leonarda. Ten je pro svou ženu koněm, který se nechce napít vody, a pro nevěstu řekou, která ji svou silou strhává k sobě a pryč ze společensky přijatelné životní cesty. (Nadal, 1988, str. 219-224) V podobném smyslu se motiv koně objevuje v hrách *Dům Bernardy Albové*, *Mariana Pinedová* a *Fantastická ševcová*.

4) V kapitole věnované divadle v díle Federica Garcíy Lorky se Nadal věnuje tématu autora a publika a prolínání snu a reality (boj imaginace s realitou),

jehož prototypickou hrou je *Fantastická ševcová*, kde se tyto dvě roviny neustále střídají. To podle Lorky odpovídá podstatě lidské psychiky. Lorca s oblibou užívá metodu divadla na divadle - ve hrách *Fantastická ševcová*, *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* - a podobným principem jsou podle Nadala i vložené romance ve hře *Mariana Pinedová*. Lorcu už od dětství fascinovala spektakulární okázalost katolického ritu a různých náboženských slavností. Lorca spatřuje svou náklonnost k divadlu mimo jiné také v potřebě komunikace a v potřebě vyjadřovat se ve formě dramatu.

5) Dítě v díle Federica Garcíy Lorky, kterým se Nadal zabývá, se pohybuje ve věku mezi novorozencem a osmi až deseti lety. Je to prepubescentní dítě. Lorkova úcta k dítěti souvisí s archaickou náboženskou a pohanskou tradicí a s jeho vztahem k vlastnímu dětství, které pro něho představovalo uzavřený ráj, do něhož se v myšlenkách rád vracel. Tento přístup do světa dětství mu usnadňovalo bezvýhradné přijetí „vnitřního dítěte“ v sobě samém a dokonce svému příteli Nadalovi jednou sdělil, že mu občas připadá, že jeho nejlepší díla mu diktuje dítě, které žije uvnitř něho: „A veces creo que el niño que vive en mí es quien me dicta lo mejor de mi obra.“ (Martínez Nadal, 1988, str. 258) Téma dítěte v Lorkově tvorbě lze klást do souvislosti s tématem frustrace mateřství, tedy marné touhy po dítěti. Toto téma zcela dominuje ve hře *Yerma*, což je drama frustrace mateřství par excellence. Nadal zde zajímavě ukazuje, že toto dítě, které stále nepřichází, je vlastně samostatnou dramatickou osobou, jako by zabíralo místo na scéně. Je pevně zakotveno v mysli protagonistky, která s ním ve svých vnitřních monolozích jaksi „počítá“. (Nadal, 1988, str. 269) Podobná frustrace, i když v jiné rovině, se objevuje i ve hře *Fantastická ševcová*.

klíčová slova:

eros, sexuální instinkt, frustrace lásky, frustrace mateřství, smrt, symbol koně, voda, sen a realita, imaginace, dítě

## 2.5. Folkloristický a symbolický přístup - Javier Salazar Rincón

*Salazar Rincón, Javier: „Rosas y mirtos de la luna...“ Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca, Universidad Nacional de educación a distancia, Madrid 1999*

Javier Salazar Rincón se ve své monografii „*Rosas y mirtos de la luna...*“ *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca* (Salazar Rincón, 1999) zabývá přírodními, a to rostlinnými symboly v Lorkově díle. V první kapitole se zabývá symbolistickým dědictvím v Lorkově díle a ve druhé kapitole hledá paralely mezi lidskou bytostí a motivy rostlin v obecné rovině. V následujících třech kapitolách se zabývá nejprve symboly konkrétních druhů stromů a jejich plodů, posléze bylin a keřů a nakonec symboly květin. Salazar Rincón vychází z teze, že symbol rostliny jako celek se obrazně podobá člověku – kořeny rostlin prorůstají zemí tak, jako lidským tělem prochází cévní pleteň, větve se podobají lidským rukám, nohy kmeni a listy prstům, rukám či očím. V těchto intencích se rostlinné symboly objevují i v Lorkově tvorbě. Květiny (či rostliny obecně) doprovázejí zásadní okamžiky lidského života – zrození, svatební obrazy i smrt. Obrazy zlomených větví a uřezaných stromů pak představují u Lorky obsesivní symboly smrti a zmaru. (Salazar Rincón, 1999, str. 115) V této souvislosti jasně vysvětluje smysl postavy dřevorubce u Lorky (například v *Krvavé svatbě*) jako symbol násilné smrti, neboť jeho úkolem je kácet stromy. (Salazar Rincón, 1999, str. 118)

Archaickým představám dominuje koncepce cyklického času a představa periodické regenerace života. Podlé této představy žádná živá bytost úplně nezanikne, ale pouze momentálně zmizí a později se znovu zrodí s obnovenou životní energií. U mnoha archaických náboženství pak pohřeb představoval garanci nesmrtelnosti a obnovení života.

Květy rostlin už odedávna (jak je patrné ve starší literatuře a ve folklóru a lidové slovesnosti) odkazují (někdy zcela otevřeně)

k sexuálním orgánům, zejména ženským (ale někdy i mužským, například růže versus karafiát), což je jednak dáno jejich morfologickou podobností, a jednak i tím, že květ je pohlavní orgán rostlin. (Salazar Rincón, 1999, str. 85)

Salazar Rincón razí tezi, že Lorca bezpochyby musel znát významy rostlin a květin, jaké jim připisuje psychoanalýza. Například stromy a skály zastupují v našich snech mužský prvek, zatímco zahrady představují ženské tělo či ženské sexuální orgány, stejně jako květiny, které mohou také symbolizovat čistotu a panenskost. To všechno se v literatuře objevuje už odedávna – s těmito významy pracuje například už i *Píseň písní*. (Salazar Rincón, 1999, str. 85)

Z konkrétních rostlinných druhů souvisí se smrtí u Lorky cypřiš, vrba, olivovník. Většina rostlinných symbolů může nabývat u Lorky různého významu (i vzájemně protikladných významů) podle dalších okolností, přičemž některé významy jsou už tradičně ustálené (například růže jako symbol ženského genitálu a karafiát jako symbol mužského genitálu, červené květiny souvisejí s láskou a vášní, bílé květiny jako květ pomerančovníku, lilie pak znamenají nevinnost, neposkvrněnost, panenskost). Pro Lorku je typické, že se od této tradice dokáže také odpoutat a použít opačný významový odstín. S mateřstvím hodně souvisí jasmín a jablka.

V celé knize uvádí Salazar Rincón řadu příkladů ke každému symbolu, a to nejen z díla Lorkova, ale i od jeho nedávných i dávných předchůdců (Jiménez, Quevedo, Garcilaso de la Vega apod.). Objevují se i ukázky poezie jiných národů (Petrarca, Schiller apod.).

Salazar Rincón miňuje v této souvislosti také archaickou představu o nebi jako mužském prvku a zemi jako ženském prvku, které jsou sexuálně spojeny prostřednictvím slunce, deště, setby a klíčení semen. To jsou obrazy plodnosti a plození. Děloha a matka jsou tedy spojovány se zemí, oplodnění mužským prvkem s vodou (nebo deštěm) a semeny, mužský úd s pluhem a sexuální kontakt se setím, orbou a podobnými činnostmi. Archaická

mentalita proto používá i pojmy jako *sít, klíčit, orat, suchý, vyprahlý* a podobně v tomto smyslu. (Salazar Rincón, 1999, str. 100-101)

Klíčová slova:

symbol, folklór, Andalusie, symbolizmus, rostlina, kořeny, větve, listy, plodnost, smrt, životní cyklus, stromy a plody, byliny a keře, květiny, mužský a ženský prvek

### **3. Agrese v Lorkových dramatech**

#### **3.1. Psychologické koncepce agrese a jejich aplikace na Lorkova dramata**

Na tomto místě se na chvíli zastavíme u moderních koncepcí agrese, které souvisejí s obrazy agrese v literatuře. Konrad Lorenz (Lorenz, 2003) autor etologické teorie agrese, zdůrazňuje, že agrese proti jiným biologickým druhům se projevuje u řady zoologických druhů (a nemusí jít zrovna o predátory). Naopak vnitrodruhová agrese, agrese obrácená proti příslušníkům vlastního biologického druhu, se nevyskytuje nikde jinde než u člověka. Tato agrese je jaksi v rozporu s logikou přírodních zákonů, protože v darwinovském boji o přežití a konkurenci druhů v přírodním výběru přežívá jeden druh na úkor jiného, který vykazuje horší adaptaci na proměny prostředí, a ani darwinovská koncepce nepočítá s vnitrodruhovou konkurencí.

Moderní teorie (Čermák, 1999) rozlišují agresí instrumentální a agresí afektivní neboli emocionální. Instrumentální agrese je prostředkem, jak dosáhnout určitého cíle nebo docílit uspokojení určité potřeby, zkrátka je nástrojem jednání majícího konkrétní cíl eliminace nedostatku. Emocionální (afektivní, hostilní) agrese se vyznačuje přítomností silné negativní emoce a tato agrese už není nástrojem, nýbrž cílem sama o sobě. Erich Fromm (Fromm, 2007) bere v potaz cíl agrese (v této době už neplatí zjednodušená behavioristická schémata frustrace – agrese) a rozlišuje benigní a maligní agresí. Tato maligní agrese není tedy prostředkem k dalšímu cíli, je cílem sama o sobě, je to zcela samoučelná agrese. Benigní agrese je naopak biologicky adaptivní agrese, která v své podstatě slouží životu a jeho zachování.

V Lorkových hrách se ale objevuje jistý typ agrese, který není v pravém slova smyslu ani instrumentální, ani afektivní. V rámci Frommovy koncepce bychom agresí v Lorkových hrách snad mohli vtěsnat do pojetí maligní agrese, ale ještě přesnější by byl výraz „metafyzická agrese“.



Agrese je u Lorky totiž zajímavě rozšířena jako imanentní vlastnost nejen lidí, ale i objektů (*nůž, bodné a sečné zbraně, čili zbraně s ostřím*), přírodních živlů (*kalná voda, měsíc*) a barev (*stříbrná, bílá, rudá*) apod., jak bychom chtěli vzápětí podrobně sledovat v jednotlivých hrách. Agrese je u Lorky tedy aspekt, který je jistým lidem, objektům a symbolům vlastní, tedy imanentní. Už na základě svých charakteristik Lorkovy objekty a symboly skrývají potenciální agresi (např. ostré zbraně). A právě tato potencialita je zdrojem napětí a dramatického závěru.

### 3.2. Benigní, maligní a metafyzická agrese v Lorkových dramatech

#### **Mariana Pinedová**

Ve hře *Mariana Pinedová* nacházíme obraz corridy v podání Amparo, která popisuje Cayetanovo hrdinné zabití býků – představení agrese pro podívanou a rozptýlení diváků. Amparo se zaměřuje mimo jiné na nenucenou eleganci, s jakou dokáže Cayetano zraňovat býky k tomu určené:

*Kdybys viděla ten půvab,  
lehký krok a krásu gesta,  
když si přidržuje plášť,  
muletou když býka šlehá! (18)*  
*¡Si hubieras visto con qué  
gracia movía las piernas!  
¡Qué gran equilibrio el suyo  
con la capa y la muleta! (793)*

Silný obraz maligní agrese najdeme v pasáži, kde Fernando Marianě líčí Pedrosovu příslovečnou krvežíznivost:

*Ten jak oběť v drápech svírá,  
ví, kde nahmátnouti tep.  
To je dravec odjakživa.  
Ty ho jistě dobře znáš. (23)*  
*Pedrosa conoce el sitio*

*donde la vena es má ancha,  
por donde brota la sangre  
más caliente y encarnada.  
¡Qué chacal! ¿Tú le conoces? (799)*

V rozhovoru s Marianou je Pedrosa ironický a používá zastrašování, vyhrožování a verbální agrese:

*Vždyť nikdo se nic nedoví, jen já,  
a já jen čekám: zvol si smrt, či mne.  
Dřív mělas pro mne jenom pohrdání,  
však teď tvá šíje z křehkých tuberos  
je v těchto rukou: stačí lehce sevřít.  
Teď mi dáš lásku jak já tobě život. (66)  
Nadie sabrá lo que ha pasado. Yo te quiero  
mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.  
Me has despreciado siempre: pero ahora  
puedo apretar tu cuello con mis manos,  
este cuello de nardo transparente,  
y me querrás porque te doy la vida. (856)*

### ***Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva***

S obrazem agrese se setkáváme velmi příznačně právě v rozhovoru snoubenců - Rosity s bratrancem. Zde se vyskytuje (opět si dovolíme říci „lorkovské“) spojení lásky a agrese – topos *raněný láskou* najdeme v Lorkových hrách častěji (zcela explicitně v této hře, ale i v *Lásce dona Perlimplína*).

*Jednou v noci v polospánku  
na balkónu pod jasmíny  
viděla jsem cherubíny  
líbat růži v nočním vánku;  
zčervenala od líbánek,  
i když jinak byla bílá;  
ale že tak křehká byla,  
její roznícené plátky*

*raněné padaly zpátky,  
jen je láska políbila. (349)*  
*Una noche, adormilada  
en mi balcón de jazmines,  
vi bajar dos querubines  
a una rosa enamorada;  
ella se puso encarnada  
siendo blanco su color;  
pero, como tierna flor,  
sus pétalos encendidos  
se fueron cayendo heridos  
por el beso del amor. (1371)*

Růže zraněná polibky cherubínů zde zastupuje Rositu, zraněnou láskou k bratranci. Spojení lásky a agrese však autor rozvíjí ještě dál:

*Neopatrné tak strašně  
jako něžné gazely,  
mé oči se upřely  
na tebe, a tvé jak jehly  
v srdci mi hned otevřely  
rudý květ svou ocelí. (350)*  
*Tierna gacela imprudente  
alcé los ojos, te vi  
y en mi corazón sentí  
agujas estremecidas  
que me están abriendo heridas  
rojas como el alhelí. (1372)*

To je podobně typické pokračování: Nejenže Rositina duše je stejně jako přirovnávaná růže *zraněná láskou*, ale bratrancovy oči jsou jako *jehly*, které zraňují Rositino *srdce*. Opět zde vidíme ostrý kovový předmět a zranění v souvislosti s láskou, ale navíc i *rudé rány*, které tato láska způsobuje.

Spojení agrese s láskou je u Lorky naprosto všudypřítomné. V Lorkových hrách snad nenajdeme lásku, která by nezraňovala, která by v sobě neobsahovala onu imanentní, metafyzickou agresi. Jako by agrese

byla průvodním jevem lásky, nebo naopak – láska je (u Lorky) nositelem agrese.

Třebaže spojení agrese s láskou najdeme už v antických mýtech – např. Amorův šíp, který se stal obratem až připomínajícím klišé. Amorův šíp však působí poněkud zlehčeně, zatímco u Lorky je situace zranění láskou vždy vážná, bez onoho zlehčujícího odstínu, a nevyhnutelně vede k tragédii. Ten, kdo se nechá v Lorkových hrách láskou zranit, na toto zranění zpravidla zanedlouho umírá.

Poté, co vyjde najevo bratrancův podvod, hospodyně předvádí barvitou ukázkou jakési imaginární lidové afektivní agrese (na adresu bratrance): (...) *a popadnout meč, useknout mu hlavu a rozdrtit ji mezi dvěma kameny, a useknout mu tu ruku, co tak křivě přísahala a (...) samá lež a podvod. / (...) y coger una espada y cortarle la cabeza y machacársela con dos piedras y cortarle la mano del falso juramento y (...) aventar las cenizas sobre el mar.* (382 / 1414)

V závěru hry prozrazuje stárnoucí Rosita svůj zadržovaný hněv, kterému ve svém chování prostém jakékoli agrese nikdy nedala volný průchod: *A já to slyším, ale nemůžu křičet, kdepak, jdeme dál, v ústech mám plno jedu a strašnou chuť někam utéct, zout si střevíce, natáhnout se a už nikdy se ze svého kouta nehnout. / Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.* (393 / 1429)

### **Krvavá svatba**

V *Krvavé svatbě* najdeme nejvíce kumulovanou a nejvíce opakovanou symboliku agrese. Už počáteční repliky matky naznačují nebezpečnost ostrých zbraní: *Nůž, nůž... Ať jsou proklety všechny i s tím, kdo je vymyslel. (...) A zrovna tak pušky a pistole a každý sebemenší nožík, i motyky a vidle. (...) Všechno, co může člověku rozpárat tělo. Krásnému člověku s kytkou v ústech (...) / La navaja, la navaja... malditas sean todas y el bribón que las inventó. (...) Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo*

*más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. (...) Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca (...)* (9 – 10 / 1172 – 1173) Zde dochází v překladu poněkud k posunu – to, co překládá Přidal jako „člověk“, je v originále uvedeno jako „muž“ – (*el hombre*). Rozumějme tedy textu ve smyslu: (...) *Všechno, co může muži rozpárat tělo. Krásnému muži s kytkou v ústech. (...)* U Lorky totiž dochází většinou k brachiální agresi mezi muži – u žen se vyskytuje spíše verbální agrese nebo autoagrese. Ale boj se zbraněmi, to je záležitost veskrze mužská.

Matka projevuje při každé příležitosti svou nenávist k rodině Felixů, kteří jí zabili muže a staršího syna: *Těmito nehty ho ze země vyhrabu, těmato rukama ho o zed' rozbiju. / Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia.* (10 / 1176) V originále však jde o nenávist k celému rodu, Přidal zde v překladu převádí osobní zájmeno v plurálu (*los*) do signuláru (*ho*).

O něco dál opět zaznamenáváme agresi k rodu Felixů: *Musím si odplivnout, musím si odplivnout, abych nezabila. / (...) y tengo que escupir, y tengo que escupir por no matar.* (16 / 1182)

Přesto však nabádá syna k boji o čest, když se zjistí, že nevěsta utekla s Leonardem. Tlak cti je silnější než touha po životě vlastního syna: *Nadešla znovu hodina krve. / Ha llegado otra vez la hora de la sangre.* (59 / 1244) Tím matka rozhodne o tragédii, ke které vzápětí dojde, a současně ji předem oznamuje.

Leonardova žena a tchyně si zpívají píseň o bílém koni, který je zraněný a *v očích má stříbrné dýky* (v originále v jednotném čísle). V této písni *teče krev rychleji než voda*:

*Spi, růžičko má,  
už nám koník smutně naříká.  
Nohy samou ránu,  
hřívu plnou jíní  
a hluboko v očích  
má stříbrné dýky.*

*Jeli dolů k řece,  
ach bože, jak jeli!  
Krev tekla jak voda,  
ba ještě rychleji. (17 – 18)  
Duérmete, rosal,  
que el caballo se pone a llorar.  
Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata.  
Bajaban al río.  
¡Ay, como bajaban!  
La sangre corría  
más fuerte que el agua. (1184)*

Na tomto místě je třeba poznamenat, že český překlad doznává jistého posunu. Antonín Přidal zde užívá deminutiv (*ružička, koník*), která se v originále nevyskytují. Lorca Používá neutrálních výrazů (*rosal, caballo*), přestože španělština také disponuje příslušnými deminutivy. V konečném důsledku by překlad s použitím neutrálních tvarů vyzněl dost odlišně. Možná šlo o snahu přizpůsobit výrazy dětské mluvě, vzhledem k tomu, že jde o ukolébavku, ale nutno říci, že text potom částečně ztrácí na síle svého výrazu.

S paraverbálními<sup>1</sup> projevy agrese se setkáme u nevěsty po návštěvě ženicha s matkou a domluvě ohledně sňatku: z těchto projevů jasně vysvítá nevěstina emocionální ambivalence a nevyřešený konflikt. Nevěsta mluví *drsně (agria), prudce (fuerte), zlostí se kousne do ruky (mordiéndose la mano con rabia) a sevře zápěstí služce (cogiéndola de las muñecas)*, která se chce podívat na dárky, jež nevěsta dostala od ženicha. (30 – 31 / 1203 – 1205)

---

<sup>1</sup> Podobně jako v teorii komunikace zde rozlišujeme agresi verbální, paraverbální a nonverbální.

V *Krvavé svatbě* se opakovaně projevuje zlověstné zablýskání – lesk jako neblahé znamení. Blýská se voda, blýskají se polevy na zákuscích, blýská se ženichovi v očích: *Ale v očích máš jiskru jako on. / Pero el mismo brillo en los ojos.* (52 / 1234) Blížící se tragédii a agresí nasvědčuje i blýskání polev v zákuscích a blýskání vody během cesty svatebčanů:

*(...) už jede svatba domů,  
polevy, blýskejte se (...)* (46)  
*(...) porque llega la boda,  
que relumbre la escarcha (...)* (1226)  
*Už jede svatba domů,  
ach, vodo, zablýskej se!* (47)  
*¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua!* (1226)

Nevěsta příznačně projevuje agresí vůči Leonardovi, kvůli kterému opustila ženicha. Hovoří o tom, že by ho chtěla zabít a rozervat mu žíly. V této její verbální agresí se manifestně projevuje její ambivalence vůči oběma mužům – láska i nenávist současně.

*Moje. Patří tobě,  
ale teď by chtěly  
lámat modré větve žil  
šumící tvou krví.  
Miluji tě! Pust' mě!  
Ach, moci tě zabít,  
vyšila bych ti já  
rubáš fialkami.  
Jaký křik a oheň  
vyšlehl mi z hlavy!* (68)  
*Estas manos que son tuyas,  
pero que al verte quisieran  
quebrar las ramas azules  
y el murmullo de tus venas.  
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
Que si matarte pudiera,*

*te pondría una mortaja  
con los filos de violetas.  
¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza!* (1257)

Zde se v českém překladu vytrácí dost výrazný agresivní prvek. V originále nevěsta vyjadřuje přání vyšít Leonardovi rubáš ostřím (břitem) fialek (*con los filos de violetas*). Výraz *vyšít rubáš fialkami* nevyjadřuje tak jednoznačně, že tyto fialové květy mají být vlastně stopy krve na pohřební košili.

V závěrečném rozhovoru s matkou mrtvého ženicha se také nevěsta zmiňuje o poranění láskou, o kterém jsme se zmínili výše a které nacházíme v Lorkových hrách opakovaně: *Já byla popálená, plná ran zevnitř a zvenku (...) rány té vyschlé, nebohé ženy, laskané ohněm. / Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera (...) sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego.* (77 / 1269)

V závěru hry přichází nevěsta k matce hájit svou nevinu a vybízí ji k fyzické agresi, aby se matka pomstila a potvrdila její nevinu (opět se zde objevují kovové a ostré předměty): *Ne, nech ji. Já přišla, aby mě zabila a aby mě odnesli s nimi. Ale rukama ne. Mosazými háky, srpem, a takovou silou, že je o mé kosti zlomí. / Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa con mis huesos.* (77 / 1269) *Mlč! A pomstí se, tady mě máš. Hleď, jaké mám měkké hrdlo, budeš s ním mít méně práce, než když řežeš růži. / ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aguí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto.* (78 / 1270) V českém překladu se objevuje záměna jiřiny (*dalia*) za růži, ale to v tomto kontextu nepovažujeme za příliš významné.

V rámci *Krvavé svatby* je zajímavé sledovat výrazový rejstřík spojený s agresí a agresivitou. Vedle řady již zmíněných nepřímých pojmenování se zde v rámci přímých pojmenování významně často (celkem 28 x) objevují



substantiva označující zbraně (nejčastěji *navaja, cuchillo, puñal, hoz, escopeta, azada, bieldo*) a dále substantivum *sangre* (celkem 16 x). Dále zde najdeme označení různých typů ran – buď přímo jako *herida*, nebo ve specifických případech jako *mordisco, pedrada* apod. A dále také potenciální zdroje těchto ran – již zmíněné druhy zbraní, ale kromě nich i *espina, filo* a dále.

V rámci sloves se zde příznačně často objevuje sloveso *matar* (celkem 12 x), ale najdeme zde i různá označení specifických typů agrese, jako například *cortar el cuerpo, acabar con un hombre, dar una pedrada en la frente, machacar contra la tapia, pinchar, correr* (ve spojitosti s krví – *sangre*), *arrancar, chocar, arrastrar, ahogarse, relumbrar, derramar* (také o krvi – *sangre*), *acechar, clavar*.

### **Yerma**

V *Yermě* vykazuje protagonistka toužící po dítěti připravenost k autoagresi (jde o potenciální benigní autoagresi, ale opět zde figuruje spojení očí a ostrého předmětu):

*Musíte mi říct, co mám udělat, a já udělám všechno, všechno, i kdybyste mi nakázala napíchat si jehly do očí. / Usted ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos. (95 / 1288)*

Touha po dítěti přináší *Yermě* utrpení, v jejích replikách najdeme obraz zabodávání ostrého předmětu do lidského těla - v originále jsou to jehly (*agujas*), v českém překladu se objevuje výraz *vosy*:

*Vy slepé prsy, uschované v šatech,  
vy holoubátka bezoká a nebílá!  
Ach, jak ta bolest uvězněné krve  
mi zabodává vosy do týla! (115)  
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!  
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!  
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera  
me está clavando agujas en la nuca! (1316)*

Dolores Yermě doporučuje, aby se svěřila do lásky svého muže, načež Yerma odpovídá: *Ach! Sáhlas do nejhlubší rány, jakou v sobě mám. / ¡Ay! Has puesto el dedo en la llaga más honda que tienen mis carnes!* (123 / 1329)

Juan vnímá Yerminu nespokojenost danou touhou po dítěti jako agresi vůči své osobě (opět spojení očí – jehly): *Hledí na mě dvěma jehlami, celé noci vedle mě leží s otevřenýma očima, polštář mi zlými vzdechy vystýlá. / Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros mis almohadas.* (126 / 1332)

Juan projevuje vůči Yermě verbální agresi – zejména poté, co ji zastihne u Dolores: *Jdi pryč! (...) Táhni! (...) Nech mě už konečně! / Apártate. (...) ¡Quita! (...) ¡Déjame ya de una vez!* (126 – 127 / 1333 – 1334) Závěrečná fyzická agrese (Yerma uškrtní Juana) se obchází bez slovního komentáře. Podle scénických poznámek je tato vražda provedena velice rychle, jde o afektivní maligní agresi, kterou oběť (Juan) vůbec nečeká, takže se vlastně ani nebrání.

### **Dům Bernardy Albové**

Atmosféra hry *Dům Bernardy Albové* je celá prosycena agresí. Jde o otevřenou agresi, která se však většinou projevuje nikoli ve formě brachiální agrese, nýbrž ve formě represe, protože Bernardiny represivní příkazy a zákazy ubližují jejím dcerám a jsou namířeny proti životu a proti přirozenosti.

Už během návštěv po pohřbu Bernardina muže označí několik žen Bernardu za agresorku: *Baba zlá, odporná! (...) Nůž místo jazyka! (...) Stará zmije pánbíčkářská! / ¡Mala, más que mala! (...) ¡Lengua de cuchillo! (...)! Vieja lagarta recocida!* (148 / 1447) Bernarda projevuje jak verbální nebo fyzickou agresi vůči předmětům (např. mrští vějířem o zem, udeří do podlahy), tak i agresi vůči svým dcerám (udeří Angustias, která se dívá po mužích; Martirio, která schovala Angustias fotografii Pepeho). Ale i mezi sestrami dochází k verbální agresi – zejména mezi Martirio a Adelou. Martirio Adele

závidí Pepeho přízeň: *Vraz do mě nuž, jestli chceš, ale neříkej mi to už. / Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más. (203 / 1527)*  
*Nekřič tak, tvůj hlas mě dráždí. Mám v srdci plno jakési zlé síly, a i když nechci, přemáhá mě. / No levantes esa voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que, sin quererlo yo, a mí misma me ahoga. (204 / 1528)*

Bernarda si uzurpuje právo rozhodovat o všem v domě a bezvýhradně rozhodovat o všech záležitostech svých dcer: *At' vás ani ve snu nenapadne, že nade mnou budete mít vrch. Dokud mě z tohoto domu nohama napřed nevyнесou, budu rozhodovat o svém i o vašem! / No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (163 / 1470)*

V Bernardině domě se nesmí ale ani plakat či jinak projevovat emoce: *Magdaleno, neplač. Jestli chceš plakat, zalez pod postel. Slyšelas? / Magdalena, no llores: si quieres llorar te metes debajo de la cama. ¿Me has oído? (147 / 1446)*

Bernarda sama je ale současně poněkud paranoidní, když opakovaně osočuje služku Poncii, která jí chce dobře poradit, za zlovolnou: *Mluv dál. Znáš tě až moc dobře. Víš, že už se chystáš bodnout. / Habla, te conozco demasiado para saber que ya me tienes preparada la cuchilla. (182 / 1497)*  
*Už vytahuješ nuž z rukávu. / Ya empiezas a sacar la punta del cuchillo. (183 / 1498)*

Bernardina agresivita se obrací i proti dívce z vesnice, která za svobodna porodila dítě: *Tak, tak. At' přijdou všichni i s holemi a motykami, at' přijdou všichni, at' ji přijdou zabít. (...) At' zaplatí každá, která šlape po čistotě. (...) At' zaplatí, co je dlužna! (...) Utratit ji, než přijdou četníci! Žhavé uhlí do hříšného klína! (...) Zabít ji! Zabít! / (188 / Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla. (...) Y que pague la que pisotea la decencia. (...); ¡Que pague lo que debe! (...); ¡Carbón ardiente en el sitio de su pecado! ¡Matadla! ¡Matadla! (1505 – 1506)*

Adela přirovnává svou touhu po Pepem k upíjení krve: *Když se mu dívám do očí, jako bych mu krve upíjela. / Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente. (172 / 1482)*

V závěru hry Adela příznačně zlomí Bernardinu hůl vejpůl, ale nakonec to je právě ona (rebelka), koho Bernardina tyranie fyzicky zničí – byť si smrt způsobí vlastní rukou, příčinou jsou tlaky a falešná informace o Pepeho smrti.

„Dům“ Bernardy Albové je vzhledem k represi, která tam panuje, symbolem standardní situace, která přesahuje stěny Bernardina domu. Je to svět, kde muži i ženy (a ty zejména) jsou vězni a oběti sociálních tlaků a tradičního principu cti. (Díez De Revenga, 1998, str. 24) Jeho základními atributy jsou ticho a prázdnota domu.

### ***Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina***

Don Perlimplín sice propadá uchvácení z Belisiných fyzických půvabů, ale současně si klade otázku, zda by ho ta krásná žena dokázala zabít: *Jako z cukru..., bělounká i uvnitř. Jestlipak by mě dokázala uškrtit? / Como de azúcar..., blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme? (310 / 987)*

U dona Perlimplína se opět setkáváme s obrazem poranění láskou: *A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožičkem v krku. / Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta. (313 / 991)* Zranění láskou se u Lorky nezbytně pojí s nožem (či jinou zbraní), který směřuje nejčastěji do srdce nebo do krku:

*Lásko, lásko,  
jsem raněný!  
Raněný uprchlou láskou,  
raněný,  
mrtvý láskou, zdá se mi,  
že slavík může za to.  
V hrdle nožiček broušený,  
v paměti příběh ztracený.  
Vezmi mě za ruku, lásko,  
protože jsem zle raněný,  
raněný uprchlou láskou,  
raněný,  
mrtvý láskou! (319)*

*Amor, amor  
que está herido.  
Herido de amor huido;  
herido,  
muerto de amor.  
Decid a todos que ha sido  
el ruiseñor.  
Bisturí de cuatro filos,  
garganta rota y olvido.  
Cógeme la mano, amor,  
que vengo muy mal herido,  
herido de amor huido,  
¡herido!,  
¡muerto de amor! (1000)*

Násilné scény přicházejí ke slovu v závěru hry, kdy Perlimplín hrozí Belise, že probodne jejího milence, aby se s ním mohla těšit úplně a navždy, a pak to skutečně provede, nicméně tím milencem je sám Perlimplín, převlečený za mladíka zahaleného v rudém plášti. *Tvůj muž mi právě vrazil do prsou tuhle dýku se smaragdy. / Perlimplín me mató. (...) Con este ramo ardiente de piedras preciosas. (329 / 1016 - 1017)* (Původní výraz *ramo ardiente* (hořící, planoucí větev) je v překladu nahrazen *dýkou*, tedy nepřímé pojmenování přímým.) Takže Perlimplínova vražda milence je vlastně trojí agresí: je namířena proti Belisiným milencům (zastoupeným imaginárním milencem, kterého si Perlimplín pro tento účel sám vytvořil), proti Belise, která ho zklamala a ponížila, a konečně proti sobě samému.

### ***Fantastická ševcová***

Ve hře *Fantastická ševcová* převládá verbální agrese. Ve verbálních konfliktech dominuje ševcová, zatímco švec si svůj hněv odreagovává bušením kladivem do verpánku či do střevíců. Švec se vedle své ženy vzdá pouze na chabý odpor, ale starosta mu radí jiný postup: *Ženské je třeba vždycky pořádně zmáčknout, pevně přišlápnout a jít na ně vždycky s křikem. A jestli si i potom troufnou kokrhat, tak hůl, jiného léku není.*

*/ A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer kikirikí, la vara, no hay remedio. (221 / 925)*

Poněkud komicky působí spojení hněvu nad sestřinou radou oženit se a přáním věčného pokoje: *Hrom aby do sestry bouchl, ať odpočívá v pokoji. / ¡Mal rayo parta a mi hermana, que en paz descanse! (221 / 926)*

Po ševcově odchodu se vyrojí spousta nápadníků, kteří se ucházejí o přízeň ševcové ještě okázaleji než předtím. Někteří z nich se holedbají svou silou a potenciální agresivitou, tedy tím, co právě švec postrádal: *Já mám tolik kuráže, že bych popadl býka za rohy, ohnul mu hlavu až do písku a pak mu těmihle zuby snědl syrový mozek a klidně kousal dál a dál. / Tengo tanto coraje que agarraría a un toro de los cuernos, le haría hincar la cerviz en las arenas y después me comería sus sesos crudos con estos dientes míos, en la seguridad de no hartarme de morder. (234 / 943)*

I v této frašce dojdou ke slovu nože. Jednak se několik nápadníků ševcové pobodá nožem kvůli její přízni, a jednak ve hře, kterou předvádí převlečený kupec čili pimprlář. Sousedky líčí soboj soků v lásce a vinu připisují ševcové: *Prolévá se krev. Nezbyl jeden bílý šátek. Dva mládenci jak dvě slunce. Zabodly se do nich nože. / Ha corrido la sangre... No quedan pañuelos blancos. Dos hombres como dos soles. Con las navajas clavadas. (254 / 972)*

U ševce dochází po návratu k jistému posunu, už to není onen ušlápnutý muž, který se za každou cenu chce vyhnout konfliktu (s někým cizím), nýbrž muž, který se dovede postavit za ševcovou a vykázat všetečné sousedky (švec se zřejmě při svém putování světem lecčemu přiučil, o čemž svědčí jeho výhrůžka sousedkám, že jim nastrká břitvy do bot): *Vy lhářky lživé, prohnané, ničemné, vytrhám vám pačesy. (...) Kdyby vás chtěl odnést d'ábel! Jedubaby, šejdlířky! (...) Vy ohyzdy, vy pohanky! Břitvy do bot vám nastrkám! / Grandísimas embusteras, mentirosas, mal nacidas. Os voy a arrastrar el pelo. (...) ¡Así os lleve el demonio! ¡Basiliscos, perjuras! (...) ¡Sayonas judías! ¡Os pondré navajillas barberas en los zapatos! ¡Me vais a soñar! (254 / 972 – 973)*

Švec předvádí pimprlata o řemenářce – kus o *rudolící ženě a muži dobrákovi* – který má být podobenstvím o jeho vztahu se ševcovou a má sloužit *coby výstraha a příklad jednomu každému na světě*. Nechybí tam ani krvavá agrese, která je zatím „pouze“ imaginární – nápadník si plánuje, jak zprovodí řemenářčina muže ze světa, aby jim nepřekážel, a při tom zachází do jednotlivých detailů:

*Řežeš dobře? Líp než mráz.*

*Nelžeš? Ne, já zasadím mu*

*deset velmi přesných ran,*

*následovně rozvržených,*

*což je geniální plán:*

*do bederních krajin čtyři,*

*jednu vlevo od řadra,*

*další vpravo a pak dvakrát*

*z každé strany pod žebra. (247)*

*Y no tiene ni una mella. (pozn. – la navaja barbera)*

*¿No has mentido? Le daré*

*diez puñaladas certeras*

*en esta disposición,*

*que me parece estupenda:*

*cuatro en la región lumbar,*

*una en la tetilla izquierda,*

*otra en semejante sitio*

*y dos en cada cadera. (961 – 962)*

Velmi precizní, až jaksí „racionální“ rozvržení ran, které i z anatomického hlediska odpovídá zasažení životně důležitých orgánů, vyvolává dojem zcela chladnokrevné maligní agrese. Záměrně zde hovoříme o maligní agresi, neboť tuto ukázkou nelze považovat za typ agrese sledující nějaký cíl. Zabití nápadníka je možná impulzem, ale nikoli cílem, propracovanost agrese jednoznačně vystupuje za jakýkoli cíl, neboť je cílem sama sobě. Precizní rozvržení, kam kterou ránu zasadí a v jakém počtu, řemenářce nenechává na pochybách, že švec na tomto místě imaginárně

odreagoval své agresivní impulzy, a to ještě přes dvojí „filtr“: Jednak je to v rámci loutkové hry, kterou předvádí, a jednak agresi neprovádí postava, se kterou se ztotožňuje, tedy „loutkový švec“, ale právě nápadník jeho ženy, který chce ševce zabít. Z psychologického hlediska je pak spíše možná náprava jeho reálných vztahů se ševcovou.

### 3.3. Obrazy a symboly související s agresí v Lorkových dramatech

#### Květiny

Ve hře *Mariana Pinedová* se objevují symboly související s agresí (ostrá zbraň, rudá barva a květy; ale dále se zde na kokardách býků objevuje barva zelená (!) a černá) hned ve zprávě o corridě, kterou vypráví Amparo, a to dokonce ve vzájemném spojení – udatný Cayetano nechává *vykvést hrotem svého kordu rudé květy ran* – způsobuje býkům rány, z nichž prýští krev jako rudé květy – to je velice silný a působivý obraz, řekli bychom „lorkovský“:

*Zabil těch pět temných býků  
s kokardami do zelena,  
pětkrát hrotem svého kordu  
rudé květy vykvést nechal,  
a jak o divoké mordy  
zvířat otíral se zlehka,  
byl jak velký zlatý motýl  
s křídly ze všech tónů spektra. (19)*  
*Cinco toros mató; cinco,  
con divisa verde y negra.  
En la punta de su estoque  
cinco flores dejó abiertas,  
y en cada instante rozaba  
los hocicos de las fieras,  
como una gran mariposa  
de oro con alas vermejas. (793 – 794)*



Stojí za zmínku, že motýlí křídla ze všech tónů spektra, jak se to objevuje v českém překladu, jsou v originále ve skutečnosti červená (*vermejas*).

Na začátku této hry se objevuje symbolický obraz agrese (Marianiny popravky) jako utrnutí květiny:

*Utrhli tu růži bez poskvrny,  
utrhli ten liliový květ,  
utrhli tu růži bez poskvrny,  
ale krásná duše neumře. (9)*  
*Como lirio cortaron el lirio,  
como rosa cortaron la flor,  
como lirio cortaron el lirio,  
mas hermosa su alma quedó. (782)*

Obraz růže zraněné láskou (polibky cherubínů) ve hře *Neprovdaná doña Rosita* jsme již zmiňovali v předešlé kapitole. Neméně zajímavé je přirovnání, které tentokrát vychází (netradičně) z úst Rositina strýce, který přirovnává uříznutí růže s uříznutím prstu: *Vždycky když mi ustříhnete růži, jako byste mi uřízli prst. / Cada vez que cortáis una rosa es como si me cortaseis un dedo. (362 / 1388)*

Obraz *nářku uřatých květů* se objevuje i dál v písni starých panen:

*V tvém dlouhém vlasu slyším  
uřaté květy vzdychat.  
V těch oheň, v tamtěch voda  
a v těchto drobná dýka. (374)*  
*Sobre tu largo cabello  
gimen las flores cortadas.  
Unas llevan puñalitos;  
otras, fuego, y otras, agua. (1404 - 1405)*

Jak ukazuje toto čtyřverší, také květiny jsou možným zdrojem potenciální agrese: Ač jsou samy uřaté, mohou skrývat drobné dýky (případně vodu nebo oheň).

## Barvy

Ve spojitosti s agresí se v Lorkových hrách často objevuje barva rudá, bílá a stříbrná, ve spojitosti s vodou pak temná, černá.

Když ve hře *Mariana Pinedová* Cayetano zabíjí býky v aréně, jednak jim ostřím své dýky nechává na těle vykvést *rudé květy* ran, a jednak je i samotné odpoledne najednou jaksi víc temné:

*(...) zdálo se, že všechen soumrak  
zbrunátněl jak zralá réva. (18)*

*(...) parecía que la tarde  
se ponía más morena. (793)*

Svůj *rudý sen* (sen o prolítí krve) sní i ryba, kterou spatřuje Fernando v očích Mariany, což je jasný předobraz krvavého zakončení dramatu.

Také doňi Rositě způsobuje láska (prostřednictvím pohledu do očí milého) *rudé rány* v srdci:

*(...) mé oči se upřely  
na tebe, a tvé jak jehly  
v srdci mi hned otevřely  
rudý květ svou ocelí. (350)*

*(...) y en mi corazón sentí  
agujas estremecidas  
que me están abriendo heridas  
rojas como el alhelí. (1372)*

Kůň, o kterém si zpívá Leonardova žena a tchyně, má *v očích stříbrné dýky* a na *vyprahlých nozdrách stříbrné mouchy*.

V *Krvavé svatbě* je primárním nositelem agrese měsíc, žebračka (smrt) a zbraně, zatímco oba sokové jsou k souboji dohnáni až sekundárně. Měsíc je personifikován jako mladý dřevorubec s bílou tváří, scénu zpravidla ozáří modře a oslnivě. Žebračka je v tmavozelené plachetce, nože mají stejně jako měsíc na obloze barvu stříbrnou. Najdeme zde rudé a bílé barvy, tepla a chladu: Měsíc je chladný, stříbrný či bílý, lidská krev naopak teplá

a rudá. Měsíc tak touží po lidské krvi, aby ho zahřála a zbarvila jeho tváře doruda.

*Sníh však odnáší mě,  
bělouš mramorový,  
a topím se v tůních  
tvrdé, chladné vody.  
Této noci zrudnou  
moje tváře krví  
a kopyta větru  
vtrhnou do rákosí. (63)*  
*Pero me lleva la nieve  
sobre su espalda de jaspe,  
y me anega, dura y fría,  
el agua de los estanques.  
Pues esta noche tendrán  
mis mejillas roja sangre,  
y los juncos agrupados  
en los anchos pies del aire. (1249)*

S agresí u Lorky příznačně souvisí i bílá barva. To je patrné zejména v hrách *Yerma* a *Dům Bernardy Albové*. V obou případech bílá souvisí se sterilitou uzavřeného prostoru, s uzavřeným prostorem fungujícím jako vězení, s represí a tyraníí, s chladem kontrastujícím s dusným létem, s potlačenou agresí. Bílá i černá barva zde tvoří zajímavé komplementární atributy – bílé prostředí domu, černá barva (nuceného) smutku. Obojí souvisí s frustrací, zablokováním a latentní agresí.

### **Voda**

Fernando spatřuje v Marianiných očích *božské chvění černé vody*, kde je *stříbřitá ryba, předstírajíc sen / un temblor divino, como de agua clara* (zde dochází k posunu barvy mezi originálem a překladem) *donde un pez de plata finge rojo sueño. (16 / 790)*

Služka v *Krvavé svatbě* předznamenává souboj s tragickým koncem, v který celá svatba vyústí. Ve služčině popěvku se opakovaně objevuje voda, několikrát neutrálně coby plynoucí voda v řece (čas, který nezadržitelně přibližuje to, co se stane) a na závěr zcela jednoznačně: voda se má zablýsknout, což je u Lorky neblahé znamení, znamení agrese.

*Ženich je bílý holub,  
holub, co na prsou má oheň,  
celý kraj touží slyšet  
šumění prolité krve.  
A točí  
a točí se kolo  
a dál teče voda v řece.  
Už jede svatba domů,  
ach, vodo, zablýskej se! (47)  
Porque el novio es un palomo  
con todo el pecho de brasa  
y espera el campo el rumor  
de la sangre derramada.  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua! (1226)*

### **Věcné symboly – nůž, měsíc, ryba**

Jedním z nejkrásnějších obrazů skryté, číhající agrese v Lorkových hrách je replika (kterou reprodukuje na scéně Amparo), co (všechno) spatřuje Fernando v Marianiných očích:

*Říkal, že z tvých očí  
se rojí ptáci jako k přehlídce,  
že je v nich božské chvění černé vody,  
která se skrývá pod myrtový keř,  
že je v nich luna, na niž hledí z hlubin  
stříbřitá ryba, předstírajíc sen. (16)*

*¡Ya me acuerdo! Dijo que en tus ojos  
había un constante desfile de pájaros.  
Un temblor divino, como de agua clara,  
sorprendida bajo el arrayán,  
o temblor de luna sobre una pecera  
donde un **pez de plata** finge su **rojo sueño**. (790)*

Tato pasáž je přímo nabitá symboly, které se u Lorcky spojují s agresí (a se smrtí). Objevuje se zde ze zvířecích symbolů pták a ryba, dále měsíc (luna), z barev stříbrná a rudá a konečně voda. Stříbrný je měsíc, stříbrná je dýka, nůž či jiný potenciálně nebezpečný nástroj, jeho ostří se v záři luny mihotavě blýská, až oslepuje. Zastavme se u obrazu *stříbřité ryby*, která sní svůj *rudý sen*. Ryba je velice nápadně (až okázale) podobná bodné, řezné či sečné zbrani, a to jak svým tvarem, tak svou barvou a konečně i leskem. A poznámka, že *předstírá svůj rudý sen / finge rojo sueño*, je nanejvýš výmluvná (v českém překladu je formulace zredukována na pouhé *předstírajíc sen*. Tento neobyčejně hutný obraz představuje kumulaci několika symbolických aspektů, jejichž výsledný efekt je přímo ohromující. Ryba bývá v četných kulturách považována jednak za symbol plodnosti, ale současně i za symbol smrti (Becker, 2002, str. 248). Jiní zdůrazňují význam ryby jako falického symbolu mužství, často v konfrontaci s mušlí, která má obecně ženské rysy a nese význam zrození, štěstí a vzkříšení (Fontana, 1994, str. 88). Rovněž Inés Marful Amor (Marful Amor, 1991, str. 65) považuje rybu v tomto spojení za falický symbol par excellence a poukazuje na její výmluvnou grafickou formulaci.<sup>2</sup>

Již zmíněné spojení agrese a lásky ve hře *Neprovdaná doña Rosita* doprovází opět symbol – něco ostrého (a kovového), tentokrát jehly. Láska vycházející z bratrancových očí Rositu bodá do srdce jako ostré jehly:

*Neopatrné tak strašně*

---

<sup>2</sup> Obraz ryby-luny označuje Marful Amor (1991) za nejvyšší stupeň sémické kondenzace označující mrtvého milence (Marful Amor, 1991, str. 18: *un grado ulterior para designar al amante muerto*). Obraz ryby-měsíce symbolizuje u Lorcky oidipovský vztah mezi matkou a synem, přičemž tento vztah je nekopulativní, ale vzájemně se pronikající. (La figura del pez-luna simboliza para Lorca la relación maternofilial, inclusiva, no copulativa, que se establece siempre entre la mujer y el edipo (...), Marful Amor, 1991, str. 65)

*jako něžné gazely,  
mé oči se upřely  
na tebe, a tvé jak jehly  
v srdci mi hned otevřely  
rudý květ svou ocelí. (350)*  
*Tierna gacela imprudente  
alcé los ojos, te vi  
y en mi corazón sentí  
agujas estremecidas  
que me están abriendo heridas  
rojas como el alhelí. (1372)*

Dlouhé vlasy coby uťaté květy zase skrývají jinou zbraň – dýku:

*V tvém dlouhém vlasu slyším  
uťaté květy vzdychat.  
V těch oheň, v tamtěch voda  
a v těchto drobná dýka. (374)*  
*Sobre tu largo cabello  
gimen las flores cortadas.  
Unas llevan puñalitos;  
otras, fuego, y otras, agua.*

V *Krvavé svatbě* matka už zpočátku projeví svou nenávist (a strach) k ostrým předmětům, které mohou člověka v potyčce smrtelně zranit: *Nůž, nůž... Ať jsou proklety všechny i s tím, kdo je vymyslel. (...) A zrovna tak pušky a pistole a každý sebemenší nožík, i motyky a vidle. (...) Všechno, co může člověku rozpárat tělo. Krásnému člověku s kytkou v ústech (...) / La navaja, la navaja... malditas sean todas y el bribón que las inventó. (...) Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. (...) Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca (...)* (9 – 10 / 1172 – 1173)

Bílý kůň, o kterém si zpívá Leonardova žena a tchýně, má v očích stříbrné dýky.

*Nohy samou ránu,  
hřívu plnou jíní  
a hluboko v očích  
má stříbrné dýky. (17 – 18)*  
*Las patas heridas,  
las crines heladas,  
dentro de los ojos  
un puñal de plata. (1184)*

Ve třetím dějství, kdy jsou milenci na útěku, je nositelem největšího potenciálu agrese právě měsíc. Měsíc je sám o sobě chladný a touží po teplé lidské krvi. Měsíc je také chladně stříbřitý či bílý a touží po tom, aby se jeho tváře zbarvily rudou krví. Měsíc v sobě také skrývá ostří, potenciální zbraň, která může smrtelně zranit. Maligní agrese měsíce je natolik vystupňovaná, že se z ní stává až agrese metafyzická.

*Měsíc nechá trčet  
ve vzduchu své ostří,  
železnou past, která  
touží hlodat v krvi. (62)*  
*La luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre. (1249)*  
*Nedopřát jim stín,  
úkryt ani únik!  
Za teplem chci vniknout  
až do lidské hrudi!  
Srdce pro mě! Horké!  
Ať valí své vlny  
přes hory mých prsou,  
já chci dovnitř! Dovnitř! (63)*  
*¡No haya sombra ni emboscada,*

*que no puedan escaparse!*  
*¡Que quiero entrar en un pecho*  
*para poder calentarme!*  
*¡Un corazón de mí!*  
*¡Caliente!, que se derrame*  
*por los montes de mi pecho;*  
*dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (1250)*

Ostří nebo čepel obecně se v textu několikrát vyskytuje také bez spojení s konkrétní zbraní, ale například ve spojení s větrem či skálou – ostrý vítr nebo ostrá skála se stává ostřím.

*Ze stromů se derou*  
*první jitřní ptáci.*  
*Noc už dodýchává*  
*na čepeli skály. (69)*  
*Pájaros de la mañana*  
*por los árboles se quiebran.*  
*La noche se está muriendo*  
*en el filo de piedra. (1258)*

To je příznačný rys Lorky – schopnost vidět zdánlivě neutrální jevy (srpek měsíce, vítr, kámen či skálu) jako ostří hrozící nebezpečím a agresí. Také vítr, který zesílil a nabral na ostrosti, je přirovnáván k ostří dýky, která má v originále dokonce *dvojí ostří*:

*A vítr ztuhl jako ostří dýky. (64)*  
*El aire va llegando duro, con doble filo. (1251)*  
*Osvítí límec, rozepne v něm knoflík:*  
*to je ta cesta, kterou znají břitvy. (64)*  
*Ilumina el chaleco y aparta los botones,*  
*que después las navajas ya saben el camino. (1251)*

Krvežíznivost Měsíce se objevuje i v dalších replikách:

*Ať umírají dlouho. Ať jejich krev*  
*mi mezi prsty potichoučku syčí.*  
*Hle, moje popelavá údolí*  
*se budí touhou po tom tratolišti. (64)*



*Pero que se tarden mucho en morir. Que la sangre  
me ponga entre los dedos su delicado silbo.  
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan  
en ansia de esta fuente de chorro estremecido!* (1251)

Rys agresivity, kterým se vyznačuje měsíc v Lorkových hrách, je zřejmě dost neobvyklý a příznakový. Měsíc obecně souvisí s ženskou plodností, s deštěm, vlhkostí, se vznikem a zánikem. V protikladu ke slunci, které je vnímáno jako maskulinní, se měsíc objevuje jako symbol jemnosti, ženství, přístupnosti, plodné pasivity a potřeby opory (Becker 2002, str. 170-171). Měsíc je (v opozici ke Slunci) často považován za symbol nevědomí, což je obzvláště zajímavé právě v souvislosti s agresivitou měsíce v Lorkových hrách.

Symbol ostré zbraně se často pojí s květinami, srdcem nebo očima. Spojení „napíchat jehly do očí“ se v Lorkových dramatech objevuje hned několikrát. Například v tragické básni Yerma, kde Yerma v zoufalství nad nepřicházejícím dítětem je ochotná *napíchat si jehly do očí: Musíte mi říct, co mám dělat, a já udělám všechno, všechno, i kdybyste mi kázala napíchat si jehly do očí. / Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.* (95 / 1288)

Ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* najdeme také různé ostré zbraně. Jednak nůž (v originále má dokonce čtvero ostří – *bisturí de cuatro filos*), který zabodlo Perlimplínovi do krku jeho vzplanutí k Belise:

*V hrdle nožiček broušený,  
v paměti příběh ztracený.  
Vezmi mě za ruku, lásko,  
protože jsem zle raněný,  
raněný uprchlou láskou,  
raněný,  
mrtvý láskou!* (319)  
*Bisturí de cuatro filos,*

*garganta rota y olvido.  
Cógeme la mano, amor,  
que vengo muy mal herido,  
herido de amor huido,  
¡herido!,  
¡muerto de amor! (1000)*

A jednak dýka, kterou si Perlimplín probodl hruď v přestrojení za neznámého milence: *A aby ti patřil naprosto a navždy, řekl jsem si, že bude nejlepší, když mu vbodnu do jeho záletného srdce tuhle dýku. Co ty na to? / Y para que sea tuyo completamente, se me ha ocurrido que lo mejor es clavarle este puñal en su corazón galante. ¿Te gusta? (329 / 1015) (...) Tvůj muž mi právě vrazil do prsou tuhle dýku se smaragdy. / Perlimplín me mató. (...) Con este ramo ardiente de piedras preciosas. (329 / 1016 - 1017)*

Ještě před samotným provedením činu, když Perlimplín Belise pohrozí, že probodne jejího milence dýkou, Belisa se okamžitě shání po meči, aby zneškodnila svého muže, který jí chce dělat překážky: *Marcolfo, sundej ten meč, co je v jídelně, musím svému muži probodnout hrdlo ... / Marcolfa, bájame la espada del comedor, que voy a atravesar la garanta de mi marido...*

*Done Perlimplíne,  
ty jsi vším vinen!  
Jestli ty ho zabiješ,  
zabiju já tebe též! (329)  
¡Don Perlimplín,  
marido ruin!  
Como le mates,  
te mato a ti. (1016)*

### **3.4. Objekty agrese v Lorkových dramatech**

Vedle agresivity (tedy tendence k agresivnímu jednání a obecně k agresi, jejímž cílem, objektem je jiný subjekt, jiná dramatická postava) se u Lorkových hrdinů objevuje dispozice k destruktivní autoagresi, tedy

tendence k porušování fyzické integrity sebe sama – k sebepoškozování. Příkladem toho, jak ukážeme níže, je Yerma, která si chce „napíchat jehly do očí“, Adela, která se oběsí, don Perlimplín, který se zabije, a nakonec tyto rysy vykazuje i nevěsta v Krvavé svatbě, která v závěru hry vybízí ženichovu matku k agresi na své osobě (na nevěstě samotné).

V Lorkových hrách je velice zajímavé sledovat, kam je agrese většinou zaměřena, respektive do jaké části těla. V této souvislosti je až nápadné, jak často jsou předmětem agrese oči. Oči bývají u Lorky cílem i nástrojem agrese, mnohé postavy zraňují už jen svým pohledem, bodají očima, jako například Yerma: *Hledí na mě dvěma jehlami, celé noci vedle mě leží s otevřenýma očima, polštář mi zlými vzdechy vystýlá. / Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros mis almohadas.* (126 / 1332)

Oči se objevují jako cíl nejen cizí agrese, ale i autoagrese. Například v *Krvavé svatbě* si Leonardo hází do očí písek, kdykoli spatří svou někdejší milou (nevěstu), aby se na ni nemusel dívat (zde v českém překladu tento krásný obraz „házet si písek do očí“ bohužel mizí):

*Moje oči se ti  
zdálky vyhýbaly,  
ale kůň mě nosil  
k tobě na zápraží. (69)  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta. (1257 – 58)*

Autoagrese spojená s očima se objevuje i v tragické básni Yerma, kdy protagonistka je ochotna si kvůli dítěti i napíchat jehly do očí: *Musíte mi říct, co mám dělat, a já udělám všechno, všechno, i kdybyste mi kázala napíchat si jehly do očí. / Usted me ha de decir lo que tengo que hacer, que yo haré lo que sea, aunque me mande clavarme agujas en el sitio más débil de mis ojos.* (95 / 1288)

Dále bývá předmětem agrese krk, hrdlo – například v *Marianě Pinedové*, kdy Pedrosa nutí Marianu, aby promluvila:

*(...) však ted' tvá šíje z křehkých tuberos*

*je v těchto rukou: stačí lehce sevřít.*

*Ted' mi dáš lásku jak já tobě život. (66)*

*(...) puedo apretar tu cuello con mis manos,*

*este cuello de nardo transparente,*

*y me querrás porque te doy la vida. (856)*

Do hrdla směřuje i agrese (tentokrát agrese lásky – zranění a zasažení láskou) u dona Perlimplína:

*V hrdle nožíček broušený,*

*v paměti příběh ztracený. (319)*

*Bisturí de cuatro filos,*

*garganta rota y olvido. (1000)*

Agrese směřující k oblasti hrdla, šíje a krku nemusí znamenat jen otevřenou ránu, ale často i uškrcení, což najdeme například v závěrečné scéně *Yermy* nebo v patologickém strachu Perlimplína z uškrcení: *Jako z cukru..., bělounká i uvnitř. Jestlipak by mě dokázala uškrtit? / Como de azúcar..., blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme? (310 / 987)* Agrese zaměřená na oblast hlavy, šíje a krku má sexuální podtext (a to i „nekrvavá“ agrese – tedy zardoušení či oběšení). Psychoanalytická teorie totiž považuje hlavu v symbolických obrazech za reprezentaci genitálu, takže Adelinu destruktivní autoagresi lze zřejmě číst i takto. (Marful Amor, 1991)

Jinak je tomu v případě Bernardy Alby, která je schopna zaměřit agresi kamkoli: *Žhavé uhlí do hříšného klína! (...) Zabít ji! Zabít! / (188)* / *¡Carbón ardiente en el sitio de su pecado! ¡Matadla! ¡Matadla! (1505 – 1506)*

Z toho se poněkud vymyká přesné rozvržení deseti ran, které prezentuje švec přestrojený za potulného komedianta ve svém divadle.

To vypovídá o cíleně plánované, nikoli afektivní agresi, a naznačuje to určitý odstup u autora agrese. Každá z těchto ran má předem daný svůj cíl:

*Řežeš dobře? Líp než mráz.  
Nelžeš? Ne, já zasadím mu  
deset velmi přesných ran,  
následovně rozvržených,  
což je geniální plán:  
do bederních krajin čtyři,  
jednu vlevo od řadry,  
další vpravo a pak dvakrát  
z každé strany pod žebra. (247)  
Y no tiene ni una mella.  
¿No has mentido? Le daré  
diez puñaladas certeras  
en esta disposición,  
que me parece estupenda:  
cuatro en la región lumbar,  
una en la tetilla izquierda,  
otra en semejante sitio  
y dos en cada cadera. (961 – 962)*

### **3.5. Imanence a potencialita jako trvalé zdroje agrese. Agresivita**

U Lorky je agresivita rozšířena vedle (lidských) dramatických postav (ve smyslu Zichově – dramatická postava jako kompaktní fiktivní osobnost vyznačující se určitými charakteristikami) - i na jiné objekty nejrůznějšího druhu. Nositelem agresivity jako obecné tendence jednání (vlastně spíše chování) tak mohou být předměty, živly, přírodní jevy, barvy a další symboly.

Za potenciální zdroje agrese považujeme v této práci i objekty, které agresi přivolávají a které po ní touží (zbraně, měsíc apod.).

Ve hře *Mariana Pinedová* (když Amparo vypráví o corridě v Rondě) je takovým objektem náměstí – prostor zřejmě zaplněný lidmi, který prahne po prolité krvi, přesněji řečeno po *pachu prolité krve* (opět zde dominuje vedle zrakové i naprosto archaická olfaktorická dimenze):

*Náměstí se chvělo v šeru  
jako rozzuřená šelma,  
do zápachu čerstvé krve  
vůně hor se zdálky snesla. (19)  
La plaza, al par que la tarde,  
vibraba fuerte, violenta,  
y entre el olor de la sangre  
iba el olor de la sierra. (794)*

V *Krvavé svatbě* se nejvýrazněji projevuje potencialita agrese, která je vlastní v tomto případě ostrým předmětům. To, co matka naznačí na začátku hry jako katastrofický scénář, se pak nakonec skutečně stane: *Nůž, nůž... Ať jsou proklety všechny i s tím, kdo je vymyslel. (...) A zrovna tak pušky a pistole a každý sebemenší nožík, i motyky a vidle. (...) Všechno, co může člověku rozpárat tělo. / La navaja, la navaja... malditas sean todas y el bribón que las inventó. (...) Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. (...) Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. (9 – 10 / 1172 – 1173)*

Také Leonardova žena postřehne blížící se neštěstí způsobené jejím mužem: *Proč se na mě tak díváš? Máš v každém oku trn. / ¿Por qué me miras así? Tienes una espina en cada ojo. (45 / 1224)*

Podobně jako ve hře *Mariana Pinedová* (pasáž o corridě v Rondě) i v *Krvavé svatbě* celý kraj prahne po lidské krvi, touží slyšet její šumění:

*(...) celý kraj touží slyšet  
šumění prolité krve.  
(...) Už jede svatba domů,  
ach vodo, zablýskej se! (1226)  
(...) y espera el campo el rumor*

*de la sangre derramada.  
(...) ¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua! (1226)*

Potencialita agrese u ostrých zbraní se uzavírá v závěrečných replikách hry, kde matka komentuje kontrast malého nože a statných mužských těl, která dokáže zabít:

*Sestry moje. Malým nožem,  
tak maličkým nožem,  
jednoho dne osudného, než kohouti zazpívali,  
zahubili se dva muži pro lásku.*

*Malým nožem,  
tak maličkým nožem,  
co div z dlaně nevypadne,  
ale umí hladce projet  
udiveným lidským tělem  
a kde zůstal jednou vnořen,  
tam se chvěje, tam se splétá  
našich nářků temný kořen. (79 – 80)*

*Vecinas: con un cuchillo,  
con un cuchillito,  
en un día señalado, entre las dos y las tres,  
se mataron dos hombres del amor.*

*Con un cuchillo,  
con un cuchillito  
que apenas cabe en la mano,  
pero que penetra fino  
por las carnes asombradas  
y que se para en el sitio  
donde tiembla enmarañada  
la oscura raíz del grito. (1271 – 1272)*

A nevěsta ji doplňuje a upřesňuje vlastnosti osudného nože:

*Pod tím malým, tolik malým,  
malininkým nožem,*

*co div z dlaně nevypadne,  
pod tou rybkou, pod rybičkou  
bez šupin a moře (...) (80)  
Y esto es un cuchillo,  
un cuchillito  
que apenas cabe en la mano;  
pez sin escamas ni río (...) (1272)*

V souvislosti s agresí je zajímavé si povšimnout fenoménu *čihání* (*acechar*). Čihání je akt podlé, „záškodnické“ maligní agrese, která je skrytá až do té doby, než nastane vhodný okamžik k její otevřené realizaci. Čihání je opakem otevřené, „férové“ agrese. Jestliže u Lorky sledujeme, kdo je subjektem čihání, zjistíme, že je to buď smrt, nebo měsíc – v každém případě ale postava, která má zájem na fyzické smrti protagonisty. Zatímco smrt „dohlíží“ na kontinuitu odvěkého řádu, postava měsíce, zejména ve svém dlouhém monologu ve třetím dějství *Krvavé svatby*, se vyznačuje akcentovanou krvežíznivostí. Měsíc je chladný a touží po teple (lidské krve), hledá „oheň vášně“ a svou bledou barvu chce smísit s (opět „teplou“) barvou lidské krve. Smrt je tedy vykonavatelem objektivního biologického řádu, zatímco měsíc se snaží pouze uspokojit svou touhu.

S fenoménem čihání se setkáváme např. ve hře *Mariana Pinedová*, která takový vjem či pocit replikuje během pobytu v klášteře. Smrt na ni čihá za zdmi klášterní zahrady, protože ví, že brzy přijde její chvíle.

*(...) čihá na mne ze zahrady,  
skryta v akátové vůni. (77)  
(...) que, bajo la acacia en flor  
del jardín, mi muerte acecha. (871)*

Motiv čihání se dále objevuje u Měsíce v *Krvavé svatbě*. Zde je čihání projevem zcela perfidní (zlovolné) perfidní maligní agrese. Zlověstnost čihání se projevuje jednak v explicitním použití samotného slovesa *čihat* (*acechar*), a jednak jakýmsi „zázrazem“ děje, kdy se nic neděje, jen měsíc nechává ve vzduchu zlověstně *trčet své ostří*:



*Měsíc nechá trčet  
ve vzduchu své ostří,  
železnou past, která  
touží hlodat v krvi. (62)*  
*La luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre. (1249)*

Dalším zajímavým aspektem imanentní agrese v Lorkových hrách je touha po pronikání (proniknutí), která je bytostně vlastní každé ostré zbrani (jakož i srpku měsíce) a kterou si zde nazveme penetrační syndrom. Jako by každý ostrý předmět v sobě skrýval latentní touhu po proniknutí – a to právě do lidského těla, které smrtelně zraní.

*Za teplem chci vniknout  
až do lidské hrudi!  
Srdce pro mě! Horké!  
Ať valí své vlny  
přes hory mých prsou,  
já chci dovnitř! Dovnitř! (63)*  
*¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme!  
¡Un corazón de mí!  
¡Caliente!, que se derrame  
por los montes de mi pecho;  
dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (1250)*

Zejména poslední verš, který je navíc zatížen opakováním, je imponantním výrazem této bytostné touhy. Tento „penetrační syndrom“ není bez spojitosti se sexualitou, kde se k němu ještě vrátíme.

V rámci Lorkových dramát lze také dost dobře rozlišovat mezi agresí latentní a manifestní (skrytou a zjevnou). Zatímco v případě manifestní agrese jde o agresi otevřenou a jaksi objektivně pozorovatelnou (a tedy ve svém projevu evidentně realizovanou – ať už jde o agresi na úrovni

verbální či brachiální), mnohem zajímavější je v kontextu Lorkových her agrese latentní. Latentní agrese je u Lorky zastoupena fenoménem špehování, kterým se zabýváme ještě v kapitole o sexualitě v jeho lehce patologické významové dimenzi jakožto fenoménem pohledu klíčovou dírkou.

Tento pohled však vykazuje nejen sexuální konotaci, nýbrž i jakousi latenci ve smyslu agresivity.<sup>3</sup> Jakýkoli úkladný a vůbec tajný pohled je totiž zásahem do integrity pozorovaného subjektu a jako takové lze hodnotit chování řady postav v Lorkových hrách. Uvězněnou Marianu Pinedovou špehují novicky v klášteře, v domě, kde žije Doña Rosita, špehuje služka, stejně jako v domě Bernardy Albové (zde špehuje i Angustias (152 / 1453) a některé další sestry). Juan špehuje Yermu (136 / 1346), don Perlimplín špehuje, jak se Belisa obléká do svatebních šatů (313 / 991), špehování se objevuje i ve hře *Fantastická ševcová* (226 / 933).

Fenomén špehování však mnohdy překračuje rámec pouhého pozorování a přechází až ve špehování ve smyslu pronásledování. To je příklad Pedrosy, který sleduje Marianu jednak vzhledem k tomu, že ho přitahuje, ale především kvůli její spolupráci se spiklenci, a Yermu zase opakovaně sleduje (až přímo pronásleduje) její muž Juan, který je hnán patologickým strachem o „čest rodiny“ a strachem z lidských řečí.

---

<sup>3</sup> Agrese je pouze extrémním výrazem mnohastupňové škály mezi extrémní pasivitou a aktivitou, která zasahuje spoustu oblastí. Nejjemnější formou agrese je zájem o věc, jistý druh bdělosti. Bdělost vždy znamená jednání, i když prostřednictvím zpracování obsahu vědomí, tedy prostřednictvím učení. (30 způsobů, jak se zbavit stresu, Grada, Praha 2009, str. 32)

## **4. Smrt v Lorkových dramatech**

### **4.1. Smrt jako součást přírodního koloběhu – archaická cirkulární a cyklická představa života**

Představa lidského života nebo života obecně může mít podobu lineární, cyklickou nebo cirkulární. Lineární představou se zde zabývat nebudeme – z kontextu Lorkových her vyplývá představa cyklická, která koresponduje s koncepcí smrti jako věčného návratu živých forem do mateřského lůna země, která má jak aspekty přijímání, tak aspekty dávání, a její proměny v život. Právě tento zemský, telurický element je u Lorky velice silný. Vůně, krev, kontrast tepla a chladu – to vše souvisí se zemským elementem věčné proměny. Cirkulární představě dominuje pojetí lidského života jako uzavřeného (o)kruhu, který se vrací do výchozího bodu, ze kterého vzešel, a v něm se zase uzavírá. Cyklická představa života pracuje s vlivem rodových kořenů a předků, život se v neustálých proměnách vrací, podobně Hegelovu podobnosti pohybu po závitnici. Podobně rozkveté u Lorky *rosa mutabilis*, která kvete pouze jeden den a pak uvadá, ale právě kořeny v zemi žijí dál a jindy zase rozkveté jiný květ. S rodem a pokračováním života v rámci rodu (ne v rámci druhu) je u Lorky ale trochu problém – v dramatech jsou téměř vždy přítomné náznaky rodových kořenů (význačné rysy daného rodu, jejich kompatibilita s rysy partnerů, dědičnost), ale ve většině her se (posuzováno podle protagonisty) pokračování rodu zastaví.

S touto koncepcí cykličnosti koresponduje obraz květiny – květina v sobě zahrnuje jak aspekt pomíjivosti a zmaru, tak i aspekt neustálé proměny a permanentní obnovy v další fázi biologické existence. Kromě toho je květina považována za archetypální obraz lidské duše.

Nejvíce kondenzovaným, kompaktním a současně velice poetickým obrazem věčného koloběhu života a smrti je měnlivá růže – *rosa mutabilis*

ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*, jejíž životní cyklus trvá jeden den – totiž od rozednění do setmění:

*Když zrána rozvíjí se,  
jako krev se zardívá.  
I rosa se jí vyhne,  
že by se spálila.  
V poledne je jak korál,  
když už se rozvila.  
Slunce nahlíží okny,  
jak plane, ohnivá.  
Když na stromech a v keřích  
sbor ptáků zazpívá  
a na fialách v moři  
vpodvečer omdlívá,  
pak celá zbělá, jako  
solná tvář neživá.*

*Když roh z měkkého kovu  
noc k ústům přikládá,  
hvězdy ven vyhrnou se  
a vítr spěchá spát,  
tu na hranici temnot  
začíná uvadat. (352)*

*Quando se abre en la mañana  
roja como sangre está;  
el rocío no la toca  
porque se teme quemar.*

*Abierta en el mediodía  
es dura como el coral,  
el sol se asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.*

*Quando en las ramas empiezan  
los pájaros a jantar  
y se desmaya la tarde  
en las violetas del mar,*

*se pone blanca, con blanco  
de una mejilla de sal;  
y cuando toca la noche  
blanco cuerno de metal  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van,  
en la raya de lo oscuro  
se comienza a deshojar. (1374)*

V *Krvavé svatbě* se setkáme s pasáží, která vyjadřuje nepřetržité plynutí času hned dvěma symboly:

*A točí  
a točí se kolo  
a dál teče voda v řece.  
Už jede svatba domů,  
ach, vodo, zablýskej se! (47)  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relubre el agua! (1226)*

Verš *a dál teče voda v řece (y el agua pasaba)* se na začátku druhého obrazu ve druhém dějství dokonce opakuje několikrát. Kolo se točí pořád „dokola“ a voda v řece plyne pořád dál a dál – plynutí vody se obecně považuje za symbol nepřetržitého toku času (Bachelard, 1977) a otáčení kola je zase už od středověku vnímáno jako symbol osudu – zde tedy čas a osud splývají v jedno. Tok vody coby lineární pohyb a otáčení kola coby pohyb cirkulární – obojí nelze zvrátit a svatba jede zpátky z kostela do nevěstina domu, vstříc svému nevyhnutelnému osudu.

V tomto obraze se prolíná výše zmíněná cykličnost a cirkulárnost – do stejné vody v řece dvakrát nevstoupíme, ale otáčení kola je cirkulární proces už z povahy věci, z hlediska vizuálního. Voda v řece se v jednom cyklu na stejné místo nikdy nevrátí, jedině potenciálně z hlediska vyššího řádu koloběhu vody, ale otáčení kola je vždy identický proces. Oba obrazy

jsou však závislé na vnějším řádu – na koloběhu vody (a todíž na přítomnosti vody coby hybného činitele pro kolo).

Obraz tohoto neblahého soukolí osudu, který je v *Krvavé svatbě* zastoupen točícím se kolem a plynoucí vodou v řece, najdeme i v *Domě Bernardy Albové*, kdy Martirio poukazuje na beznadějnou determinaci rodinnými událostmi předků, jejichž důsledky se přenášejí na potomky, a z jejichž područí se nelze vymanit: (...) *Jenže se to opakuje. Vidím, že všechno na světě se strašně opakuje. A tak má stejný osud jako její matka a babička, co měly za muže toho, kdo ji zplodil. / (...) Pero las cosas se repiten. Y veo que todo es una terrible repetición. Y ella tiene el mismo sino de su madre y de su abuela, mujeres las dos del que la engedró.* (157 / 1460)

## 4.2. Téma a obrazy smrti v Lorkových dramatech

### **Mariana Pinedová**

Atmosféra hry je navozena lidovou romancí pojednávající právě o příběhu Mariany Pinedové, kterou zpívá dívinka oblečená podle módy z roku 1850:

*Smutný den to vzešel nad Granadou,  
i ten kámen do pláče se dá,  
šibenice čeká Marianu,  
raděj zemře, než by zradila. (9)  
¡Ay que día triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadalso de no declarar! (781)*

Čtenář (a divák) je tak nejprve informován, “o co ve hře půjde”, a to formou lidové romance jakožto prologu, jejímž ústředním bodem je právě moment Marianiny hrdinné smrti za svobodu. (O této romanci se předpokládá, že je mezi čtenáři všeobecně známá.) Smrt Mariany je metaforicky označena jako utrnutí květiny: *Utrhli tu růži bez poskvrny, utrhli*

*ten liliový květ (...)* (9); *Como lirio cortaron el lirio, como rosa cortaron la flor (...)* (782), což obrazně naznačuje násilnou smrt. S předobrazem Marianiny smrti jsou zde spojeny dvě květiny – lilie a růže. Lilie svým významovým konotátem naznačuje, že půjde o smrt nevinného, a růže předesílá, že zemře krásná žena v rozpuku své krásy.

Na smrt však poukazují během prvního obrazu ještě další indicie: Podle Fernanda se v Marianiných očích *rojí ptáci jako k přehlídce / un constante desfile de pájaros* (16; 790). Ptáci u Lorky často znamenají hrozbu, blížící se nebezpečí. Fernando vidí v Marianiných očích i další věci:

*(...) že je v nich luna, na niž hledí z hlubin*

*stříbřitá ryba, předstírajíc sen.* (16)

*(...) o temblor de luna sobre una pecera*

*donde un pez de plata finge rojo sueño.* (790)

Tento významově „hutný“ úryvek čtenáře nenechává na pochybách, že tragický děj romance uvedené v prologu se vskutku naplní. Obraz luny ve vodě (ale i samotné luny – například v Krvavé svatbě) předznamenává tragickou smrt a zdánlivě neškodná *stříbřitá ryba*, která ve vodě zatím nehybně *sní svůj (rudý) sen* je předobrazem krveprolití, jako by katův nástroj tiše vyčkával, kdy přijde jeho chvíle. Zásadní adjektivum *rudý* v českém překladu mizí, což je škoda, protože tím se poněkud rozplývá smysl této pasáže.

Pouze o něco dál Mariana shrnuje své rozpoložení v několik verších, z nichž taktéž zaznívá obava ze smrti:

*Je mi tak mile, jak je stařence,*

*když houpá v klíně dřímající slunce*

*a hladí je a věří ve své přání,*

*že noční nebe nedosáhne na ni.* (16)

*La misma alegría que la viejecilla*

*siente cuando el sol se duerme en sus manos*

*y ella lo acaricia creyendo que nunca*

*la noche y el frío cercacán su casa.* (790)

Skrytá úzkost se u Mariany vtěluje do představy noční temnoty a chladu – úzkost z temnoty a chladu noci naznačuje úzkost ze smrti. (V českém překladu se dimenze chladu ztrácí.)

Amparo vypráví o corridě v Rondě, kde *slavný Cayetano* zabil *pět temných býků, nejstrašnějších ze Španělska*. Zde nás zaujme, že náměstí se chvěje nedočkavostí v očekávání násilné scény a vůně hor přicházející z dálky je prosycena *zápachem čerstvé krve* (19).

O něco dále se znovu objevuje strach z noci (a tedy ze smrti):

*Tahle hodina, kdy tmí se,  
těžce padá na má víčka.  
Bolest věčné večernice  
v hrdle jsem si uvěznila.  
Kéž by se už nad mým oknem  
začly hvězdy rozevírat,  
kéž zazvučí volným krokem  
ulička má zádumčivá! (20-21)  
Hora redonda y oscura  
que me pesa en las pestañas.  
Dolor de viejo lucero  
detenido en mi garganta.  
Ya debieran las estrellas  
asomarse en mi ventana  
y abrirse lentos los pasos  
por la calle solitaria. (796)*

Toto je jeden z řady příkladů spojení smrti a noci nebo obecně smrti a temnoty, kterážto asociace je archaického původu a sahá do počátku lidské civilizace. Světlo ranního rozbřesku, které zahání tmu, spolu s ní zahání i temné nebezpečí. Obraz svítání, které má přijít po dlouhé temné noci, působí jako vzdálená naděje v kontrastu s temnotou noční úzkosti. Je nutno však dodat, že jako řada symbolů má i noc a temnota u Lorky oba protikladné aspekty. Skrývá hrozbu, nebezpečí a smrt, ale na druhé straně (a jedná se o temnou noc, tedy bez luny – *noche cerrada*) také poskytuje



ochranu a mate cestu pronásledovatelům (zde potenciálním pronásledovatelům Fernanda, který veze Pedrovi pas, ale také pronásledovatelům uprchlých milenců v Krvavé svatbě – nejprve zdárně unikají a zdá se, že uniknou a pronásledovatelé se vrátí s nepořízenou, ale jakmile vyjde krvelačný měsíc, je osud milenců zpečetěn).

Velmi příznačná je i hra Marianiných dětí s vlajkou, kterou jejich matka tajně vyšívá pro liberály. Zavinou se do ní a hrají si na mrtvé:

*(...) Jak v rubáši v tom leží:  
prý umřeli, jsou v rakvi. (36)  
(...) y se han tendido en ella  
fingiéndose los muertos! (817)*

Skutečnost, že děti bezděčně použijí vlajku ke hře na smrt, zcela evidentně předznamenává „smrtonosnost“ vlajky – vlastně „smrtonosnost“ spolupráce s liberály. Příznačná je právě bezděčnost této asociace vlajky se smrtí.

*Vím, že jsou to jenom děti,  
však podivně si hrají.  
Mám strach a přiznám se ti,  
nemohu se ho zbavit.  
Ten prapor, ten mě děsí. (36)  
Serán cosas de niños;  
está bien. Mas yo vengo  
muy mal impresionada,  
y me da mucho miedo  
la dichosa bandera. (817)*

Když Clavela dětem na přání recituje romanci o vévodovi z Luceny, ve scénických poznámkách se dozvídáme, že se objeví Mariana a gesty naznačuje, co v ní vyvolává představa vlajky a smrti.

Zastavme se nyní u této romance a u obrazů smrti, které evokuje. Tematicky jistě tvoří paralelní obraz k synopsi dramatu, ač s jiným zakončením. Oběma je společná marnost vyšívání vlajky, ale v dramatu zemře vyšíváčka – Mariana, zatímco v romanci zemře vévoda z Luceny, pro kterého dívka vlajku

vyšívá. Oběma látkám je společná násilná smrti - vévoda z Luceny zahynul v boji, Mariana byla popravena. Smrt vévody z Luceny je oznámena nečekaně eufemisticky, prostá jakýchkoli doprovodných obrazů:

*Nech, dívko, vyšívání,  
a věř mi, duše má,  
vévodu lucenského  
zem navždy přikryla. (40)*  
*Niña, la bordadora,  
mi vida, ¡no bordar!,  
que el duque de Lucena  
duerme y dormirá. (823)*

Romance věnuje pozornost spíše pohřebnímu průvodu vévody z Luceny. Funerální aspekty pokrývají hned několik smyslových modalit: vizuální představou vévody v rakvi počínaje, přes olfaktorickou představu vůně karafiátu a bazalky, které zdobí rakev, a konče auditivní sugescí ptačího trylku (*verderol* = zvonek zelený).

*Už Córdoba jej nesou,  
hrob se mu otvírá,  
je v korálové rakvi,  
oděný za mnicha.  
Tu rakev levandule  
svou vůní zalívá  
a pěnkava z té vůně  
trylky si nabírá. (41)*  
*Por las calles de Córdoba  
lo llevan a enterrar,  
muy vestido de fraile  
en caja de coral.  
La albahaca y los claveles  
sobre la caja van,  
y un verderol antiguo  
cantando el pío pa. (823)*

Mariana patří k postavám, které jsou schopny položit život za ušlechtilý cíl, ať už se jedná o lásku či svobodu, aniž by si připouštěly nějaké praktické otázky či úvahy.

Naopak čtvrtý spiklenec, bohatý sedlák, ač sám je účastníkem spiknutí, prezentuje lidový racionální pohled na smysluplnost pokračování ve vzpouře v dané situaci, kdy jsou prozrazeni: *Ted' rozhodně by boj byl bez výsledku. A nikdo nechce marně umírat. (55) / Ahora mismo tenemos que callarnos. Nadie quiere una muerte sin provecho. (842)*

Smrt generála Torrijose u Málagy je dramaticky líčena na pozadí válečné vřavy námořní bitvy, ale samotný obraz mrtvého generála ležícího na písečné pláži a krvácejícího z *trojí rány / sangrando por tres heridas (57 / 844)* je statický.

*Ani smrt mu nevyrvála  
úsměv, jenž mu kvetl v tváři. (57)  
La muerte, con ser la muerte,  
no deshojó su sonrisa. (844)*

Poté, co Mariana nechá uniknout spiklence a Pedra, očekává Pedrosu stoupejícího po schodech, zpívá si písničku o pašerákovi, kde se objevuje téma blížícího se konce (opět zde poukazujeme na nepřípadný posun ve zdrobnělinu v českém překladu):

*Aj! Aj! Už mi hrana zvoní,  
koníčku můj bělonohý!  
Aj! (61)  
¡Ay! Caballo, ve ligero.  
¡Ay! Caballo, que me muero.  
¡Ay! (849)*

Marianina smrt ve skutečnosti začíná už v okamžiku jejího zatčení, jako by smrt nastávala už se ztrátou svobody: *Ted' právě začínám umírat! / ¡Ahora empiezo a morir! (69 / 859)*

Novicky pozorují Marianu v klášteře, kde čeká na rozsudek smrti a na popravu. Komentují blízkost smrti pomocí obrazu rozvíjejícího se pohřebního květu:

*Ach ty přenešťastná paní!  
Už se rozvíjí ten květ,  
co ti bude vonět v rakvi! (71)  
¡Ay, Mariana Pineda!  
Ya están abriendo flores  
que irán contigo muerta. (863)*

Marianina vůle k životu umírá v okamžiku, kdy její bezmezná důvěra v Pedra začíná pokulhávat. Abatyši sděluje: *Jsem už mrtva. / Porque ya estoy muerta. (73 / 865).*

Zde nastává obrat v Marianině vnímání smrti. Smrt nabývá rysů číhajícího živlu, který čeká na svou oběť:

*Sama jsem? Ne, je tu smrt,  
číhá na mne ze zahrady,  
skryta v akátové vůni. (77)  
Y me quedo sola mientras  
que, bajo la acacia en flor  
del jardín, mi muerte acecha. (871)*

Vzápětí však smrt nabývá ještě konkrétnější podoby. Lorca nechává do Marianiných představ zavanout *olysalý hnát*, jak tento výraz nenapodobitelně přeložil Lumír Čivrný. Tento výraz už „zavání“ obrazem personifikované smrti, která po Marianě už už natahuje své *olysalé hnáty*:

*Vždyť už cítím kolem hlavy  
kroužit olysalý hnát,  
už mě mrazí, už mě hladí. (78)  
Mira que siento muy cerca  
dedos de hueso y de musgo  
acariciar mi cabeza. (871)*

Představa smrti se personifikuje postupně. V další sekvenci už Mariana „vidí“ smrt opřenou o studnu, jak hraje na vihuelu:

*Tam, o studnu opřena,  
smrt svou loutnu tiše ladí! (78)  
(...) pero sentada en la fuente  
toca una blanda vihuela. (871)*

Krátce před popravou novicky registrují hejno ptáků. Přelétající ptáci a šum jejich křídel evokuje pohřební zvony:

*A co ptáků je tu dnes!  
Sotva zašumělo ráno  
ve větvích a na okapech,  
už to zpívající mračno  
ptáků rozčeřilo spánek  
a svou písní žalovalo... (84-85)  
¡Y cuánto pájaro! ¿Has visto?  
Ya no caben en las ramas  
del jardín ni en los aleros;  
nunca vi tantos, y al alba,  
cuando se siente la Vela,  
cantan y cantan y cantan... (880)*

Svět je jako zrnko písku a smrt je jako dlouhý sen, nekonečný spánek:

*Umřít! Snít dlouhý sen beze sna, beze stínu! (89)  
¡Morir! ¡Qué largo sueño sin ensueños ni sombras! (886)*

Závěrečná věta jednoho z posledních delších monologů zní jako prokletí – Mariana předvídá, že Pedro bude svobodou natolik zahlcen, že už ho nebude bavit žít:

*Až zemřu, budeš její, že nebudeš chtít žít! (89)  
Me querrás, muerta, tanto, que no podrás vivir. (887)*

### **Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva**

Hospodyně jakožto prakticky a utilitaristicky uvažující postava z lidu považuje květiny za zbytečnost na úkor „užitečnějších“ rostlin – které dávají požitelné plody. Květiny asociuje se smrtí a sterilitou: *Mně vůně květin připomíná dítě v rakvičce, jeptišku v klášteře nebo oltář v kostele. Samé smutné věci. / A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. (335 / 1352).*

Narážka na smrt se objevuje ještě v prvním jednání – hospodyně se Rosita i její ženich tak líbí, že by je nejradyji viděla vystavené za vitrínou – kdyby náhodou zemřeli: *A kdyby – nedej bože – umřeli, zasloužili by nabalzamovat a uložit do skleněné skříňky se sněhobílými ozdobami někam do chrámového výklenku. / (...) y si se murieran, ¡Dios los libre! embalsamarlos y meterlos en un nicho de cristales de nieve.* (340 / 1359).

Náznak pomalého umírání osamělé Rosity se objevuje na konci prvního jednání, kdy se Rosita loučí s bratrancem, svým ženichem, který se chystá odjet na žádost svých rodičů do Ameriky:

*Ale jed, co bude sít  
v lásce osamělá duše,  
bude mi tu z vln a souše  
zatím tkát pohřební šat.* (350)

*Pero el veneno que vierte  
amor, sobre el alma sola,  
tejerá con tierra y ola  
el vestido de mi muerte.* (1372)

Představa či obraz pohřebního roucha se objevuje i u Mariany Pinedové, kde děti využijí vlajky liberálů coby pohřebního roucha. Zde, ale i v případě doňi Rosity tká pohřební roucho sám čas, smíchaný s jedem zrazené lásky. Tento poslední šat jí utkají *vlny i země* – vlny mořských vod, po kterých navždy odjel její milý, a země, do které ji pak uloží.

Dominantním obrazem smrti je smrt květiny – cyklus života měnlivé růže, která s přicházejícím soumrakem *začíná uvadat / se comienza a deshojar* (352 / 1374). K obrazu odkvétající růže jako obrazu smrti se ještě vrátíme v kapitole Asociace smrti se symboly u FGL. Vedle toho je v této hře zajímavý motiv jiřin (*dalias*) – strýc vyjadřuje nevoli nad pošlapanými semínky jiřin – potenciální možnost růstu a naplnění byla zavržena a pošlapána.

Matka starých panen připomíná během návštěvy u Rosity jakési memento mori:

*Dvanáctá právě bije,  
děsivě stroze zní.  
Na hodinku své smrti  
hříšníku, pomysli! (375)  
Las doce dan sobre el mundo  
con horrísimo rigor;  
de la hora de tu muerte  
acuérdate, pecador. (1405)*

Smrt strýce se odehraje „za scénou“, a to mezi druhým a třetím jednáním. Čtenář se o ní dozvídá pouze z postesknutí tety o prázdnotě v domě.

Hospodyně je postava z lidu, které je vlastní praktická mentalita a která stojí nohama pevně na zemi. I svého muže pochovala s jistým uspokojením, že ona sama ještě žije: *Když jsem pochovala svého muže, přišlo mi to moc líto, ale uvnitř jsem cítila i velikou radost (...), že nepohřbívají mě. / Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría (...) de ver que la enterrada no era yo. (383 / 1416).* Mnohem tragičtější je smrt dítěte, ale poté dokáže „prostý“ člověk obrátit list a uchovat si vůli k životu: *(...) když jsem pak pochovala dcerku, bylo mi, jako by mi někdo všechno uvnitř pošlapal, ale mrtví jsou mrtví. Umřeli, opláčeje je, zavře se brána, a zpátky do života! / (...) cuando enterré a mi niña fue como si me pisotearan las entrañas, pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! (383 / 1416).*

Hospodyně s tetou spřádají plány na posmrtný život v nebi, aby si na tomto neutěšeném světě našly vůbec nějaký důvod k optimismu. Služka se hodlá dostat do nebe *třeba násilím / a la fuerza (390 / 1425).*

Návratný motiv smrti, tak typický pro Lorkovy hry (mimo frašky), je v tomto dramatu zkondenzován do smrti naděje: *(...) moje naděje je mrtvá / (...) el sentimiento de tener la esperanza muerta (393 / 1429).* Rositin imaginární svět však i tváří v tvář realitě dál přežívá pomocí dávno neplatných rekvizit (dopisy od snoubence) a stává se jakýmsi tvrdošijným snem, jehož konfrontace s realitou zanechává pachut' hořkosti a především

již zmíněný jed zrazené lásky: (...) *v ústech mám plno jedu a strašnou chuť někam utéct, zout si střevíce, natáhnout se a už nikdy se ze svého kouta nehnout. / (...) con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón. (393 / 1329). A přesto mě ta naděje pronásleduje, obchází kolem mě, hryže ve mně; jako umírající vlk, když naposledy scvakne čelisti. / Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez. (393 / 1429).*

### **Krvavá svatba**

*Krvavá svatba* je drama vášně a smrti par excellence. Už na začátku mluví matka o svých mrtvých a je nasnadě, že rodové konflikty budou mít pokračování, třebaže si za své protagonisty vyberou ty nejmírumilovnější – zákony rodové cti vyžadují respekt až za hranice života. Zadržovaná nenávist znovu vyvře na povrch, stejně jako se matce neustále vynořují vzpomínky na muže a staršího syna a přepadá ji úzkostná předtucha při každém kontaktu s něčím ostrým (této problematice se věnujeme zejména v kapitole o agresi v Lorkových dramatech). *Může mi někdo vrátit tvého otce? A tvého bratra? A za tohle – vězení. Co je to vězení? Jedí si tam, kouří si tam, písničky si hrají! A moji nebožtíci trávou zarůstají, slůvko nepovědí, v prach se obracejí. Jako růže byli oba... A vrahové si kvetou ve vězení, na hory se dívají... / ¿Me puede alguien traer a tu padre? ¿Y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes... (10 / 1173).*

Leonardova žena a její matka houpají dítě a zpívají píseň o koni svítání (*caballo del alba*). Kůň je vyprahlý žízní, ale nechce se napít vody. Této písni se věnujeme více v souvislosti s agresi. Na tomto místě stojí za zmínku, že postava koně je silně zatížena motivem smutku. Koně oslovují *smutku bílý / dolor de nieve (1185 / 18)*; píseň končí slovy (...) *už nám koník smutně nařiká. / (...) que el caballo se pone a llorar (1187 / 19)*. Jak zmiňujeme na jiném místě, český překlad je zde značně zatížen



významovým posunem na deminutivum (*koník, koníček*), což dosti mění celkové vyznění, stejně jako výraz *smutně naříká*. V originále vyznívá nářek koně jako výraz divokého smutku, na rozdíl od spíše dětského pláče *koníka* ve verzi Antonína Přidala. V originále má v sobě bílý kůň (náznak apokalypsy) něco strašidelného, absolutního a vzbuzuje strach, na rozdíl od *koníka* v českém překladu, který připomíná dětskou hračku a vzbuzuje spíše soucit. Truchlivost scény naznačuje atmosféru v Leonardově domě a předznamenává další smutek – a smrt. Dominantním obrazem je, že bílý kůň se nechce napít vody a smutně naříká. Dokonce zde najdeme motiv mrtvé vody, která koně dusí:

*Jenom táhle zaržál  
na ty kruté hory,  
když mu mrtvá řeka  
zaplavila boky. (18)  
A los montes duros  
solo relinchaba  
con el río muerto  
sobre la garganta. (1185)*

V den svatby, ráno před odjezdem do kostela, říká nevěsta ženichovi: (...) *A abys mě objal tak pevně, že i kdyby mě k sobě volala nebožka matka, nemohla bych se od tebe odtrhnout. / (...) Y que me abrazas tan fuerte, que aunque me llamara mi madre, que está muerta, no me pudiera despegar de ti. (44 / 1222)* Nevěsta si uvědomila sílu, s jakou ji přitahuje Leonardo, a hledá v ženichově náručí ochranu proti smrti (tedy proti své slabosti pro Leonarda a proti Leonardově vášni, která je smrtonosná).

Po návratu z kostela, před začátkem svatebního veselí, zachytíme v popěvcích služky motiv touhy po prolité krvi:

*Ženich je bílý holub,  
holub, co v prsou má oheň,  
celý kraj touží slyšet  
šumění prolité krve. (47)  
Porque el novio es un palomo*

*con todo el pecho de brasa  
y espera el campo de rumor  
de la sangre derramada. (1226)*

Jakmile se zjistí, že nevěsta s Leonardem uprchli, jejich pronásledování v podstatě organizuje ženichova matka. *Rozdělíme se. Tvoje rodina a moje. Všichni sem. Setřást prach z bot. Jdeme na pomoc mému synovi. Má tady svou krev: všechny ty od moře a všechny z vnitrozemí. Všichni ven! A po všech cestách. Nadešla znovu hodina krve. Jsme rozdělení. Ty s tvými, já s mými. Za nimi! / Dos bandos. Aquí hay ya dos bandos. Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo. Porque tiene gente; que son sus primos del mar y todos los que llegan de tierra adentro. ¡Fuera de aquí! Por todos los caminos. Ha llegado otra vez la hora de la sangre. Dos bandos. Tú con los tuyos y yo, con el mío. ¡Atrás! ¡Atrás! (58 / 1244).* Chvilími se v ní sice ozve strach o synův život (říká mu, aby jel, pak zase, aby nejezdil), ale smrtonosný zákon rodové cti je silnější: *Jed', za nimi! Ne. Nejezdi. Tihle zabíjejí rychle a přesně... Ne, musíš tryskem, a já za tebou! / ¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; pero ¡sí, corre, y yo detrás! (58 / 1244)*

Dřevorubci komentují útěk milenců – říkají, že lepší je poslechnout hlas své krve a zemřít, než žít s otrávenou (doslova prohnitou, zteřelou) krví: *Raděj být mrtvý bez krve, než zůstat naživu bez srdce. / Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida. (60 / 1246).* A tak si ženich jede pro smrt: (...) *Já ho viděl vyjíždět. Jako divá hvězda letěl. Ve tvářích popel. Na čele svůj osud. (...) Osud těch, co umírají na ulici. / Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta. (...) Su casta de muertos en mitad de la calle. (61 / 1247).*

Ženicha žene do záhuby sice rodová čest, ale ten, kdo je na scéně zdaleka nejkrvežíznivější, je Měsíc, personifikovaný coby mladý dřevorubec s bílou tváří, který scénu prozáří domodra. Měsíc prozáří les svým nemilosrdným světlem, aby milenci nemohli uniknout:

*Nedopřát jim stín,  
úkryt ani únik!  
Za teplem chci vniknout  
až do lidské hrudi. (63)  
¡No haya sombra ni emboscada,  
que no puedan escaparse!  
¡Que quiero entrar en un pecho  
para poder calentarme! (1250)*

Chladný měsíc se chce zahřát teplou lidskou krví:

*Měsíc nechá trčet  
ve vzduchu své ostří,  
železnou past, která  
touží hlodat v krvi. (62)  
La luna deja un cuchillo  
abandonado en el aire,  
que siendo acecho de plomo  
quiere ser dolor de sangre. (1249)*

Měsíc touží po tom, aby jejich smrt trvala co nejdéle, aby si mohl vychutnat krev, která mu bude proudit mezi prsty:

*Ať umírají dlouho. Ať jejich krev  
mi mezi prsty dlouho syčí.  
Hle, moje popelavá údolí  
se budí touhou po tom tratolišti. (64)  
Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre  
me ponga entre los dedos su delicado silbo.  
¡Mira que ya mis valles de ceniza despiertan  
en ansia de esta fuente de chorro estremecido! (1251)*

Záhy se ukazuje, že Měsíc je nástrojem smrti. Smrt je personifikovaná v postavě žebračky, která dává Měsíci instrukce, kdy má jak svítit, a on poslouchá. V českém překladu zde dochází k určité redukci – ve španělském originále figuruje touha po *prameni strašlivého (otřesného) proudu* (krve), což je v češtině zredukováno na, byť výstižný, výraz *tratoliště*.

Žebračka ukazuje ženichovi cestu za uprchlými milenci. Její okouzlení potenciálně mrtvou ženichovou tváří znovu přesvědčuje o její identitě: *Krásný*

*chlapec. Ale ještě hezčí by byl, kdyby spal. / Hermoso galán. Pero mucho más hermoso si estuviera dormido. (66 / 1254)*

Dramatická scéna Leonarda a nevěsty je plná ambivalencí, zejména ze strany nevěsty. Leonardo má totiž jasno, zatímco nevěsta se zmítá mezi dvěma opačnými tendencemi:

*Miluji tě! Pusť mě!  
Ach, moci tě zabít,  
vyšila bych ti já  
rubáš fialkami.  
Jaký křik a oheň  
vyšlehl mi z hlavy! (68)  
¡Te quiero! ¡Te quiero! ¡Aparta!  
Que si matarte pudiera,  
te pondría una morgana  
con los filos de violetas.  
¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza! (1256)*

Vzájemně se ujišťují o tom, že rozdělit je může jenom smrt, což se vzápětí stane.

*Nás mohou rozdělit  
jenom po mé smrti.  
(...) Jenom po mé smrti. (71)  
Si nos separan, será  
porque esté muerto.  
(...) Y yo muerta. (1261)*

V posledním obraze nevěsta přichází k ženichově matce a vysvětluje jí svůj ambivalentní konflikt mezi racionálním jednáním a temným hlasem krve. Obhazuje svou nevinu a chce ji dokázat svou smrtí: *Mlč! A pomsti se, tady mě máš. Hleď, jaké mám měkké hrdlo, budeš s ním mít méně práce, než když řežeš růži. / ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. (78 / 1270)*

Žebračka nastiňuje hrajícím si děvčatům obraz mrtvých těl obou mladých mužů:

*Z očí jim zbyly ulomené květy,  
ze zubů hrstka ledového sněhu. (75)  
Flores rotas de ojos, y sus dientes  
dos puñados de nieve endurecida. (1266)*

Necháme-li stranou nepřímá pojmenování, slovo *smrt (muerte)* se v Krvavé svatbě objevuje celkem 26 x, počítaje v to výskyt v různých slovních druzích s tímto kořenem. Jde zde zejména o tři kategorie – substantivum *muerte*, verbum *morir* a adjektivní minulé participium (nebo adjektivum či zpodstatnělé adjektivum) *muerto*.

### **Yerma**

První narážka na smrt je spojena s Juanovými sestrami, dvěma švagrovými Yermy. Tyto všeobecně nesympatické neprovdané ženy středního věku jsou natolik výrazné svým rigidním lpěním na pořádku a sterilní „čistotě“ obydlí, že je pradleny přirovnávají k listům na hrobech – velkým listům, které zastiňují životodárné slunce a „otravují“ Yermě život: *Protože z nich zde strach. Jsou jak ty velké listy, co tak rychle rostou nad hrobem. Celé pokapané voskem. Zavřené do sebe. Já bych řekla, že si na kostelním oleji i vaří. / Porque dan miedo. Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia adentro. Se me figura que guisan su comida con el afekte de las lámparas. (105 / 1302).*

Scéna, kdy Yerma zardousí svého muže, přichází docela náhle a nečekaně a akt zardoušení není výsledkem gradace napětí, jak je tomu třeba v Krvavé svatbě nebo Marianě Pinedové. Zde je násilná smrt (smrt muže z rukou ženy) impulzivním aktem nahromaděné a vyvrělé nenávisti. V daný okamžik však vychází najevo, že Yerma tímto aktem vlastně symbolicky zabila i své potenciální dítě. Meze svých možností si totiž sama ohraničila mezi mantinely jednoznačného chápání cti, takže tím vyloučí eventuální možnost mít dítě s jiným mužem, než je Juan, a zavražděním

Juana se tento kruh uzavírá. *Co chcete vědět? Nechod'te ke mně, já jsem zabila své dítě, já sama jsem zabila své dítě! / ¿Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!* (137 / 1350)

### **Dům Bernardy Albové**

V tomto dramatu se smrt objevuje na začátku a na konci. Drama začíná po pohřbu Bernardina druhého manžela, který zahajuje osmiletý „smutek“, který má být patrný zejména na oblečení a zdrženlivém chování Bernardy a jejích dcer. Nejde o smutek v pravém slova smyslu, ale spíše o osmileté „utrum“ pro dcery (kromě nejstarší Angustias).

Na konci dramatu dojde k odhalení Adeliných schůzek s Pepem a Adela se v domnění, že Pepe je mrtev, oběsí. K tomu dojde prakticky v úplném závěru hry. Ani tato dobrovolná smrt ze zoufalství z domnělé smrti milého Bernardu, její matku, nezaskočí. Aniž by projevila jakékoli emoce v souvislosti se smrtí nejmladší dcery, ukamžitě udílí praktické rozkazy, co se má udělat, aby nebyla poškozena čest jejího domu. *Odřežte ji! Má dcera zemřela jako panna! Odneste ji do její světnice a oblečte ji jako pannu. Nikdo nic neřekne! Zemřela jako panna. Ráno dejte znovit hranu na dva zvony. / ¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! ¡Llevadla a su cuarto y verstirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.* (206 / 1532)

Pro Bernardu není důležitá smrt, ale zachování neporušeného vnějšího dojmu „ctnosti“. Stejně jako v případě manželovy smrti nechce slyšet nářky. *A nechci slyšet žádné nářky. Smrti je třeba hledět přímo do očí. Ticho! Mlčet povídám! plač, až budeš sama! Ponoříme se všechny do moře smutku. Slyšeli jste mě? Ticho, ticho, povídám! Ticho! / Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡ A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!* (206 / 1532)

Je patrný náznak Bernardiny intence realizovat další osmiletý „smutek“. Čím je Adelina smrt zajímavá v rámci tématu smrti v Lorkových

dramatech? Je to smrt na protest proti danému úzkoprsému řádu, který stanovuje Bernarda, její matka. Adela stejně jako nevěsta v Krvavé svatbě protestuje proti řádu a za jeho porušení musí zemřít, ale rozdíl je v tom, že Adela umírá vlastní rukou. V Krvavé svatbě čtenář smrt některého z protagonistů čeká, ale Adelinu smrt nikoli. Toto náhlé vyústění děje v něčí smrt může připomínat Yermu.

### ***Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina***

Don Perlimplín trpí patologickým strachem z žen. Jedním z jeho kořenů může být zmiňovaný traumatizující zážitek z dětství, kdy jedna žena svého muže (ševce) uškrtla.

Po zdařilých námluvách, kdy s Belisinou matkou dospěje k dohodě o sňatku, si klade v souvislosti s Belisou a jejich budoucím manželským životem zásadní otázku: *Jako z cukru ..., bělounká i uvnitř. Jestipak by mě dokázala uškrtit? / Como de azúcar ..., blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme?* (310 / 987)

Perlimplín, který se nejprve chtěl ženit na nátlak své hospodyně Marcolfy, se do Belisy zamiluje v momentě, kdy ji pozoruje klíčovou dírkou, jak se obléká do svatebních šatů. Protože při spatření Belisiny krásy žasne i příroda: *Láskou umírají větve! / ¡Se mueren de amor los ramos!* (326 / 1011). Jak ale Perlimplín toto své zasažení láskou (a „prozření“ – při spatření Belisina těla) komentuje? Láska ho přímo omráčila až k smrti:

*Lásko, lásko,  
jsem raněný!  
Raněný uprchlou láskou,  
raněný,  
mrtvý láskou (...) (319)  
Amor, amor  
que está herido.  
Herido de amor huído;  
herido,  
muerto de amor. (...) (1000)*

Perlimplín tedy poprvé prozíří při pohledu na ženské tělo a podruhé po svatební noci, kdy zjistí, že toto tělo stejně nepatří jemu, nýbrž jiným mužům. Perlimplín je tedy obrazně nejprve *raněný láskou*, poté *raněný uprchlou láskou* a nakonec *mrtvý láskou*, což zanedlouho také skutečně bude.

Perlimplín, který brzy po svatbě pochopil, jak se věci mají, se rozhodně udělit lekci i Belise a naposledy se pobavit – třebaže ho to bude stát život. Vykonstruuje si tajemného mladíka, ctitele Belisy, a jeho jménem jí píše dopisy. Poté předstírá, že má v úmyslu ho zavraždit, aby ho Belisa měla už navždy pro sebe. Ve skutečnosti se hodlá za mladíka převléct sám a zabít sám sebe. Belisa se okamžitě chystá k činu – pokud by ublížil cizímu mladíkovi, je připravena svého manžela probodnout: *Marcolfo, sundej ten meč, co je v jídelně, musím svému muži probodnout hrdlo.*

*Done Perlimplíne,  
ty jsi vším vinen!  
Jestli ty ho zabiješ,  
zabiju já tebe též! (329)*

*Marcolfa, bájame la espada del comedor, que voy a atravesar la garanta de mi marido...*

*¡Don Perlimplín,  
marido ruin!  
Como le mates,  
te mato a tí. (1016)*

Perlimplín chce sice Belise zprostředkovat poznání a poučení, ale zároveň se dle svých slov chce i pobavit. To jediné se mu asi podařilo, protože Belisa lekci nepochopila a „duši nezískala“. V tomto smyslu je Perlimplínova smrt zbytečná, protože Belisa se poté, co jí don Perlimplín zemře v náručí, začne shánět po mladíkovi v rudém plášti. Perlimplín tedy může klidně spát, protože Belisa se vůbec nezměnila a on tedy o nic nepřišel: *Spi klidně, done Perlimplíne ... Slyšíš ji? ... Done Perlimplíne ... Slyšíš ji? / Don Perlimplín, duerme tranquilo... ¿La estás oyendo?... Don Perlimplín..., ¿la estás oyendo? (331 / 1018)*



A tak je učiněno zadost. Protože *Krásné duše najdeš jenom na prahu smrti, jak se sklánějí nad mléčně bílými vlasy a vyhublýma rukama. / Las almas hermosas están en los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas.* (323 / 1007)

### **Fantastická ševcová**

V této frašce je smrt tematizována pouze okrajově, a to když se neúspěšní „uchazeči“ pobodají kvůli krásné ševcové nožem (ale není zcela jasné, zda zemřeli). Nato ve vsi vzkypí dlouho doutnající nenávist (a závist) k ševcové a chtějí ji nechat vyhnat ze vsi. Příčinou této nenávisti je především závist žen kvůli přízni a obdivu mužů, a ty zacházejí až tak daleko, že ševcové přejí smrt: *Chtěla bych ji vidět mrtvou. (...) V rubáši a s kytkou na prsou. / Muerta la quisiera ver. (...) Amortajada con su ramo en el pecho.* (253 / 971)

## **4.3. Asociace smrti se symboly v Lorkových dramatech**

### **Květiny**

Smrt se v Lorkových hrách nejčastěji asociována s „mrtvou“ květinou a přirovnávána ke „smrti květiny“. Květiny bývají symbolem mládí a vitality, ale z důvodu křehkosti také symbolem zániku a pomíjivosti. Rostliny obecně představují symbol životního cyklu - zrození, zánik a znovuzrození (Fontana, 1994, str. 104).

Ve hře *Mariana Pinedová* se několikrát objevuje spojení smrti a květin, zejména lilie a růže (v této souvislosti je ještě třeba připomenout význam květiny jako symbolu ženské krásy a v tomto kontextu, v souvislosti s jejím rychlým odkvetením i jako symbolu pomíjivosti a nestálosti této krásy (Becker 2002, str. 141): *Utrhli tu růži bez poskvrny, utrhli ten liliový květ (...)* (9); *Como lirio cortaron el lirio, como rosa cortaron la flor (...)* (782) – tak je na začátku hry naznačeno, že tu půjde o násilnou smrt. Novicky Marianu před popravou opakovaně přirovnávají ke květině:

*(...) paní Mariano,*

*růže, snítko jasmínová,  
vonný vánku nad Granadou.  
Kéž se dočkáš! (86)  
¡Ay, Marianita,  
rosa y jasmín de Granada,  
que está esperando a su novio,  
pero su novio se tarda! ... (882)*

I sestra Carmen označuje Marianu jako květinu – růži, která bude brzy utrhnuta:

*Velká je láska tvá, i nebe vyslyší tě,  
nešťastná Marianito, růžičko z ranní rosy! (92)  
Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta.  
¡Ay, triste Marianita! ¡Rosa de los rosales! (890)  
Ty květe májový ty andaluská luno,  
tvůj milý čeká tě tam na terasách noci! (92)  
¡Clavelina de mayo! ¡Rosa de Andalucía!  
que en altas barandas tu novio está esperando! (890)*

Ve hře se také několikrát objevuje motiv pohřebních květů - květiny jako hlavní symbol pohřbu (romance o vévodovi z Luceny):

*Tu rakev levandule  
svou vůní zalívá  
a pěnkava z té vůně  
trylky si nabírá. (41)  
La albahaca y los claveles  
sobre la caja van,  
y un verderol antiguo  
cantando el pío pa. (823)*

Novicky vyjadřují blízkost Marianiny smrti pomocí obrazu rozkvétajícího pohřebního květu:

*Už se rozvíjí ten květ,  
co ti bude vonět v rakvi! (71)  
Ya están abriendo flores  
que irán contigo muerta. (863)*

Dokonce i sama smrt číhá právě ve vůni květin – v akátové vůni:

*(...) číhá na mne ze zahrady,*

*skryta v akátové vůni. (77)*

*(...) que, bajo la acacia en flor*

*del jardín, mi muerte acecha. (871)*

Ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* připomíná služce vůně květin smrt: *Mně vůně květin připomíná dítě v rakvičce, jeptišku v klášteře nebo oltář v kostele. Samé smutné věci. / A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. (335 / 1352)*

Bezesporu nejsilnějším obrazem obecného procesu zániku (tedy nyní smrti nikoli násilné) je obraz životního cyklu růže měnlivé. *Rosa mutabilis* se zrána rozvíjí, v poledne kvete a v podvečer postupně uvadá.

*Když roh z měkkého kovu*

*noc k ústům přikládá,*

*hvězdy ven vyhrnou se*

*a vítr spěchá spát,*

*tu na hranici temnot*

*začíná uvadat. (352)*

*(...) y cuando toca la noche*

*blanco cuerno de metal*

*y las estrellas avanzan*

*mientras los aires se van,*

*en la raya de lo oscuro*

*se comienza a deshojar. (1374)*

Nejvíce spojení smrti s obrazem „mrtvé“ květiny najdeme bezpochyby v *Krvavé svatbě*. A to zejména v posledním obraze, kdy se asociace smrti s květinou ve spojitosti se smrtí obou mladých mužů přímo kumulují. (Matka:) *Nikdo tu není? Měl by se mi ozvat syn. Jenže z mého syna je náruč uschlých květin. / ¿No hay nadie aquí? Debía contestarme mi hijo. Pero mi hijo es ya un brazado de flores secas. (76 / 1267).*

Nebo obraz už zmíněný v předcházející kapitole:

*Z očí jim zbyly ulomené květy,  
ze zubů hrstka ledového sněhu. (75)  
Flores rotas los ojos, y sus dientes  
dos puñados de nieve endurecida. (1266)*

Nejčastěji se setkáváme s obrazem uschlého či ulomeného květu, což jsou statické obrazy ukazující na smrt již nastalou. Najdeme zde však i procedurální představu – nevěsta nabízí matce, aby ji na důkaz její (nevěstiny) nevinu zabila, a podotýká, že to bude tak snadné jako řezání růže: *Mlč! A pomsti se, tady mě máš. Hleď, jaké mám měkké hrdlo, budeš s ním mít méně práce, jako když řežeš růži. / ¡Calla, calla! Vengate de mí; aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. (78 / 1270)*

Slavík oplakává oba mrtvé mladíky coby zlaté květy:

*Létá, pláče slavík noci  
pro ty květy zlaté. (76)  
¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime  
sobre la flor del oro! (1267)*

## **Ptáci**

V Lorkových hrách však nacházíme i různé jiné obrazy a symboly doprovázející smrt. Jedná se zejména o motiv ptáků – ti se uplatňují jako poslové neštěstí obecně a konkrétně i jako poslové smrti. Létání vždy symbolizovalo osvobození se od omezení věcí pozemských a vzestup duše k bohům. Ptáci přilétají z oblohy, a proto jsou považováni za posly vyšší moci (Fontana, 1994, str. 86). V této pozici je najdeme ve hře *Mariana Pinedová*, kdy novicky před popravou poukazují na neobvykle velké a temné hejno ptáků: *A co ptáků je tu dnes! / ¡Y cuánto pájaro! ¿Has visto? (84 / 880)*, ale i v *Krvavé svatbě*, kdy žebračku coby personifikovanou smrt doprovází taktěž hejno ptáků.

*Mohla jsem chtít tvé oči. Mračno ptáků  
sem táhne za mnou. Chceš jednoho? (75)  
¡Pude pedir tus ojos! Una nube*

*de pájaros me sigue; ¿quieres uno? (1265)*

Vedle ptáků se objevuje ve spojitosti se smrtí z živočichů také ryba. Souvislost ryby se smrtí se objevuje už v představách starých Římanů<sup>4</sup>.

### **Další symboly (měsíc, zbraně, tma)**

Dalšími symboly objevujícími se v souvislosti se smrtí jsou měsíc, zbraně (zejména v *Krvavé svatbě*; věnujeme jim pozornost v kapitole o agresi v Lorkových hrách, protože se zde většinou jedná o smrt násilnou) a temnota - Rositina měnlivá růže za tmy uvadá. Temnota jako obecný motiv ohrožení a nebezpečí spojeného se smrtí a zánikem se objevuje v Marianě Pinedové:

*Tahle hodina, kdy tmí se,  
těžce padá na má víčka.  
Bolest věčné večernice  
v hrdle jsem si uvěznila.  
Kéž by se už nad mým oknem  
začly hvězdy rozevírat,  
kéž zazvučí volným krokem  
ulička má zádumčivá! (20-21)  
Hora redonda y oscura  
que me pesa en las pestañas.  
Dolor de viejo lucero  
detenido en mi garganta.  
Ya debieran las estrellas  
asomarse en mi ventana  
y abrirse lentos los passos  
por la calle solitaria. (796)*

---

<sup>4</sup> „Podle Ovidia obětovali Římané v den feralií, kdy slavili svátek zemřelých, mlčenlivé bohyni Tacitě rybku se zašitou tlamou čímž připomínali ticho panující v říši mánů, kde „místo je k mlčení vhodné“ (locus ille silentiis aptus).“ (Aries, I, 2000, str. 37)

Mariana Pinedová se rovněž přirovnává ke stařence, která má strach z temnoty a smrti a:

*(...) věří ve své přání,  
že noční nebe nedosáhne na ni. (16)  
(...) creyendo que nunca  
la noche y el frío cercacán su casa. (790)*

Ostří zbraně (v rovině reálné i imaginované) se u Lorky často pojí s motivem očí – zbraně samy o sobě často jako by měly latentní tendenci zabodnout se právě do očí – oči ostří zbraně v Lorkových hrách obzvláště přitahují. Tento motiv najdeme například v replice Poncii na adresu Bernardy: *Tu nejhorší bolest na ni! Ať se jí vrazí do očí jak hřeb! / ¡Mal dolor de clavo le pinche en los ojos! (144 / 1442)*

V evropské kultuře obecně najdeme stejné symboly související se smrtí. Například v české lidové kultuře se setkáváme s přesvědčením, že duše na sebe bere podobu ptáka (duše dobrého člověka se proměňuje v holubici, duše člověka zlého v havrana, krkavce nebo vránu; další druhy ptáků jsou spíše neutrální – např. slavík, vrabec, vlaštovka, kukačka, orel). Lidské duše sídlí podle archaických představ také v květinách a ve stromech (např. zemřelí mladí svobodní lidé se v rakvi přikrývali květovanou látkou - Navrátilová, 2004). Zejména strom může být provázán s lidským životem natolik těsně, že jeho pokácení přivodí smrt daného člověka. Toto archaické spojení také může znamenat další význam dřevorubců v Lorkově *Krvavé svatbě*: Už samotné postavy dřevorubců mohou společně s kácením stromů znamenat i konec lidského života (resp. životů), které jsou ukončeny ostrou zbraní, podobně jako stromy jsou pokáceny ostrým nástrojem. Dřevorubecká sekera se noří do kmene stromu podobně jako nůž do lidského těla.

Některé z těchto symbolů figurují jako přezvěsti smrti – jako neblahá znamení, jako jsme si ukázali na materiálu z Lorkových her. Taktéž černý kůň je považován za zvěstovatele smrti (Fontana, 1994, str. 83). Někteří ptáci jsou v lidové obraznosti považováni za znamení smrti: například kukačka, žluna, hejno kavek nebo havranů hroužící nad stavením

(Navrátilová, 2004, str. 181). U Lorky jsou (na rozdíl od květin!) ptáci vesměs druhově nespecifikováni, takže takovým neblahým znamením je tedy pouhý obraz ptáka nebo hejna ptáků. Negativní konotace je zesílena tehdy, když je ptáků víc, tedy když se slétají a spojují v hejna, jejichž přelet ší šumění křídel některá z postav zaznamená.

*A co ptáků je tu dnes!  
Sotva zašumělo ráno  
ve větvích a na okapech,  
už to zpívající mračno  
ptáků rozčeřilo spánek  
a svou písní žalovalo... (84-85)*  
*¡Y cuánto pájaro! ¿Has visto?  
Ya no caben en las ramas  
del jardín ni en los aleros;  
nunca vi tantos, y al alba,  
cuando se siente la Vela,  
cantan y cantan y cantan... (880)*

## **Voda**

Se smrti je spojen také symbol vody. V ústní lidové slovesnosti (Navrátilová, 2004, str. 154) je „mýtická představa o vodě jako cestě na onen svět rozšířena v různých světových mytologiích včetně slovanských“.

V Lorkových dramatech se také setkáváme s obrazem vody doprovázející smrt, a to ve hrách *Krvavá svatba* a *Mariana Pinedová*. (Na druhé straně ale voda ve své širé a průzračné variantě figuruje jako zdroj života, souvisí s rozením a plozením.)

Mariana Pinedová *dává své naději sbohem právě blízko té tiché vodě, kde to nikdo nevyzradí / a la ver del agua, sin que nadie la viera (78 / 872)*.

V závěru hry k ní Fernandova slova zaznívají jakoby zdálky, jako by už překročila řeku, která tvoří hranice mezi životem a smrtí:

*Už nejsem naživu, a všechno, vše, co mluvíš,  
zaznívá ke mně jak přes hladinu řeky.  
Měním se v obraz hvězdy, ztracené v černé tůni,  
v poslední lehký vánek, jenž sotva pohne stébly. (89)*

*¡Ya estoy muerta, Fernando! Tus palabras me llegan  
a través del gran río del mundo que abandono.  
Ya soy como la estrella sobre el agua profunda,  
última débil brisa que se pierde en los álamos. (886)*

V originále znějí Fernandova slova k Marianě jakoby z *druhého břehu velké řeky světa (a través del gran río del mundo)*, což signalizuje intenzivněji než v českém překladu, že Mariana se už cítí “na druhém břehu této řeky” – tedy v říši mrtvých.

U Lorky už i déšť přivolává pláč, jako by byl jeho předobrazem. Prší i v okamžiku posledního rozloučení Mariany s Pedrem.

*Smuteční vrbu připomněl mi déšť:  
své listí ze skla střásá do Granady. (50)*  
*La lluvia, como un sauce de cristal,  
sobre las casas de Granada cae. (835)*

U Lorky se setkáváme s dvěma obrazy vody: voda čistá, jasná, průzračná je voda živá, neškodná, která naopak dává další život, zatímco voda kalná, zakalená, tmavá je voda smrti, která figuruje jako neblahé znamení, předzvěst smrti. Mariana se v rozhovoru s Pedrosou připodobňuje k čisté vodě, kterou Pedrosa může zašpinit, zakalit, tedy zabít:

*Vždyť já, jak čistá, pramenitá voda,  
se od vás mohu jenom ušpinit. (65)*  
*Como el agua que nace soy de limpia,  
y me puedo manchar si usted me toca; (854)*

Bernarda oznamuje po Adelině smrti: *Ponoříme se všechny do moře smutku. / Nos hundiremos todas en un mar de luto. (205 / 1532)*

V *Krvavé svatbě* voda taktéž doprovází smrt. Děvče vypravuje, jak oba soky vidělo ležet mrtvé u řeky:

*Viděla jsem oba  
ležet u řeky. (73)*  
*Por la orilla muda  
tendidos los vi. (1263)*



V závěru hry zoufalá matka blahořečí dešti: *Bud' chvála dešti, že omývá tvář mrtvým. / Bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos.* (78 / 1270)

O něco dál zde najdeme opět obraz vody coby pláče:

*(...) a voda ti pokropí  
tiché ruce pláčem.* (79)  
*(...) y el agua forme un llanto  
entre tus manos quietas.* (1271)

Před odjezdem na svatbu se v popěvcích služky opakuje obraz plynoucí vody v řece, který je v posledním dvojverší zakončen výzvou, ať se voda zablýská, což působí opět jako neblahé znamení (u Lorky má zpravidla negativní význam barva stříbrná, zablesknutí, záře, možná protože připomíná ostří zbraně):

*A točí  
a točí se kolo  
a dál teče voda v řece.  
Už jede svatba domů,  
ach vodo, zablýskej se!* (47)  
*Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua!* (1227)

V *Krvavé svatbě* leží mrtvá těla obou mladíků na břehu řeky, ve hře Mariana Pinedová leží mrtvý generál Torrijos na břehu moře. Pokud se ještě zastavíme u obrazu *točí se kolo a dál teče voda v řece* v poslední ukázce, vidíme zde motiv točícího se kola a plynoucí vody v řece. Obojí lze považovat za symbol neodvratného osudu.

## Barvy

Se smrtí je spojena také volba určitých barev. Se smrtí souvisí barva bílá, dále stříbrná, například jako barva měsíce nebo ostří (čepel) zbraně, a to nejčastěji v kombinaci s rudou krví. Kombinací stříbrné barvy s rudou se však už dostáváme do tematického okruhu agrese.

Se smrtí u Lorky nejčastěji souvisí barva bílá a černá, případně jejich součinnost ve vzájemném kontrastu. Tento kontrast, který navozuje napětí a neblahé tušení, najdeme například v *Krvavé svatbě*, kde nevěsta, která je už tak dost psychicky ambivalentní (problém vědomé a nevědomé volby mezi oběma muži), vykazuje kontrast i po fyzické stránce – s jejími černými vlasy kontrastují bílé svatební šaty, bílý svatební závoj a bílý věnec. Zde bílá barva doznává významného odstínu klidu před bouří a hrozícího, zatím pouze tušeného neštěstí. Pod bílým nevěstínským závojem se bouří potlačené vášně a ženich, jinak tak mírumilovný jinoch, je označen za *bílého holuba, který má v prsou oheň*. Jak je patrné, u Lorky doprovází bílá barva klíčové události lidského života: zrození (dítě zavinuté v bílých plenkách), svatbu (bělostný závoj nevěsty a bílé květy) a smrt (mrtvá těla zavinutá v bílých plachtách). Podíváme-li se na atributy mrtvých v posledním obraze této hry, najdeme zde *bledé rány v těle (heridas de cera)*, těla pokrývají *plachty, bílé jako mramory (paños de marfil)*. Mrtví sokové jsou připodobňováni ke *zlomeným květům, mají zuby bílé jako chladný sníh* (Bílková, 2005). Bílá barva souvisí se smrtí (ve věčném a kauzálním slova smyslu) ve své stříbrné variantě, která je obohacena o odstín agresivity, často ještě vyvolávající potenciální kontrast s rudou barvou krve (stříbrná tvář měsíce lačnického po lidské krvi, stříbrná čepel bodné, sečné či řezné zbraně, která se po kontaktu s lidským tělem (opět viz penetrační syndrom) rovněž zbarví rukou krví.

Kontaminace stříbrné rudou barvou jako by znamenala dovršení „smyslu“ její existence – to je v konkrétních kontextech daných dramát vždy konkrétně, materiálně viditelné. V konečném důsledku vyznívá bílá barva u Lorky jako barva osamělosti, smutku a žalu, bolesti, zdánlivého klidu, hrozby, neblahé předtuchy neštěstí, smrti a zániku, ale i neplodnosti, sterility a represe, jakož i potlačených emocí. Bílá jako barva smrti a zániku vystupuje v podobě bílé barvy odkvétající růže ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*, kde paralelu s odkvétající večerní bílou barvou růže měnlivé tvoří Rositiny bílé šaty v závěru hry. Tato barva je v souladu s bledostí Rositiny tváře, jak postupně stárne a ze svěží dívky se mění v povadlou a bledou starou pannu. Tentýž proces „směřování k bělosti“ najdeme ve hře *Mariana Pinedová*, kde se ztrácí červeň Marianiných tváří

a postupně se mění v bělost, jako by i její síla, elán a energie přecházela do vlajky liberálů.

Bílá byla původně smuteční barvou zřejmě v celém indoevropském prostoru, teprve později byla nahrazena barvou černou (Navrátilová, 2004). I v našem prostředí se rakve původně vystýlaly bílou plachtou a těla zemřelých se zahalovala do bílé plachty (původně čechel, jednoduchý volný oděv do rakve, později rubáš, dlouhá bílá pohřební košile). (Navrátilová, 2004, str. 211).

Barva černá se u Lorky pojí s neštěstím a smrtí nejčastěji ve své variantě neurčité, temné barvy. „Klasickou“ černou barvu najdeme ve spojitosti se smrtí ve hře *Dům Bernardy Albové*, kde figuruje jako barva násilného „smutku“ po smrti Bernardina muže, ve skutečnosti tu však jde o problematiku represe. Tato černá barva oděvů Bernardy a jejích dcer obzvláště dobře vyniká v kontrastu k bílým stěnám jejich domu (vězení), na jejichž pozadí se tyto postavy odrážejí jako temné stíny.

### **Pohled klíčovou dírkou**

A konečně jakousi neblahou konotaci s sebou nese i pohled klíčovou dírkou, kterému se dále věnujeme v kapitole o sexualitě v Lorkových hrách. Pohled klíčovou dírkou registrujeme u dona Perlimplína (jemuž právě tento pohled přinese vzplanutí k Belise, a tudíž i zkázu), v *Marianě Pinedové* (novicky v klášteře), v *Domě Bernardy Albové* (služka), ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* (služka). Přestože lidová obraznost připisuje neblahý osud či brzkou smrt přímo té osobě, která se klíčovou dírkou dívá (Navrátilová, 2004), u Lorky má tento čin spíše široce negativní význam. V domě, kde se někdo dívá klíčovou dírkou a sleduje ostatní, zpravidla v brzké době dojde k nějakému neštěstí. Další aspekty „pohledu klíčovou dírkou“ jsou pojednány v kapitolách věnovaných agresí a sexualitě v Lorkových hrách.

#### 4.4. Mentální reprezentace smrti v Lorkových dramatech

Na tomto místě bychom chtěli zmínit lidovou mentalitu daného sociokulturního prostředí a dané doby, kterou lze zhruba shrnout slovy: „Lepší dobře mrtvý než špatně živý.“ To je jedna ze základních strategií, které utvářejí v pozadí linie dramatických dějů. Tak se přistupuje k neuspokojivému životu – podle této devízy jednají někteří protagonisté - Adela v *Domě Bernardy Albové*, ale i sama Bernarda – je radši, že její dcera „počestně“ zemřela, než kdyby pošpinila čest jejího domu, dále Mariana Pinedová a postavy v *Krvavé svatbě: Raděj být mrtvý bez krve, než zůstat naživu bez srdce. / Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.* (60 / 1246) Totéž se objevuje i u Alejandra Casony – ve hře *La dama del alba* – všichni (hlavně matka) jsou raději, když Adela skutečně zemře a mají její skutečné, hmatatelné utonulé tělo, než když byla předtím pouze nezvěstná, tedy jaksi neživá a současně nemrtvá. Zdá se, že tento přístup musí vycházet z určité sociokulturní reality, která je jeho zdrojem i v dramatickém materiálu.

Tento požadavek na návrat do země jako do mateřského lůna má samozřejmě kontext snad celé indoevropské kultury. I v českých náhrobních nápisech se setkáváme s obrazem, že dotyčný „spí v lůně matky“ (Navrátilová, 2004, str. 288).

Element země je vnímán jako ženský, pasivní a temný (Becker, 2002): „Proto bývá země také symbolicky přirovnávána k děloze. Země nicméně není jen lůnem, ze kterého vychází veškerý život, ale také hrobem, do kterého se všechen život vrací. Její symbolický významový obsah často odpovídá ambivalentní postavě „Velké matky“, která je vnímána jako životodárná a rovněž jako ohrožující.“ (Becker, 2002, str. 337 – 338). Becker (ibidem) dále zmiňuje spojení smrtícího a rodičího aspektu země.

Také Aries (2000) hovoří o představě smrti jako návratu do mateřského lůna<sup>5</sup>. Jako příklad obrazu smrti uvádí otvírající se náruč

---

<sup>5</sup> aichmofobie = chorobný strach z ostrých předmětů (např. nožů, nůžek, jehel, drátů)

matky a mateřské objetí. „Smrt je ono všeobjímající, v její náruči se vše živé rozpadá, aby z ní opět vyšlo jako nový život.“ (Ariès, 2000, str. 40)

V této souvislosti je zajímavé, že jak psychoanalýza, tak i antropologie a mytologie zdůrazňují spojení symbolu vody a měsíce v reprezentaci ženského prvku. (Marful Amor, 1991, str. 68) Obojí má silný významový odstín ženského elementu, který se jejich spojením ještě umocňuje.

K tomu ještě přistupuje element země, který zahrnuje a spojuje v jeden celek jak aspekt života, tak i aspekt smrti. Freud spojoval fantazijní návrat do mateřského lůna s imaginárním obrazem incestního aktu matky se synem. Pohlcení Oidipa mateřským lůnem tak představuje symbolickou penetraci. (Marful Amor, 1991, str. 70) Ještě explicitněji řečeno, obraz návratu do mateřského lůna (tedy imaginární obraz smrti) může znamenat fantazijní incest s matkou. Autoagrese, která vede k této imaginární smrti, se často manifestuje pomocí různých obrazů automutilace, z nich je u Lorky zvláště zajímavý rekurentní obraz zardoušení (*ahogamiento/asfixia* – i v obecnějším smyslu nemožnost dýchání z jakékoli příčiny). Kromě toho se agrese projevuje ve formě až neurotické kastrace a obrazu návratu ve výše uvedeném významu.

#### **4.5. Typy smrti v Lorkových dramatech**

Zajímavé je rovněž sledovat typy smrti v Lorkových hrách. Setkáváme se zde se smrtí způsobenou bodnou či sečnou zbraní, uškrcením (objevuje se v *Yermě* nebo v *Lásce dona Perlimplína*, kde se o ní Perlimplín zmiňuje jako o své vzpomínce na jakousi událost z dětství) nebo oběšením, z čehož oběšení se jakožto dobrovolná smrt Adely z *Domu Bernardy Albové* jako jediné vymyká z rámce násilných smrtí způsobených cizím zaviněním, o kterých blíže pojednáváme v kapitole o agresi v Lorkových hrách.

Ve hře *Mariana Pinedová* se násilná smrt objevuje latentně v romanci o vévodovi z Luceny a manifestně ve smrti býků ve vyprávění o corridě a ve vyprávění o smrti generála Torrijose, kde je jeho mrtvému tělu věnována větší pozornost, zatímco smrt Mariany zde není vůbec exponována, hra

končí jejím odjezdem (v kočáře) na popravu. Najdeme zde tedy několikere zmínky o násilné smrti, ale smrt samotné hrdinky hra obsahuje pouze implicitně.

Ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* se umírá přirozeně, jaksi „nenásilně“. Nejprve umírá strýc a Rosita, teta i služka stárnou, a tudíž nezadržitelně spějí ke smrti, v závěru hry pak odcházejí na dožití do nového bydliště. Smrt je pomalá a očekávaná, ale neméně tragická.

V *Krvavé svatbě* je snad veškerá exponovaná smrt násilná. Zpočátku zmiňuje matka mrtvého muže a syna, posléze zemře i její druhý, mladší syn společně se svým sokem. Obraz jejich mrtvých těl ležících u řeky je zmíněn ve vyprávění dívenky zcela neutrálně, ale o to více si autor pohrává s obrazem mrtvých těl a jejich jednotlivých atributů (oči, vlasy) ústy matky. Velký prostor je v dramatu věnován „přípravě smrti“, ať už ústy žebračky, dřevorubců či měsíce. Tato dlouhá retardace děje je zdrojem značného dramatického napětí.

Na konci této retardační fáze nastává scéna, které dominuje několik elementů: Měsíc, který scénu rozzáří silným světlem, zvuk houslí, který umlkne po zaznění dvou drásavých výkřiků, a žebračka, která se postaví doprostřed scény coby pták (!) s obrovskými křídly. Samotný akt smrti (vraždy) tedy reprezentují zmíněné dva výkřiky.

V *Yermě* je se naopak smrt (formou vraždy – uškrcení) odehrává přímo na scéně před zraky diváka. Yerma vraždí svého muže sice v okamžitém afektu, ale současně na základě dlouhodobě nahromaděných negativních emocí vůči němu. Smrt snad není ani tak dramatická (Juan se vlastně vůbec nebrání), jako spíše nečekaná – a to pro Juana i pro diváka.

V *Domě Bernardy Albové* je na začátku zmíněna smrt Bernardina muže, která je příčinou nebo spíše záminkou dlouhodobého smutku. Vlastnoruční smrt Adely přijímá její matka lakonicky, bez mrknutí oka, spíše okamžitě řeší praktické záležitosti (zamezení pomluvám a praktické příkazy).

Smrt samotné proběhne „za scénou“, dozvídáme se o ní prostřednictvím Poncie.

Ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* vlastně Perlimplín spáchá sebevraždu, kterou zamaskuje jako vraždu Belisíným ctitelem. Jde opět o krvavý čin pomocí ostré dýky, jejíž ostří rozšiřuje kaleidoskop Lorkových smrtících zbraní. Bodnutí se odehraje kdesi za scénou, ale samotná smrt a umírání proběhne na scéně na asistenci služky Marcolfy a Belisy.

Hra *Fantastická ševcová* se obchází bez zjevné smrti (necháme-li stranou souboj ctiletů ševcové s noži, který se ale obejde bez tragických následků), snad až na projevy nenávisti ostatních vesnických žen k ševcové: *Chtěla bych ji vidět mrtvou. V rubáši, s kytkou na prsou. / Muerta la quisiera ver. Amortajada con su ramo en el pecho. (253 / 971)*

Typy smrti se tedy u Lorky rozpadají na dva typy: krvavá agrese a nekrvavá agrese neboli zardoušení či oběšení. Zardoušení či oběšení se objevuje u Perlimplína (jak už bylo zmíněno, ve formě úzkosti), u Yermy a u Adely v *Domě Bernardy Albové*. Nelze si nepovšimnout, že tento typ agrese u Lorky zásadně provádí žena (u Yerma a manželka ševce u Perlimplína jako heteroagresi a Adela jako autoagresi). Ve všech případech je toto zbavení nebo dobrovolné zřeknutí se (Adela) vzduchu klást do souvislosti s nedostatkem mužského prvku. Vzduch (potažmo vítr) a oheň jsou obecně považovány za mužské prvky, takže nemožnost dýchání znamená „smrt způsobenou nedostatkem mužského elementu“.

#### **4.6. Fatalita a smrt**

V Lorkových hrách se jako hybatel děje hodně uplatňuje fatalita – osudovost. Jestliže se někdo proviní vůči společenskému řádu a takříkajíc „kráčí za hlasem své krve“, jedná podle své přirozenosti, špatně dopadne. Jsou totiž jenom dvě možnosti – buď uposlechnout řád a podrobit se jeho

zákonům a snášet jeho tíhu, nebo se proti němu vzbouřit – pak ale zpravidla dojde k tragédii. Třetí možnost, tedy úspěšná vzpoura proti řádu, neexistuje. Z konfliktu s řádem totiž nikdo nemůže vzejít jako vítěz.

Na druhé straně však neznamená výhru ani podrobení se řádu – onen jed, který uposlechnuvším protagonistům, kteří nenašli sílu, odvahu či odhodlání z naznačených kolejí vybočit, pomalu „otravuje“ krev a život. O tomto jedu trpkého snášení vlastního „osudu“ se několikrát zmiňuje Rosita; poprvé je to jed dlouhého čekání na milého za „velkou louží“ a podruhé je to jed trpkosti osudu zrazené a vysmívané „staré panny“.

*Ale jed, co bude sát  
v lásce osamělá duše,  
bude mi tu z vln a souše  
zatím tkát pohřební šat. (350)*

*Pero el veneno que vierte  
amor, sobre el alma sola,  
tejerá con tierra y ola  
el vestido de mi muerte. (1372)*

*(...) v ústech mám plno jedu a strašnou chuť někam utéct, zout si střevíce,  
natáhnout se a už nikdy se ze svého kouta nehnout. / (...) con la boca llena  
de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos,  
de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón. (393 / 1329).*

Takže život Lorkových protagonistů je vlastně tragický za všech okolností – vzbouří-li se člověk, je řádem nemilosrdně sražen k zemi, a nevzbouří-li se, pak se jen užívá a krev se mu v žilách mění v jed. Rozdíl je snad tedy pouze v tom, že první alternativa spěje k tragédii rychle, a druhá alternativa vede k tragédii pomalu, jak vidíme na příkladu neprovdané doňi Rosity.

V *Domě Bernardy Albové* Magdalena rozsype sůl, což se považuje za zlé znamení: *Vždyť jsi rozsypala sůl! (...) To je vždycky špatné znamení. / Ya has derramado la sal. (...) Siempre trae mala sombra. (191 / 1510).* Za neblahé znamení se považují i slzy na zasnubním prstýnku: *Ten je*



*krásný. Tři perly. Za mých časů perly znamenaly slzy. / Es precioso. Tres perlas. En mi tiempo las perlas significaban lágrimas. (191 / 1510).*

### **Předzvěsti neštěstí – neblahá znamení**

Ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* hospodyně varuje Rositu, aby neotvírala v domě slunečník, že je to zlé znamení: *Proboha, zavři ten slunečník, v domě se otvírat nesmí! Přináší to smůlu! / ¡Por Dios, cierra la sombrilla, no se puede abrir bajo techado! ¡Llega la mala suerte!* (340 / 1358) Tam, kde se v Lorkových hrách (i v poezii) explicitně hovoří o zlém znamení, že něco přináší neštěstí, se s železnou pravidelností neštěstí vždy posléze dostaví. Takto se zdá, že Lorcka pomocí anticipace neštěstí posiluje ve svých hrách sílu a nezvratnost fatality.

Nepomůže ani magické zaříkávání na odvrácení neštěstí, kterým hospodyně ihned reaguje:

*Při Bartoloměji z kůže staženém,  
při Josefovi, mistru tesařském,  
Při svěcené větývce s vavřínem,  
odejdi, zloduchu, ven  
branami, co jich má Jeruzalém! (340)  
Por la rueda de San Bartolomé  
y la varita de San José  
y la santa rama de laurel,  
enemigo, retírate  
por las cuatro esquinas de Jerusalén. (1358)*

Ve hře *Mariana Pinedová* najdeme taktéž náznaky varovných znamení: Fernandovi se zdá, že v Marianiných očích se *rojí ptáci jako k přehlídce / un constante desfile de pájaros* (16; 790), což je neblahé znamení. Dalším takovým znamením je hra Marianiných dětí s vlajkou – děti objevily vlajku a hrály si s ní na mrtvé – vlajka jim posloužila jako rekvizita hry - pohřební rubáš. Hrozící nebezpečí si však uvědomuje spíše Angustias než Mariana:

Vím, že jsou to jenom děti,  
však podivně si hrají.  
Mám strach a přiznám se ti,  
nemohu se ho zbavit.  
Ten prapor, ten mě děsí. (36)  
Serán cosas de niños;  
está bien. Mas yo vengo  
muy mal impresionada,  
y ma da mucho miedo  
la dichosa bandera. (817)

V *Krvavé svatbě* také najdeme fatalismus. Matku zachvacuje úzkostná předtucha při každé zmínce či kontaktu s ostrými předměty, které jsou potenciálně schopné přivodit zranění a krvácení<sup>6</sup>. *Nůž, nůž... Ať jsou proklety všechny i s tím, kdo je vymyslel. (...) A zrovna tak pušky a pistole a každý sebemenší nožík, i motyky a vidle. / La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó. (...) Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era. (9 / 1172) Matka dále pokračuje: Já nechci, abys měl nůž. Já... já nechci, abys šel do polí. / Es que no me gusta que lleves navaja. Es que..., que no quisiera que salieras al campo. (10 / 1174)*

Někteří (Arango 1998) považují za neblahé znamení neboli předzvěst smrti (*presagio de la muerte*) i koně. Arango uvádí, že koně znamenající smrt jsou většinou černí. U Řeků znamená sen o koni smrt, ale například u Němců je znamením smrti sen o bílém koni. (Arango 1998, str. 335)

Během oblékání do svatebních šatů hodí nevěsta snítku pomerančových květů od ženicha (mimočodem jsou z vosku, aby „vydržely navěky“) na zem, což služka (správně) považuje za hazard s neštěstím:

---

<sup>6</sup> Také charakteristická poloha skrčence v prehistorických hrobech má připomínat polohu embrya v mateřském lůně. (Ariès, 2000, str. 30)

*Děvče! Chceš být nešťastná – že svůj věnec na zem házíš? / ¡Niña! ¿Qué castigo pides tirando al suelo la corona? (34 / 1208)*

Když jede svatba domů, setkáváme se s hutným obrazem osudu, který semele protagonisty svatby ve svém soukolí, a plynoucí vody v řece – vše neodvratně spěje k tomu, co se stát má a co mají jednotlivé postavy „vepsáno na čele“:

*A točí  
a točí se kolo  
a dál teče voda v řece.  
Už jede svatba domů,  
ach, vodo, zablýskej se! (47)  
Giraba,  
giraba la rueda  
y el agua pasaba.  
¡Porque llega tu boda,  
deja que relumbre el agua! (1226)*

Ženich, který se divě žene za uprchlími milenci, má svůj osud také „vepsaný na čele“: *Ženich si je najde, s měsícem i bez měsíce. Já ho viděl vyjíždět. Jako divá hvězda letěl. Ve tvářích popel. Na čele svůj osud. (...) Osud těch, co umírají na ulici. / El novio los encontrará con luna o sin luna. Yo lo vi salir. Como una estrella furiosa. La cara color ceniza. Expresaba el sino de su casta. (...) Su casta de muertos en mitad de la calle. (61 / 1247)*

Nevyhnutelnost tragédie naznačují i komentáře dřevorubců v nočním lese: *Však je najdou. (...) Až vyjde měsíc, přijdou na ně hned. (...) Jenomže je zabijí. (...) Člověk má dát na své srdce. Dobře tak, že utekli. (...) Navenek se přamáhali, ale krev byla silnější. (...) Ta člověka dobře vede. (...) Ale sotva ukáže se, vypije ji zem. / Ya darán con ellos. (...) Cuando salga la luna los verán. (...) Pero los matarán. (...) Hay que seguir la inclinación: han hecho bien en huir. (...) Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más. (...) Hay que seguir el camino de la sangre. (...) Pero la sangre que ve la luz se la bebe la tierra. (60 / 1245-6)*

Jejich osud zpečetuje smrt, která organizuje příliv měsíčního svitu, aby bylo na milence dobře vidět. Sama také za nimi ženicha vede a předem určuje, co se má *jednoho dne osudného / en un día señalado* (79 / 1272) stát:

*Dál nedojdou. (...)*

*Tak staň se. Brzy. Jsem už unavena.* (64)

*De aquí no pasan. (...)*

*Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.* (1250)

Také Yerma se snaží vzepřít osudu. Vzala si Juana bez lásky, z povinnosti, protože jí ho přivedl otec, z touhy po dítěti. Na vině, že nemají děti, je evidentně Juan - jednak děti mít nechce a jednak má *zkažené semeno / simiente podrida* (97 / 1291). *Hlava chtít může, ale tělo, to prokleté tělo, nás poslechnout nemusí. Tak je to souzeno a rozbitýma rukama moře nepřemůžu. / Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda. está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares.* (128 / 1335).

Yerma má dvě možnosti: buď se s tím smířit, nebo odejít od Juana za jiným mužem – buď za Viktorem, nebo za mužem, kterého jí nabízí stařena (existují náznaky, že s Viktorem by děti mít mohla). To však Yerma nechce, protože to překračuje určité morální mantinely, které si sama stanovila – chce dítě od Juana, ale dobře ví, že to není možné. Nechce se ani smířit, ani jít za svým cílem. Chce tedy nemožné. A to je její rozhodnutí, jak se k tomuto dilematu postavit.

Yerma sice dodrží daný řád – věrnost je považována za základní nosný princip ženské cti), ale má potenciální možnost mít děti se synem stařeny (nebo s Viktorem), tedy s jiným mužem. Otázka plodnosti versus neplodnosti je tu exponována i jako otázka určité mentální a emocionální (a tím i biochemické) rezonance daného páru. Útěkem k jinému muži by se sice stala společenským vyvrhelem, ale zřejmě by si splnila přání mít děti. Yerma se však rozhodne tuto druhou možnost nevyužít.

Juan ji svou bezohledností nakonec přivede k vraždě, čímž Yerma svůj osud jedině zpečetí: *Vyschlá, vyschlá, ale jistá. Ted' už to vím jistě. A sama. (...) Ulehnu a nebudu se budít strachem a poslouchat, jestli se mi v krvi hlásí nová krev. S tělem prázdným navždycky. / Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé cierto. Y sola. (...) Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. (137 / 1350)*

Fatalita smrti je v Lorkových dramatech často prezentována předem prostřednictvím tzv. neblahých znamení, o kterých pojednáváme v kapitole „Asociace smrti se symboly v Lorkových hrách“. Jedná se zejména o obraz „mrtvé květiny“ – obraz zlomeného, uvadlého či uschlého květu, dále ptáci, měsíc, zbraně, voda, strach z temnoty, volba barev, pohled klíčovou dírkou.

Na pozadí neblahých znamení, potenciálního nebezpečí a neustálého neklidu se vynořuje obraz andaluského cikána jakožto představitele andaluské mentality, ovládaného temnými silami lidských vášní, v souvislosti s permanentní přítomností smrti nebo jejími předzvěstmi, a se základními atributy jeho života, které tvoří bolest a samota.

#### 4.7. Personifikace smrti

Personifikace smrti je fenoménem, který se nejprve sporadicky objevuje v antice<sup>7</sup>. Personifikace smrti byla posílena v evropském středověku v souvislosti s morovými ranami a tanci smrti<sup>8</sup> - zde jde tedy o cílenou personifikaci smrti jakožto jednající osoby (dramatis personae), pokud pomineme již antické obrazy smrti, které jsou spíše sporadickým statickým

---

<sup>7</sup> Staré národy zřejmě vůbec neznaly personifikovanou smrt; Řekové a Římané nicméně občas zobrazovali smrt jako pannu v závoji, s korunou z pelyňku a poskvrněnou krví (Corvisier, 2002, str. 7). U starověkých kultur bylo jinak běžnější spíše alegorické zobrazení (zhasnuté svíce, pohřební urny, pták s ovocem v zobáku). Nicméně například na číších pompejských epikurejců byl vyobrazen kostlivec (Ariés, 2000, str. 17).

<sup>8</sup> Kulturním fenoménem, který se objevuje především v malířství a literatuře, jsou takzvané tance smrti, jakési orgie, kdy smrt zve své vyvolené (= oběti) k poslednímu tanci. Zrod tanců smrti je v západní Evropě spojen s vypuknutím morové epidemie v roce 1348 (po níž následovalo asi 30 více či méně intenzivních a rozšířených morových ran). Během morové epidemie v letech 1348 – 1351 zemřela údajně asi třetina obyvatel tehdejšího světa.

symbolem. Do té doby je smrt v literatuře tematizována většinou jako kult mrtvých nebo posmrtný život.

U Lorky smrt není tématem, ale přesto se ve většině her vyskytuje. Náznak personifikace smrti najdeme u *Mariany Pinedové*, zcela explicitní a konkrétně „materiální“ postavu smrti pak v *Krvavé svatbě*.

V první zmiňované hře smrt na svou oběť „čihá“ (*acecha*), a to dokonce ještě záludně – skryta v akátové vůni. O něco málo později se obraz víc konkretizuje – smrt není sice přímo fyzicky na scéně, ale Mariana slyší zvuky loutny a okamžitě si představuje smrt v konkrétní posturologické poloze a konkrétní scénérii (opřenu o studnu), jak ladí vihuelu a zpívá jí svou pohřební píseň:

*Tam, o studnu opřena,  
smrt svou loutnu tiše ladí! (78)  
(...) pero sentada en la fuente  
toca una blanda vihuela. (871)*

V *Krvavé svatbě* je smrt na scéně fyzicky přítomna naprosto konkrétně – v postavě žebračky. Ženich o ni při pronásledování nevěsty s Leonardem klopýtne (anticipace) a vzápětí se s žebračkou domluví, aby mu k nim ukázala cestu. Žebračka – smrt tedy ženicha příznačně vede na místo, kde dojde souboji.

*Zachází měsíc, oni přicházejí.  
Dál nedojdou. Jen vlny zašumí jim  
a s nimi stromy, aby přehlušily  
pláč mávajících drásavými křídly.  
Tak staň se. Jsem už unavena. (64)  
Esa luna se va, ellos se acercan.  
De aquí no pasan. El rumor del río  
apagará con el rumor de troncos  
el desgarrado vuelo de los gritos.  
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada. (1250)*

Žebračka by už ženicha nejraději viděla mrtvého – tak velice se jí líbí, ale jeho krása by pro ni ještě mnohem víc vynikla, kdyby byl mrtvý.

*Počkej... Krásný chlapec. Ale ještě hezčí by byl, kdyby spal. / Espera... Hermoso galán. Pero mucho más hermoso si estuviera dormido. (66 / 1254)*  
A podobně: *Počkej... Tak široká záda! Proč na nich neležíš, a trmácíš se po tak vratkých nohou! / Espera... ¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas? (66 / 1254)*

Personifikovaná smrt nabývá v evropské kultuře různých modifikací. Uvádí se například, že u Slovanů převládala představa smrti jako ženské bytosti, zahalené v bílém oděvu nebo v bílé plachtě (dříve i v rouchu černém), o čemž svědčí i označení smrti v ženském rodě, které najdeme i v románských jazycích. V nejstarší vrstvě archaických představ tedy figuroval obraz smrti jako ženské postavy. Vlivem křesťanské ikonografie se později objevuje i obraz kostlivce, to už je ovšem mladší záležitost. Kostlivec byl totiž pro křesťanství „vítaným výstražným mementem neřestnému tělu, zatímco lidová představa smrti jako ženy, zahalené v bílém šatě, byla méně děsivá, plná klidu a vyrovnání“. (Navrátilová, 2004, str. 172) Tato představa se zachovala i ve starší vrstvě lidových písní a v lidové slovesnosti, zatímco s kostlivcem se setkáme také ve výtvarném projevu, zejména poučného a informativního rázu. Někdy se též setkáváme s personifikovanou podobou smrti jako nevěsty ve svatebním rouchu. (Všimněme si, že Lorkova nevěsta v *Krvavé svatbě* je spolu se žebračkou oděna v podobně bílém rouchu a mohla by dost dobře figurovat jako sekundární symbol – navíc právě kvůli ní se oba mladíci zabijí. Zatímco ale nevěsta je zmítána ambivalentními emocemi a konfliktem zájmů, smrt nás ohledně své motivace ani chvíli nenechává na pochybách.)

V tomto kontextu nelze opomenout ani figury tzv. bílých paní, jejichž zjevení většinou zvěstuje blízkou smrt, a jiných strašidel, která se většinou objevují jako bílé postavy.

V souvislosti se symboly smrti v *Krvavé svatbě* je jistě zajímavé, že i v našich krajích se někde věřilo, že „když vejde do světnice žena, která nic nemluví ani nepozdraví a mlčky sedne ke stolu, na němž je špičatý nůž a chléb, že je to smrt přistrojená za ženu a ohlašuje, že někdo z rodiny zemře“. (Navrátilová, 2004, str. 173)



## **5. Mužský a ženský element v Lorkových dramatech**

### **5.1. Sociokulturní genderové charakteristiky španělského jihu**

Španělsko, jak je Lorca zobrazuje ve svých dramatech, je zemí přísných sociálních norem a neobyčejně silných sociálních tlaků. Zejména Andalusie, situovaná na španělském jihu plném protikladů, dlouho zůstává krajem, kde v životě jednotlivce hraje prvořadou úlohu sociální determinace. Každá událost je v Lorkových dramatech hodnocena podle norem širšího společenství a sledována bdělými zraky sousedů (respektive sousedek – ale to je jeden z aspektů venkova obecně): *Za všechno mohou ty huby pomlouvачné, co nás nenechají na pokoji. / De todo tiene la culpa la crítica que no nos deja vivir. (Amelia; La casa de Bernarda Alba; 156 / 1459)*. Odtud vzniká tlak, jemuž je podřízeno jednání lidí i proti jejich vůli – a pak se může stát, že v jistém okamžiku „zapracují“ skutečné individuální motivy a dochází k dějovým zvrátům, násilí a krveprolití (viz např. *Krvavá svatba*). Kromě toho je Španělsko i historicky proslulé svým sociálním konceptem cti, jejíž nápravu, příp. zadostiučinění, konvence vyžaduje za každou cenu.

Co je však v Lorkově podání španělského kontextu rovněž pevně dáno, jsou sociální role a status. Sociální role mužů a žen podléhají přesným zákonům, co je přípustné a co ne, přičemž však neplatí pro ženy a muže stejně. Muži mají rozhodně jednat a držet otěže rodiny pevně ve svých rukou, u žen se očekává víceméně pasivita, pokora a poslušnost: *Štěstí potká toho, kdo je nejmíň čeká. / La suerte viene a quien menos lo aguarda. (Martirio; La casa de Bernarda Alba; 159 / 1464)*. Narodit se ženou je (nejen) pro Lorkovy ženské postavy největší trest.

## 5.2. Obrazy mužského a ženského elementu v Lorkových dramatech

### *Mariana Pinedová*

Mariana Pinedová, jemná a melancholická, ale i odvážná žena, takříkajíc poruší tradiční řád mužských a ženských sociálních rolí tím, že se zaplete do intrik politického spiknutí, z nichž už není návratu, a tím se stává jakýmsi „vetřelcem“ v mužském světě politiky a násilí. Aktuální společenská morálka zapovídá ženám starat se „o věci králů“ – o záležitosti veřejné, spojené s politikou a vládou, a jakýmkoli způsobem se do nich vměšovat.

(...) *Kéž by těch pletek raději nechala!  
Nehodí se to pro takovou dámu.  
I vyšívat by mohla užitečně,  
jenom ať myslí dcerce na výbavu.  
A král? Ať stokrát není dobrým vládcem,  
což patří ženám řešit věci králů? (12)*

(...) *Ella debe dejar esas intrigas.  
¿Qué le importan las cosas de la calle?  
Y si borda, que borde unos vestidos  
para su hija, cuando sea grande.  
Que si el rey no es buen rey, que no lo sea;  
las mujeres no deben preocuparse. (784)*

Navíc její sociální status – vdovy se dvěma dětmi – jí skutečně předepisuje „sedět doma a věnovat se ručním pracem“, nanejvýš udržovat přátelské kontakty s vrstevnicemi či přítelkyněmi. Na tento neměnný řád ji příznačně upozorňuje Angustias, Marianina laskavá adoptivní matka, která jakožto představitelka staré ženy nadané archetypální moudrostí sice „ví, co se sluší a patří“, a snaží se Marianu vměstnat do mezí sociálních očekávání, ale současně, jakmile vytuší intenzitu Marianina vzplanutí, pochopí, že se nedá nic dělat, a přestane na Marianu tlačit. Moudrá Angustias dokáže přesně odhadnout, kam toto porušení řádu povede. Výše uvedený citát, který má charakter varování, vkládá Lorca právě do jejích úst.

U Mariany však nestojí v popředí politický zájem, nýbrž její zamilovanost do Pedra, vůdce pronásledované liberální opozice. Na jeho

žádost vyšívá vlajku pro liberály a pomáhá mu, a tím se proviňuje vůči stávajícímu režimu a jeho vládě.

*Jak se říká po Granadě,  
pominula jsem se již. (30)  
Como dicen por Granada,  
¡soy una loca mujer! (809)*

Marianina oddanost Petrovi zachází až na hranici šílenství (ve velmi obecném slova smyslu) – a v textu se často opakuje přívlastek *loco, loca*, příp. *perdida y loca*:

*Šílené touhy žívím,  
však po čem, nevím ani. (37)  
Tengo el corazón loco  
y no sé lo que quiero. (818)*

Ještě jednou zaznívá profetický hlas Angustias, ženy, která ví, že spád následujících událostí je neodvratitelný:

*Mariano, smutné časy  
valí se na náš dům,  
jsme samy, muž tu schází,  
jen ticho, ticho kolem,  
a my v tom tichu samy!  
A ty...(36)  
Ach, čeho se dožil tento dům! (43)  
Mariana, ¡triste tiempo  
para esta antigua casa,  
que derrumbarse veo,  
sin un hombre, sin nadie,  
en medio del silencio!  
Y luego, tú...(818)  
Vieja y honrada casa, ¡qué locura! (827)*

Na tomto místě nutně vyvstává otázka, nakolik je Mariana “silnou postavou”. Je skutečnost, že ve své lásce a věrnosti došla až do krajnosti, dána její statečností a věrností, nebo je Mariana spíše “ve vleku” své zaslepené lásky a prostě jen podléhá víru událostí? K tomu je nutno poznamenat, že jestliže je Mariana silná jako milující žena, pak současně není silná jako matka. (Toto

srovnání nemá morální podtext, nýbrž nabízí se zde jaksi automaticky, protože Mariana je v situaci nucené volby mezi Pedrem a vlastními dětmi.) Mimořádně Mariana je zřejmě jediná z ženských ústředních postav Lorkových dramát, která je matkou. U Mariany hraje mateřství až druhořadou úlohu, která ustupuje lásce k muži (příp. věrnosti abstraktní ideji svobody, v kterou se později, před smrtí, transformuje). Mariana se sice dětem svou smrtí staví za vzor, na který budou snad později hrdé, a věří, že její jednání později pochopí, to však považujeme pouze za racionalizační argument ex post facto. Za doklad o Marianině "prozření" považujeme její opakovaný výrok (v klášteře, před popravou): *¡comprendo que estaba ciega! (865, 866) (...) slepotu mou vyčítá mi (73)* a popěvek doléhající do klášterní zahrady, který si Mariana opakuje, protože shrnuje to, čemu předtím nechtěla uvěřit:

*Blízko té tiché vodě,  
kde to nikdo nevyzradí,  
naději své dávám sbohem. (78)*  
*A la vera del agua,  
sin que nadie la viera,  
murió mi esperanza. (871)*

Pedro je postava, která jde tvrdě za svým cílem a neváhá využít Marianu pro různé nebezpečné úkoly – ví, že to dělá z lásky k němu a jak na něm visí. Je to velmi racionální a cílevědomá postava a jeho protějšek, Mariana, pro něj mnoho neznamena. Jeho prioritou jsou politické cíle a úspěch spiknutí. Marianina bezmezná oddanost a láska mu samozřejmě lichotí, ale v rozhodující chvíli ani na okamžik nezaváhá zanechat Marianu napospas Pedrosovi, což se dokonce přičítá i jeho kolegům: *Es indigno dejarla. (847); ¡No debemos dejarla abandonada! (848)*. Pedro se raději zajímá o to, kudy mají uniknout: *¿Por dónde? (847); ¡Es necesario! (848)*. V této situaci Lorca sděluje klíčovou informaci pro charakteristiku této mužské postavy. Pedro ji takto vlastně "obětuje pro svou věc". Marianě otevřeně zdůvodňuje, proč ji vlastně nemůže milovat, když se cele zasvětil ideji svobody:

*(...) Mohl bych tě mít rád, kdyby mi nesvítilo?  
Směl bych ti srdce dát? Nebylo by už moje. (46)*

(...) *¿Cómo podrías quererte no siendo libre, dime?*

*¿Cómo darte ese firme corazón si no es mío? (...; 830)*

Fernando představuje v jistém ohledu Pedrův protipól. Oba jsou sice stateční a vykazují i další podobné vlastnosti, ale zatímco Pedro sleduje pouze a jedině zájmy svého podniku, Fernando dělá všechno jen kvůli Marianě, třebaže je mu známa Marianina oddanost Pedrovi. Fernando je tedy postava „obětující se“, nikoli využívající jiných jako Pedro.

Pedrosa je *starý proutník* (*viejo verde; 800*), jak ho charakterizuje Fernando. Chce získat Marianu, která ho okouzluje, a dobře ví, o její slabosti pro vůdce spiklenců. Proto v okamžiku, kdy už ví všechno o její spolupráci se spiklenci, využívá své převahy a nabízí jí šanci na záchranu života s tím, že Mariana bude jeho a současně mu prozradí jména spiklenců.

*Vždyť nikdo se nic nedozví, jen já,*

*a já jen čekám: zvol si smrt, či mne.*

*Dřív mělas pro mne jenom pohrdání,*

*však teď tvá šije z křehkých tuberos*

*je v těchto rukou: stačí lehce sevřít.*

*Teď mi dáš lásku jak já tobě život. (66)*

*Nadie sabrá lo que ha posado. Yo te quiero*

*mía , ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.*

*Me has despreciado siempre; pero ahora*

*puedo apretar tu cuello con mis manos,*

*este cuello de nardo transparente,*

*y me querrás porque te doy la vida. (856)*

Jako nejstabilnější (a možná vůbec nejsilnější) dramatická postava se v *Marianě Pinedové* jeví jednoznačně Fernando. Stejně tak je i nejsilnější; jeho síla nespočívá v dramatických akcích (i když těch je také schopen – z lásky k Marianě), nýbrž ve stálosti jeho postojů a hodnot, jimž dominuje láska k Marianě, zatímco oba druzí (Pedro a Pedrosa – odtud možná i příbuznost jejich jmen) směšují touhu po Marianě se svým (více či méně) osobním cílem a nakonec ji oba obětují: Pedro ji nechává napospas Pedrosovi a Pedrosa ji nechává popravít. Za výroky typu „te quiero“ apod. se skrývá především snaha zvítězit nad svým soupeřem a Mariana je toho pro oba pouhým nástrojem. Pedro jí prostě využívá a utěšuje ji neurčitými

sliby do budoucna; Pedrosa si na ní dokazuje svou moc (veřejného činitele, jinou moc nemá).

### ***Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva***

Vedle Rosity se zde vyskytuje z ženských postav především teta a chůva. Teta, ačkoli se v samotných promluvách jeví jako celkem nevýrazná, je vlastně osobou, která „tahá za nitky“ ostatních členů rodiny. To ona je vlastně strůjkyní Rositina osudu, když nenásilně, nenápadně, ale s železnou nutností řídí Rositin život podle svých představ. Synovce, který má o Rositu vážný zájem, „vysílá“ do bezpečné vzdálenosti, zkrátka protože je podle jejího názoru na jejich vztah s Rositou příliš brzy. Ani její dramatický temperament není nijak nápadný, její promluvy jsou často jednoslovnými sentencemi, které vynášejí kategorické soudy, výstižně hodnotí věci či odkazují ostatní do patřičných mezí. Rosita se strýcem jsou v jejích rukou tak trochu jako loutky.

Mnohem výraznější je chůva, která však vzhledem ke svému postavení v této rodině proti tetě „nemá šanci“. Přesto však neustále replikuje lidová moudra a pořekadla, představuje lidový temperament a moudrost a je zdrojem jediného oživení v tomto chmurném a strnulém domě, kde jeden se řídí jen společenským míněním a druhý žije jen pro své květiny: *Mně vůně květin připomíná dítě v rakvičce, jeptišku v klášteře nebo oltář v kostele. Samé smutné věci. / A mí las flores me huelen a niño muerto, o a profesión de monja, o a altar de iglesia. A cosas tristes. (335 / 1352).*

*Jak se u nás ve vsi říkávalo:*

*Pusu má člověk, aby jedl,*

*nohy má, aby tancoval.*

*A ženská, ta má ještě něco ... (336)*

*Como decían en mi pueblo:*

*La boca sirve para comer,*

*las piernas sirven para la danza,*

*y hay una cosa de la mujer... (1353)*

Chůva neuznává (na rozdíl od tety) řád morální, ale řád biologický, a určující jsou pro ni věci viditelné a věci blízké: *Jistě. Jenže já na takové „krev se nezapře“ nevěřím. Kdepak! Krev proudí v žilách, ale vidět ji není. Člověk má*

raději vzdáleného bratrance, když ho vidí každý den, než bratra, který je někde daleko. *Ale co bude, to se uvidí. / Claro. Como que yo no creo en la sangre. Para mí esto es la ley. La sangre corre pro debajo de las venas, pero no se ve. Más se quiere a un primo segundo que se ve todos los días, que a un hermano que está lejos. Por qué, vamos a ver. (341 / 1360).* Mrtví nepatří do světa živých, je třeba žít: *Když jsem pochovala svého muže, přišlo mi to moc líto, ale uvnitř jsem cítila i velkou radost..., radost ne..., spíš takové bušení z toho, že nepohřbívají mě. (...) ale mrtví jsou mrtví. Umřeli, opláceme je, zavře se brána, a zpátky do života! / Cuando yo enterré a mi marido lo sentí mucho, pero tenía en el fondo una gran alegría..., alegría no..., golpetazos de ver que la enterrada no era yo.(...) pero los muertos son muertos. Están muertos, vamos a llorar, se cierra la puerta, ¡y a vivir! (383 / 1416)*

Podobně jako Angustias v *Marianě Pinedové* dokáže chůva předvídat, jak vše dopadne, pokud teta vyštve synovce za moře: *Ach ta moje ubohá děvenka! Ach, ta chudinka! Ach ta chudinečka! (...) Zas už neštěstí navštívilo náš dům. Ach paní moje! / ¡Ay, qué lástima de mi niña! ¡Ay, qué lástima! ¡Ay, qué lástima! (...) Otra vez vienen los llantos a esa casa. ¡Ay, señora! (344 / 1364)*

Rosita je komplikovanější, než se na první pohled zdá. Sice žije řadu let v zajetí své iluze, že se s ní bratranec ožení, ale v závěru dramatu prokáže až zarážející zralost a reálné uvažování. Pro čtenáře je možná překvapivé, když Rosita nakonec přiznává, že „všechno dávno věděla“ – že se tedy nezařídila jinak. Rosita to zdůvodňuje: Rosita si nestěžuje, neproklíná svého snoubence (na rozdíl od tety a chůvy), jediné, na co si stěžuje, je sociální tlak, který ji automaticky vystavuje posměchu a nenechá ji volně žít a dýchat jen proto, že je *solterona*: *Copak ubohá ženská nemá právo svobodně se nadechnout? / ¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad? (393 / 1429).* *Ale věděli to všichni a já jsem měla pocit, že na mě ukazuje jakýsi prst, který zesměšňuje mou skromnost zasnoubeného děvčete a dává groteskní výraz mému vějíři neprovdané ženy. Každý rok, co mi tak uplynul, byl jako kus spodního prádla, které mi servali z těla. / Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire*

*grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que me arrancaran de mi cuerpo. (393 / 1428). Co jí znemožňuje další život, jsou vzpomínky a jednou daná naděje, kterou v sobě mimoděk pořád živí: Protože nic není živější než vzpomínka. Vzpomínky nám brání žít. / Como que no hay cosa más viva que un recuerdo. Llegan a hacernos la vida imposible. (396 / 1433). Byla jsem jako svázaná (...) / Estaba atada (...) (393 / 1429). A přesto mě ta naděje pronásleduje, obchází kolem mě, hryže ve mně; jako umírající vlk, když naposledy scvakne čelisti. / Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretace sus dientes por última vez. (393 / 1429) (...) ty jeho dopisy a lži by ve mně živily naději dál, tak jako první rok po jeho odjezdu. / (...) sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. (392 – 393 / 1428).*

Zajímavé srovnání se nabízí v případě Rosity s chůvou, kdy chůva věří v to, co vidí a co je blízko; Rositinu iluzi naopak živí to, co nevidí a co je vzdálené: *Spoustu let jsem byla zvyklá žít myšlenkami někde jinde, myslet na něco, co bylo strašně daleko, a přesto i teď, když už to neexistuje, obcházím pořád dokola jakýsi mrazivý bod a hledám z něho únik, východisko, které nikdy nenajdu. / Me he acostumbrado vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. (392 / 1428). Rositinou „adaptační strategií“ je tudíž únik (nic nevidět, neslyšet, necítit, nebýt vystavena ironii), po ničem jiném už netouží, jenom po klidu: *Chci tomu utéct, chci to nevidět, chci být vyrovnaná, prázdná ... / Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (393 / 1429). Proto mám takové pochopení pro ty staré alkoholičky, co se potulují po ulicích a chtěly by vyhodit celý svět do povětří, a pak posedávají na lavičkách u promenády a zpívají. / Por eso comprendo muy bien a esas viejecitas borrachas que van por las calles queriendo borrar el mundo, y se sientan a cantar en los bancos del paseo. (396 – 397 / 1433)**

Rositin strýc se objevuje spíše jen jako kulisa, jako doplněk k tetě, která žije pod sociálním tlakem (co čemu kdo řekne), zatímco jeho svět tvoří botanika – květiny, především růže. Je zjevné, že domu vládne teta, strýc má své kompetence v rámci skleníku a zahrady. Když dostane Rosita



od snoubence povzbudivý dopis, že se s ní pravděpodobně ožení prostřednictvím pověřené osoby, strýc jí utrhne svou poslední měnlivou růži, kterou má, a sice ještě ve stádiu, kdy je červená, než úplně zbělá, tedy když si ještě uchovala svou „mladost“.

### **Krvavá svatba**

V *Krvavé svatbě* se odráží prastarý řád rurálního společenství španělského jihu, podle něhož muži musí především hájit čest svou a svého rodu, a to až do krajnosti. Čest má přednost před životem.

Hned v prvním dějství je zajímavé, jak odlišným způsobem je chápána čest u mužů a u žen. Zatímco žena musí být věrná svému muži, a to většinou i tehdy, když ovdoví, u muže se hodnotí spíše pozitivně, když „zanechá syna na každém rohu“, když tedy demonstruje svou mužnou sílu a plodnost. U ženy se považuje za normu absolutní věrnost: *Já se dívala jen na tvého otce, a když mi ho zabili, dívám se do stěny. Ženě stačí jeden muž. / Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está. (12 / 1176)* V tom smyslu se matka ptá před svatbou nevěsty: *Víš, co je to vdát se, děvenko? (...) Mít muže, mít děti a zeď na dva lokte mezi sebou a vším ostatním. / ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura? (...) Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás. (28 / 1200)* U mužů je tomu naopak: *Tvůj dědeček nechal syna na každém rohu. To se mi líbí. Chlapi jsou chlapi, klasy jsou klasy. / Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo. (11 / 1174)*

Ženichově matce tento řád vzal už muže a staršího syna a zbývá jí pouze druhý, mladší syn. Matka poznamenává, proč aspoň její mladší syn raději není dcerou, ženou, protože tak by nebyl vystaven trvalé hrozbě rodové msty a měl by jaksi vyšší šanci na přežití. *Byla bych raději, kdybys byl děvče. Nešel bys teď k vodě a vyšivali bychom spolu na těch dvou kanavách a dělali vlněné psíčky. / Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana. (10 – 11 / 1174).* Matka nosí v sobě neustálý strach o posledního člena své rodiny. Správně předvídá, že i on jí odejde, a to ne do domu nevěstina (i když možná se bojí i toho – zřejmě má obecně strach ze ztráty svého syna): *Vždyť*

*zůstanu sama. Zbýl jsi mi jen ty, a bolí mě, že máš odejít. / Es que me quedo sola. Ya no me quedas más que tú, y siento que te vayas.*(11 / 1175). Matka má obsesivní představu jakékoli varianty nože či nástroje s ostřím, ač jde třeba o vinohradnické nářadí, jako nástroje smrtonosného, ale k tomu více v kapitolách o smrti a agresi v Lorkových dramatech. Její úzkost je ovšem oprávněná. Matka chce být na jedné straně obezřetná a chránit svého syna, na straně druhé mu však nechce stát v cestě ke štěstí a říci mu i další informace o minulosti jeho vyvolené nevěsty, aby neztratila jeho důvěru. Zakládá si na tom, že její rod plodil samé statné a silné muže, kteří byli „plodní jako obilí“: *Tak mě nosíval tvůj otec. Vy máte dobrý kořen. A zdravou krev. Tvůj dědeček nechal syna na každém rohu. To se mi líbí. Chlapi jsou chlapi, klasy jsou klasy. / Tu padre sí que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada espina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.* (11 / 1174). Matka uplatňuje zásadu, že žena má být svému (jedinému) muži absolutně věrná, a to i po jeho smrti, a „nedívat se jinam“: *Já se dívala jen na tvého otce, a když mi ho zabili, dívám se do stěny. Ženě stačí jeden muž. / Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.* (12 / 1176). Ve chvíli, kdy se ukáže, že nevěsta utekla s Leonardem, matka chvíli váhá, ale nakonec pobízí svého syna, aby se šel bít s únoscem, protože nelze jinak: *Jed'! Za nimi! Ne. Nejezdi. Tihle zabíjejí rychle a přesně... Ne, musíš, tryskem, a já za tebou! / ¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien... ; pero ¡sí, corre, y yo detrás!* (58 / 1244)

Ženich nepřikládá informaci o tom, že jeho nevěsta měla před lety snoubence, žádný význam: *To nevím. Asi ne. Každé děvče se musí rozhlédnout, než se vdá. / No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quién se casan.* (12 / 1176). Je nejpřímočařejší z hlavních postav. Je průhledný, čistý – možná až příliš čistý, až prostý. Představuje stabilní a ukotvenou maskulinitu s pevnými kořeny morálky i emocí. Nabízí nevěstě prostou otevřenost, stabilitu, jistotu, stálost, věrnost, lásku a plodnost. Co však nenabízí, je onen démonický aspekt a animální temné stránky, které charakterizují Leonarda.

Leonardo nemá téměř žádnou z vlastností, které by nevěsta mohla teoreticky ocenit u svého nastávajícího ženicha. Nenabízí jí stabilitu, stálost, jistoty, ale ani věrnost: *To je, ale přelétavý. Od jedné věci k druhé jde. U ničeho nemá stání. / Sí, pero le gusta volar demasiado. Ir de una cosa a otra. No es un hombre tranquilo (51 / 1233).* Zjevuje se u jejího okna v noci znenadání jako přízrak a na zpěněném koni se zase ztrácí. Je „temný“ (na rozdíl od ženichovy čisté, až průzračně jasné postavy), neprohlédnutelný, jeho činy jsou nepředvídatelné. Má v sobě neklid, který nevěstu přitahuje víc než klid a rozvážnost ženichova. Je vnitřně neukotvený, nedovede unést důsledky svého rozhodnutí (sňatek s nevěstinou sestřenicí, dítě), prchá od své rodiny, protože ho jakási tajemná síla strhuje zase zpátky k nevěště. Nedokáže však trvale zůstat ani tam, ani tam. Přitom má po svém sňatku úmysl zapomenout: *k čemu mi byla má hrdost, k čemu mi bylo, že jsem od tebe oči odvracel a tolik nocí tě čekat nechal? K ničemu! Jen k tomu, že jsem hořel ještě víc! / ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima! (39 / 1214).* S impulzivitou sobě vlastní dokáže nakonec přimět nevěstu k útěku: *Nebudu ti odpovídat, protože mám horkou krev a nechci, aby mě bylo slyšet po všech kopcích. / No quiero hablar, porque soy hombre de sangre, y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces. (38 / 1213). Mě třeba zabít mohou, ale poplivat nikdy. / A mí me pueden matar, pero no me pueden escupir. (38 / 1213). Hrdost ti nepomůže. / El orgullo no te servirá de nada. (38 / 1214)*

*Chtěl jsem zapomenout,  
proto mezi námi  
postavil jsem tenkrát  
zed' z nejtvrdší skály.  
Moje oči se ti  
z dálky vyhýbaly,  
ale kůň mě nosil  
k tobě na zápraží.  
Má krev, plná jehel,  
celá zčernala mi,  
sny mi zarůstaly*

*zlými bylinami.  
Není to má vina,  
vinu dávej zemi,  
svým ňadrům a vlasům  
a té vůni jejich. (69)  
Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas. (1258)*

V této pasáži najdeme zajímavý kontrast mezi *kamennou zdí* (*muro de piedra*) a *koněm* (*caballo*). Zed' představuje státnost, jistotu a vězení, zatímco kůň naopak představuje pohyb, nebezpečí a volnost. Leonardo klade mezi sebe a nevěstu hradbu kamenné zdi, hází si písek do očí, když nevěstu zdálky spatří, ale není to nic platné, protože jeho kůň (coby jeho nevědomá, animální, pudová stránka) ho sám nese k nevěstě. Jeho věčně uštváný kůň je projevem tohoto rozporu mezi vědomou volní stránkou a nevědomou animální dimenzí, která se nakonec projevuje jako silnější.

Nevěsta řeší intenzivní konflikt rozhodnutí mezi dvěma muži. Ví, že racionálně je svazek s ženichem odůvodnitelný a vhodný, ale iracionální složky její osobnosti jsou fascinovány Leonardem. Tento konflikt mezi povinností a společenskou „vhodností“ je patrný na sice jejím skromném chování k ženichovi a jeho matce, ale současně na poznámkách, kterými

opovrhuje jejich dárky a které adresuje služce. Od tohoto momentu vysvítá jasně její rozpolcenost a je jasné, že ač se to snaží potlačit, nevědomě už teď dává přednost Leonardovi. Tragické je to, že útěk obou nebyl racionálně plánovaný ani chladnokrevně vykalkulovaný, je to věc náhlého impulzu a neodolatelné vzájemné přitažlivosti: *Navenek se přemáhali, a krev byla silnější. / Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más. (60 / 1246)*. Tak Leonardo strhne k útěku nevěstu, která byla odhodlaná dostát svému slibu a dle svých možností (viz výše) být řádnou ženou. Nevěště imponuje, jak neustále přitahuje Leonarda jakousi až pudovou silou (*el camino de la sangre, 1246*), který se k ní neustále vrací, podoben svému zpěněnému koni: *Já byla popálená, plná ran zevnitř a zvenku, a tvůj syn byl hrstka vody, od které jsem čekala děti, pole, spásu. Ale ten druhý byl temná řeka, plná větví, která ke mně nesla šumění rákosin a tichý zpěv. Já spěchala k tvému synovi jako k chladnému pramínku, a ten druhý za mnou posílal ptačí hejna, která mi bránila v chůzi a mrazivým jíním potírala rány, rány té vyschlé, nebohé ženy, raněné ohněm. Já nechtěla – slyšíš? – já nechtěla – slyšíš? – já nechtěla. Tvůj syn byl mé světlo, a já mu nelhala, ale ruka toho druhého mě táhla, jako když moře udeří, jako když kuň se vzepře, a táhla by mě pořád, pořád, pořád, i kdybych byla stará a všichni tvoji vnuci mě za vlasy drželi! / Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquiito de agua de la que yo esperaba honos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería, ¡óyelo bien!, yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado iempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los honos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (77 – 78 / 1269)*.

Onen odvěký rurální řád, o kterém jsme se zmínili na začátku, dochází v tomto dramatu plného uplatnění. Umírají zde muži silní a statní, v rozkvětu sil. Muži se bijí na život a na smrt, ženy mohou pouze přihlížet. Ta, která byla

příčinou konfliktu a smrti obou mladých mužů, zůstává živá a netečná. Zem se napije krve a osudu se dostane zadost.

### **Yerma**

*Ano, mé robátko, říkám já,  
jsem po tobě celá bolavá.  
A nejmíc pod srdcem, tam, kde se  
pohoupáš v první kolébce.  
Kdy už mi, dítě, přijdeš sem?  
Až budeš vonět jasmínem. (88)  
Te diré, niño mío, que sí,  
tronchada y rota soy para ti.  
¡Cómo me duele esta cintura,  
donde tendrás primera cuna!  
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?  
¡Cuándo tu carne huele a jasmín! (1278)*

V *Yermě*, tragédii neplodnosti, je dominantní postavou Yerma – Pláňka - a dále její dva mužské komplementy – reálný Juan a potenciální Víctor. Yerma velice touží po dětech, které z jejího infertilního svazku s Juanem neustále nepřicházejí. Yerma se snaží svého muže milovat, ale vlivem jeho chladu, materializmu a soustředěnosti pouze na ekonomický zisk domácnosti se její odhodlaná láska začne pomalu proměňovat v nenávisť. (...) protože ve mně roste nenávisť. / (...) me estoy llenando de odio. (97 / 1290). Yerma je ještě mladá, ale ví, že její situace se ani časem nezmění. Rozhovory se stařenami jí pomalu začínají objasňovat, v čem tkví problém její „neplodnosti“ (*estar seca, vacía*). Děti se obecně považují za samozřejmost: *Děti přicházejí jako voda. Ách! Takové máš krásné tělo, kdopak by to neviděl? Vyjdeš ven, a na druhém konci ulice zaržá kůň. / Los hijos llegan como el agua. ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relincha el caballo. (95 / 1288)*. Stařena obdařená moudrostí a životními zkušenostmi, kterou Yerma prosí o radu, analyzuje pomocí otázek vztah Yermy a jejího manžela. *Poslyš. Těší tě ten tvůj? / Oye. ¿A tí te gusta tu marido? (95 / 1288); Jestli ho máš ráda. Jestli po něm toužíš... / ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar*

*con él? (95 / 1289) Chvěješ se, když se přiblíží? Jdou na tebe mrákoty, když přiblíží rty? Pověz. / ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime. (96 / 1289). Muži musejí potěšit, děvenko. Musejí nám rozplést vlasy a dát nám napít z vlastních úst. Takový je svět. / Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (96 / 1290). Víc jí odmítá říci – a nemůže, protože by jí musela poradit, aby změnila partnera, a k tomu ji nemůže nabádat, protože Yerma je vdaná: Ach ty květe rozpuklý. Ty překrásné stvoření. Nech mě. Už se neptej na nic. Já o tom víc nechci mluvit. Tady běží o čest a s tou já si nikdy nezahrávám. / ¡Ay, qué flor abierta! Qué criatura tan hermosa eres. Déjame. No me hagas hablar más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie. Tú sabrás. (97 / 1290). Podruhé potkává Yerma stařenu na slavnostech, čas pokročil a stařena radí Yermě, že pokud chce mít děti, aby odešla od Juana a našla si jiného muže a nehleděla na to, co řeknou lidé: Dřív jsem ti víc říct nemohla, ale teď můžu. (...) Vinen je tvůj muž. Na to, aby počali děcko, jim muselo za patami hořet. (...) Ale máš nohy, abys mohla utéct. / Antes no he podido decirte nada, pero ahora sí. (...) La culpa es de tu marido. (...) Para tener un hijo se necesita que se junte el cielo con la tierra. (...) Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa. (134 / 1344).*

Juana „vybral“ Yermě otec, ale Yerma se vdávala ráda, protože se těšila na děti. Juan se o její potřeby však vůbec nezajímal, a pokud ho něco zajímalo, tak aby pokud možno vůbec nevycházela z domu, aby lidé (*gente*) neměli důvod k nějakým pomluvám. Juan si děti nepřál, ba dokonce byl rád, že žádné nemají. *Mně záleží na tom, co mám v rukou. Co vidím očima. / A mí me importa lo que tengo entre las manos. Lo que veo por mis ojos. (137 / 1347).* Zdůvodňoval si to tak, že děti by jim pouze zmenšovaly kapitál: *Práce se nám daří, nemáme děti, se kterými je vydání... / Las cosas del labor van bien, no tenemos hijos que gasten. (86 / 1275). Tolik žen by bylo šťastných, kdyby mohly žít jak ty. Bez dětí je život příjemnější. Já jsem šťastný, že je nemáme. Naše vina to není. / Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna. (137 / 1348).* Nechává svou ženu příliš často samotnou, celé dny a noci je pryč, ale když se Yerma dá do řeči s Victorem

nebo jde prosit o radu ženu na druhém konci vesnice, Juan se vždy záhadně objeví a ztropí scénu, sice chladnou, ale o to horší. Juan je typem workholika, který sice velmi tvrdě pracuje až do úmoru, ale to pouze proto, aby mohl přikupovat další majetky, pole či stáda, nikoli pro konkrétnější zajištění rodiny. Žije jen pro polní práce a jakoby „s klapkami na uších“, nedovede naslouchat své ženě (ani nikomu jinému), potěšit ji a projevit jí svou lásku. Jeho vztah k ní má povahu majitele k majetku, který jednou získal (sňatkem), čili teď je mu vázán absolutní poslušností a nemá nárok na vlastní požadavky. Pokud ji přistihne mimo dům, ať už z jakéhokoli důvodu, velmi ostře ji pokárá, ale důvodem není bohužel žárlivost z lásky, že by Yerma projevila svou náklonnost někomu jinému, je to „žárlivost“ suchá, žárlivost majitele, žárlivost bez náboje, bez vášně. Yerma není pro Juana dokonce ani partnerem ke komunikaci. On pokaždé stočí řeč na pracovní úspěchy, její stížnosti ho iritují. Ženinou touhu po dětech nechápe.

Víctor, přítel Yermy i Juana, je naopak klidný, vyrovnaný člověk, který se slepě nehoní za ziskem, ale je empatický a dovede naslouchat druhým – i Yermě. Staví se chápavě k jejímu smutku. Jeho osoba má onen erotický náboj a přitažlivost, kterou Yerma marně hledá u svého muže. Je jasné, že se vzájemně přitahují, ač to oba potlačují. Proto Víctor odchází a prodává svá stáda Juanovi. Víctor představuje pro Yermu šanci mít děti – nepochybný „zdroj“ dítěte – na dosah ruky, ale za cenu morálního poklesku, což je pro Yermu nepřijatelné.

Yermu přivádí chlad jejího muže a jeho přizemní a materiální starosti o výnos a pověst k zoufalství. *Podívej se, jak jsem sama. Jako by luna na nebi sebe samu hledala. Podívej se na mě! / Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma por el cielo. ¡Mírame! (127 / 1334).* Řeší, kde je kořen jejich problému – a dochází na to, že je jím sám Juan. Silou své vůle učiní vše, aby byl jejich vztah kvalitní, ale Juanův přístup zmaří veškerou její snahu. V momentě, kdy Juan opět začne ženu poučovat, aby se už konečně smířila s tím, že nebude mít děti, začne si dokonce pochvalovat manželství bez dětí a začne Yermu nabádat, aby si to „užívala“, Yermina nenávist kulminuje a Juana uškrtí: *To nikdy. Nikdy. (...) Vyschlá, vyschlá, ale jistá. Ted' už to vím jistě. A sama. / Eso nunca. Nunca. (...)*



*Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (137 / 1350).*

### **Dům Bernardy Albové**

Bernarda Alba, která tyransky vládne ve svém domě služkám, chůvě, své matce, kterou raději drží „pod zámkem“, a svým pěti dcerám, je ztělesněním rigidní autority neznající kompromisy ani slitování. *Tyranka všech kolem sebe. Ta je schopna sednout ti na srdce, koukat se celý rok, jak chcípáš, a ten její úsměv ledový jí při tom vůbec nezleze z huby. / Tirana de todos que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre la sonrisa fría que lleva en su maldita cara. (144 / 1441).* Bernarda nepocituje náklonnost k nikomu, ke všem je tvrdá a necitelná, vlastní dcery nevyjímaje, a nepouští do svého domu ani návštěvy z obavy, že by porušily sterilitu jejího oslnivě až agresivně vybilénoho domu a „zanechaly tam trochu svého pachu“: *Ano, zasvinit mi dům svými zpocenými sukněmi a jedovatými jazyky. / Sí; para llenar mi casa con el sudor de sus refrajos y el veneno de sus lenguas. (150 / 1450); Jen tak se musí mluvit ve vesnici bez řeky, v prokleté vesnici se samými studněmi, kde vždycky piješ vodu se strachem, že je otrávená. / Es así como se tiene que hablar en ese maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el mordido de que esté envenenada. (150 / 1450).* V tom je Bernarda poněkud paranoidní: neustále podezírá ostatní ze všeho možného; její tvrdost a neprodyšná uzavřenost v domě s vojenskou disciplínou pramení z potřeby řídit, ovládat a mít v moci jiné, ale i z obavy, aby její dům nebyl „znečištěn“ dalšími osobami, pestrými látkami, smíchem a přirozeným „hlukem“. *Tady se dělá, co přikážu já. Žalovat otci už nemůžeš. Nit a jehla pro ženu, bič a mezek pro muže. To platí i pro lidi z majetné rodiny. / Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles. (151 / 1452).*

Pokud jde o její dcery ve věku od dvaceti do devětatřiceti let, které neustále drží zavřené doma, nemají šanci na sňatek, protože jednak se ani s nikým nestýkají, a jednak jejich matka to ani nepovažuje za vhodné, protože pohrdá kýmkoliv: *Milého neměla žádná a není jim ho třeba. Žijí si*

dobře i tak. / *¡No ha tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien. (155 / 1457); Na sto mil kolem není jediný, který by jich byl hoden. Zdejší muži nejsou pro ně. Chceš, abych je dala nějakým otrapům? / No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán? (155 / 1457). Ať vás ani ve snu nenapadne, že nade mnou budete mít vrch. Dokud mě z tohoto domu nohama napřed nevyнесou, budu rozhodovat o svém i o vašem! / No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salgo de esta casa con los pies adelante mandaré en lo mío y en lo vuestro! (163 / 1470). Jsou věci, o kterých se přemýšlet nemůže a nesmí. Já poručím. No pienso. Hay cosas que no se pueden ni se deben pensar. Yo ordeno. (182 / 1496).* Bernarda sice důsledně dohlíží na to, aby její dcery pokud možno „nevystřčily ani nos“ z domu, ale zato sama je velice zvědavá na nové informace a klepy – kde se co děje, kdo co provedl a s kým. Je asi největší znalkyní starých afér a historických deliktů předků všech lidí z obce. I ve svých dcerách se Bernarda snaží pěstovat despekt a odpor k mužům, u některých se jí to částečně daří (Martirio): *Radší s mužskými nic nemít. Od malička a nich mám strach. Viděla jsem, jak na dvoře zapřahají a zvedají pytle s obilím a křičí a dupou a vždycky jsem si přála, abych radší nevyrostla, protože by mě potom drapli do náruče. Bůh mě tvořil slabou a ošklivou a navždycky je ode mě odklidil. / Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve mordo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada por ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí. (157 / 1460)* Současně však mají dcery skepsi k lásce mužů a jsou přesvědčeny, že většina uzavíraných sňatků je kvůli majetku – jinými slovy jsou přesvědčeny, že muži hledají manželku (nikoli milenku) kvůli majetku a jako služku: *Co jim záleží na šerednosti! Chtějí mít pole, dobytek a poslušnou fenu, která jim dá jíst. / ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer. (157 / 1460). Pro peníze je možné všechno! / ¡El dinero lo puede todo! (161 / 1466). (Adela:) Narodit se ženou je největší trest. / Nacer mujer es el mayor castigo. (175 / 1486).*

Nejmladší Adela se nejvíce bouří proti poslušnosti matce – počínaje tím, že si pořídí k narozeninám zelené šaty. To je v domě Bernardy Alby nepřijatelná barva – tam se stěny neustále bílí, aby byly co nejoslavněji bílé, a aby tak dobře kontrastovaly s černou barvou oblečení všech žen v domě, která je jako jediná „povolená“. (Adela): *Nezvyknu. Já nevydržím zavřená. Já nechci vypadat jako vy, já nechci ztratit mládí v těchto komorách. Zítra si obleču zelené šaty a půjdu se procházet po ulici. Chci ven! / No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir! (161 / 1467).* Jako jediná má dost odvahy a odhodlání porušit matčiny příkazy: *Nikdo nezabrání, aby se stalo, co se stát má. / Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder. (172 / 1482).* Adela se nebojí ani odsouzení před celou vesnicí, ani matčina hněvu a násilí, ani závisti sester – schází se s Pepem a po prozrazení se beze strachu přizná. Obrat nastává, když se Bernarda chápě pušky a pokusí se Pepeho zastřelit. Ten uprchl živý, ale to Adela už neslyší. Uzavírá se do pokoje a oběsí se ze zoufalství nad domnělou smrtí Pepeho. Bernarda zachová ledový klid a oznamuje všem, že její nejmladší dcera zemřela jako panna a podle toho činí okamžitě přípravy k pohřbu. Bernarda (která reprezentuje sociální řád), preferuje raději smrt než porušení řádu, byť se jedná o její vlastní dceru.

Nejstarší Angustias je opak matky: málo energická, celkem poslušná. Pepe Romero se jí celkem líbí, ale netouží po něm jako Adela. Z ostatních sester je nejklidnější Amelia a poté Magdalena; naopak Pepeho přítomností vzrůstá svár mezi Martirio, která, věrná svému jménu (martirio znamená muka, utrpení; angustia znamená úzkost, trýzeň), velice trpí tím, že si Pepe „vybral“ Adelu a ne ji, protože ví o jejich nočních schůzkách. Snaží se jim zabránit, argumentuje, aby Adela přenechala Pepeho Angustias, jak bylo stanoveno. Při poslední „srážce“ nechce Adelu pustit a ztropí hluk.

O Adeliných pletkách s Pepem ví také Poncia, která tuší, že to špatně dopadne a že z plánované svatby Angustias s Pepem nakonec nedojde, a pokouší se jednak domlouvat Adele, leč bezvýsledně, a jednak naznačuje Bernardě, že v domě se dějí „velké věci“. Má pravdu v tom, že Bernarda se

„stará“ o druhé, ale vlastní dcery, kterým odpírá možnost vdát se, uhlídat nemůže. Ve svém sebevědomém „dobrém pocitu“, že má vše pevně ve svých rukou, si sama váže pásku přes oči. Bernarda jí ale nevěří, říká, že jsou to jen plané pomluvy lidí, kteří jí závidí pořádek v jejím domě.

Pepe el Romano, pověstný krasavec, po kterém asi všechny Bernardiny dcery více či méně touží, se nikdy „neukáže“ (na scéně) a ani nepromluví. Přestože je „příčinou velkých věcí“ v Bernardině domě, pouze o něm slyšíme. Tento krasavec v plné mužné síle se má oženit se stárnoucí devětatřicetiletou Angustias a pochopitelně nemůže odolat svodům dvacetileté Adely. Adela nic nemá proti jejich sňatku, neplánuje společný útěk ani nic podobného, naopak chápe Pepeho důvody ke sňatku s Angustias (majetek) a plánuje pokračovat v jejich vztahu i po Pepeho sňatku s její nejstarší (nevlastní) sestrou. (Existují dokonce náznaky a možnost, že je s ním těhotná.) Z těchto důvodů se Pepe nemůže rozvinout jako charakter a stává se spíše nástrojem Adeliny vzpoury, než by ji sám k tomu nabádal nebo dopomáhal.

V domě je ještě zavřená Bernardina matka, María Josefa, kterou Bernarda drží „pod zámkem“. Nezamyká ji ani tak kvůli její „zmatenosti“, ale spíše proto, že stařenka už nemá zábrany a libovolně vyslovuje věci, které narušují Bernardinu výchovu dcer, nebo by něco z domu mohla „vynést“ na veřejnost. Stará žena však dokáže dohlédnout dál než Bernarda ve své ješitné a samolibé zaslepenosti. *Co je moje, to není pro vás. Ani mé prsteny, ani mé černé moárové šaty. Protože se žádná nevdáte. Žádná! / Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras. Ni mis anillos ni mi traje negro de „moaré“. Porque ninguna de vosotras se va a casar. ¡Ninguna! (163 / 1470). Pepe Romano je obr. Všechny ho chcete. Ale on vás polkne, protože jste zrnka z klasu. Ne zrnka z klasu. Žáby bez jazyka! / Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ramas sin lengua! (201 / 1525).* Výraz, že Pepe el Romano pohltí Bernardiny dcery jako obilná zrna, naznačuje jejich bezmocnost a vlastně také shrnuje poslání žen, které mají sloužit mužům „za potravu“.

## **Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina**

Don Perlimplín má (podobně jako švec ve *Fantastické ševcové*) z žen už od dětství strach: *Když jsem byl ještě kluk, jedna žena svého muže uškrtla. On byl švec. Tohle mi pořád nejde z mysli. Vždycky jsem si říkal, že se neožením. Mně stačí moje knihy. K čemu by mi to bylo? / Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante. ¿De qué me va a servir? (306 / 981)* Jeho staromládenecký život se mu vytrvale pokouší rozmluvit služka Marcolfa: *Manželství přináší lidem plno kouzelných a rozkošných věcí, pane. Nejde o to, jak vypadá navenek. Ale co všechno se za tím skrývá! El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. (306 / 981).* Když se ho v padesáti letech podaří služce Marcolfě přece jen přesvědčit ke sňatku s Belisou, je to i díky Belisině matce, která „ucítí majetek“ a zařídí, aby Belisa byla s nabízeným sňatkem ihned svolná: *Ty samozřejmě souhlasíš. Don Perlimplín je okouzlující manžel. / Tú estás conforme, naturalmente. Don Perlimplín es un encantador marido. (308 / 985); Don Perlimplín má hodně polnosti. A při nich má spoustu husí a ovcí. S ovcemi se půjde na trh. Na trhu za ně dostaneš dost peněz. Peníze přinášejí krásu... A po kráse baží všichni. / Don Perlimplín tiene muchas tierras; en las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan diner opor ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres. (308 – 309 / 985).* Při přípravách sňatku don Perlimplín náhle „prozřít“ a je uchvácen Belisinou krásou. Téměř v mrákotách si probírá své staré pochybnosti: *Jako z cukru..., bělounká i uvnitř. Jestlipak by mě dokázala uškrtit? / Como de azúcar..., blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme? (310 / 987).* Beliso, v té spoustě krajek vypadáš jako mořská vlna a naháníš mi strach, jako když jsem se v dětství bál moře. / *Belisa, con tantas encajes pereces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar. (311 / 988).* Jeho omráčenost je daná i tím, že do té doby se don Perlimplín o ženy nezajímal, načež nyní projevuje až dětinskou zvědavost a pozoruje převlékající se Belisu klíčovou dírkou, čímž teprve získává představu o ženském těle: *Vůbec jsem si nedovedl představit tvoje tělo, až jsem tě uviděl klíčovou dírkou, když ses oblékala do svatebních šatů.*

*A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožikem v krku.  
/ Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo  
de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el  
amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta. (313 /  
991).*

Don Perlimplín brzy vystřízliví ze sna o Belisině lásce k němu a postupně se dozvídá o jejich milencích a s kým má vlastně tu čest. Chce jí dát lekci o své lásce, a proto naoko mění svůj vztah k ní ve vztah ochranného patrona jejích lásek. *Ale už jsem mimo světské dění a nad směšnou lidskou morálkou. / Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes. Adiós. (324 / 1008).* Belisa se mu se vším svěřuje. Perlimplín se převleče za tajemného mladíka v rudém plášti, kterého Belisa „miluje“ na základě jeho psaníček, ač ještě nikdy nespátřila jeho tvář. Současně se v zahradě střídavě prochází i nepřevlečený Perlimplín, který Belise oznámí, že jejího mladíka zabije, aby ho pak měla stále u sebe a mohla ho neustále zbožňovat: *Až bude ten tvůj hezoun a parádník mrtvý, můžeš se s ním věčně mazlit v posteli; už nikdy nezažiješ strach, že tě přestane milovat. Bude tě mít rád nekonečnou láskou nebožtíků a já se navždy zbavím tohoto tíživého snu o tvém nádherném těle. / Ya muerto, lo podrás acariciar siempre en tu cama, tan lindo y peripuesto, sin que tengas el temor de que deje de amarte. El te querrá con el amor intimito de los difuntos y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso. (329 / 1015).* Perlimplín se však zabíjí v převleku za mladíka v rudém plášti, Belisa se k němu vrhne a poznává Perlimplína. Bohužel však nepochopila, co tím chtěl Perlimplín říci, a nad jeho mrtvým tělem se dále shání po mladíkovi.

Belisa je jeden z nejplošších ženských charakterů v Lorkových dramatech. Toto drama se příznačně vyznačuje absencí sociálních tlaků, a hned se ukazuje, kam to (u Belisy) vede. Stejně příznačně se zde často hovoří o tom, že „Belisa nemá duši“ – má pouze své nádherné tělo a (pouze) tím tělem bohužel i přemýšlí, miluje, žije a chápe. Dokáže se zamilovat do mladíků na základě jejich erotizujících psaníček – a co víc – takřka podle jejich pláště. Perlimplín je naopak muž „na Lorku“ velmi invenční, sebezpěknávající a jaksi „netradiční“. Dokáže se vzdát své Belisy, aby ji

probudil ze sna, aby jí udělil lekci a aby jí vrátil duši. Tato lekce zůstane bez efektu, protože Belisa je ještě přízemnější, než se zdálo. Proto služka volá na umírajícího Perlimplína, aby klidně spal, že stejně o nic nepřišel: *Spi klidně, done Perlimplíne... Slyšíš ji? Done Perlimplíne... Slyšíš ji? / Don Perlimplín, duerme tranquilo... ¿La estás oyendo?... Don Perlimplín..., ¿la estás oyendo? (331 / 1018)*. Don Perlimplín je však i za takovou zkušenost vděčný.

### **Fantastická ševcová**

*Fantastická ševcová* je fraška a charaktery postav nejsou tak propracované. Švec se ve třiapadesáti letech oženil s osmnáctiletou temperamentní kráskou – oba spíše na nátlak příbuzných. Ona byla bez prostředků, on se jí zavázal finančně zajistit a živí ji coby svou manželku, ona zato přinesla do manželství jako věnem své mládí, svěžest a krásu. Brzy začínají sňatku oba litovat – ona vzpomíná, kolik mohla mít nápadníků (a jakých: mladých, krásných a bohatých), on lituje svého ztraceného staromládeneckého klidu a manželství se pro něj stává utrpením: *Vždyť si to přiznejme: proč jsem se ženil? Když jsem přečetl tolik románů, měl jsem vědět, že ženy se líbí všem mužům, ale ne všichni muži se líbí ženám. A to jsem si tak dobře žil! (216) / Porque vamos a ver: ¿porqué me habré casado? Yo debía haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres. ¡Con lo bien que yo estaba! (918-919). (...)* *Vždyť pochopte mou situaci: já se celý život bál oženit ..., protože ženitba je hrozně vážná věc, a na stará kolena ..., sama to vidíte. (217) / (...)* *Pero comprenda mi situación: toda la vida temiendo casarme..., porque casarse es una cosa muy seria, y a la última hora, ya lo está usted viendo. (919).* *Jenže zlatá moje svoboděnka stará. (221) Pero, benditísima soledad antigua. (926).* (V originále jde o samotu, překlad uvádí „svoboděnku“.) Švecův strach z žen byl jaksi oprávněný – jeho žena je sice mladá, ale dominantní, vyčítá mu jejich věkový rozdíl a trápí ho tak, že „příliš konverzuje s každým z okna“, což švec pokládá za koketování a šíří se žárlivostí.

Mladá ševcová naopak postrádá svobodu a manželství chápe jako její velké omezení, zároveň však její „hovory z okna“ mají skutečně charakter

konverzace a řada nápadníků odchází s nepořízenou. Spíše než o hloubku postav zde jde o postihnutí sociálních mechanismů: tlak na ženitbu či vdavky, přemrštěné pomluvy a řeči, monitorování domácích scén bdělými sousedkami. Tragikomické napětí vrcholí v závěru, kdy mladá ševcová si notuje s potulným loutkařem, jak zbožňuje svého manžela a jak by mu snášela modré z nebe, kdyby se vrátil, ale když v něm pozná svého manžela, nejprve mu notně vyčiní jako dříve. *Ty lumpe, ty lotře, ty mizero, ty hanbáři! Slyšíš to? To všechno kvůli tobě!* (257) / *¡Pillo, granuja, tunante, canalla! ¿Lo oyes? ¡Por tu culpa!* (977); *Po světě lítat, na to tě užije! Och, to jsem ráda, že ses vrátil. Já ti teď připravím život! Kam se hrabe inkvizice! Kam se hrabou křižáci!* (257) / *¡Corremundos! ¡Ay, cómo me alegro de que hayas venido! ¡Qué vida te voy a dar! ¡Ni la Inquisición! ¡Ni los templarios de Roma!* (978). Odloučením se však oba změnili a mnohé si uvědomili – především švec se na vlastní kůži přesvědčil, že jeho žena je mu stále věrná a ostatní byly pouze pomluvy. *Ženuško milovaná!* (257) / *¡Mujer de mi corazón!* (977); *Domove, šťatsný domove!* (257) / *¡Casa de mi felicidad!* (978). Podobně jako don Perlimplín se švec projeví jako schopný invenční akce – převléci se za loutkaře a zahrát vlastní ženě divadlo o nich dvou.

### 5.3. Ženské a mužské postavy v Lorkových dramatech

V analyzovaných Lorkových dramatech se, jak už bylo řečeno výše, odrážejí aspekty dobového jihošpanělského sociálního klimatu. Kromě toho však zde vystupující postavy vykazují v kontextu svého pohlaví (zde míněno v sociálním kontextu, tedy zhruba ve smyslu dnešního pojmu „gender“) jisté společné rysy, na které bychom zde rádi upozornili. Předem je jasné, že v žádném případě nelze hovořit o jediném „typu“ muže či ženy (natož „hrdiny“ obecně), ani o typech několika, které by se objevovaly v jednotlivých dramatech víceméně v podobné formě. Mnohem spíše jde o vytyčení určitých, a to izolovaných rysů postav, které se v těchto hrách vyskytují příznačně, a to více než jednou. Je třeba také předeslat, že na tomto místě nechceme ani zůstat na úrovni analýzy jednotlivých postav, ani vytvářet



přílišné generalizace, nýbrž pokud možno upozornit na konkrétní podobné rysy v konkrétních podobných souvislostech.

Pokud se zaměříme na to, kdo je v Lorkových dramatech vlastním protagonistou, dojdeme k závěru, že jsou to právě ženy. (Je možno spekulovat o donu Perlimplínovi, ale to nyní necháme stranou.) Vybavíme-li si pouhé názvy Lorkových (sedmi výše analyzovaných) dramát, jako první – a tudíž reprezentativní – se nám vybaví tato jména: Mariana Pinedová, Rosita, nevěsta (z *Krvavé svatby*), Yerma, Bernarda Alba, ševcová a Belisa (zřejmě společně s Perlimplínem nebo možná dříve Perlimplín). Ženy totiž u Lorky „rády“ vystupují na scéně (a v textu v promluvách), zatímco mužský deuteragonista se na scéně často buď objeví či spíše mihne jednou za celou hru (Pedro, Rositin bratranec), nebo se neobjeví vůbec a pouze o něm slyšíme (Pepe el Romano). Ženy na scéně jednají, zatímco muži v zákulisí jsou vlastní příčinou tohoto jednání. To platí především v dramatech *Mariana Pinedová*, *Neprovdaná doña Rosita*, *Dům Bernardy Albové* a zčásti *Yerma*, zatímco skutečnost, že většinu promluv realizují ženy, má obecnější charakter. Výjimkou je snad jedině *Krvavá svatba*, kde je situace obrácená - na scéně jednají muži, za scénou řídí děj ženy. V tomto případě řídí děj dvě ženy – ženichova matka a nevěsta. Nevěsta způsobuje obrat děje tím, že uprchne s Leonardem, zatímco matka zpečetuje tragické rozuzlení děje tím, že svého syna sama posílá, aby šel vykonat spravedlnost a šel se bít za čest rodu - byť po určitém váhání, neboť ví, že ho posílá na smrt, viz její výroky: *Tihle zabíjejí rychle a přesně... / Esa gente mata pronto y bien... (58 / 1244); Nadešla znovu hodina krve. / Ha llegado otra vez la hora de la sangre. (59 / 2144)*).

Nejprve se zaměříme na ženy. Jelikož výše byla řeč o tradičním neměnném řádu a z něj vyplývajících sociálních tlacích, jako první se zaměříme na to, jak se ženy podrobují společenskému řádu, který jejich život beze sporu určuje přísněji než život mužů. Mariana Pinedová, nevěsta v *Krvavé svatbě* a Adela v *Domě Bernardy Albové* se odváží vzepřít řádu. U všech tří je to z lásky k muži: U Mariany Pinedové jde o platonickou fascinaci podepřenou argumentech boje za svobodu u Adely jde o erotickou fascinaci s výslovným cílem „vyniknout do popředí“ (*adelantar*) mezi

sestrami, v *Krvavé svatbě* není útěk nevěsty o síle její osobnosti, nýbrž o síle iracionální vazby, která ji k Leonardovi vždy v nečekaném okamžiku přitahuje. O sílu osobnosti nejde u těchto žen, které se provinily proti řádu, vlastně nikdy. Je to porušení bezděčné, mimoděk, motivem je vždy muž. Nicméně všechny ženy, které se takto z lásky k muži dopustí prohřešku proti tomu, co se od nich očekává, dopadnou „špatně“ – Mariana Pinedová a Adela musí zemřít (Mariana na popravišti, Adela se oběsí vlastní rukou), nevěsta řekněme „zemře“ vnitřně, mezi řádky existují náznaky toho, že se zabije.

Yerma a Rosita se naopak proti řádu neproviňují. Lépe řečeno, neproviňují se proti řádu sociálnímu, ale porušují řád biologický. Yerma nicméně v důsledku svého narůstajícího napětí a odporu ke svému muži nakonec porušuje řád etický – porušuje křesťanské přikázání „Nezabiješ.“. Rosita čekáním na snoubence a Yerma setrváním ve svazku s mužem, se kterým nikdy nebude mít děti, po kterých touží. Takto se obě sice „podrobují osudu“, ale každá z nich je nešťastná. Rosita nemá muže, Yerma děti. A zde dochází k dalšímu tragickému jevu: obě tyto hrdinky, ač se „ničeho špatného nedopustily“, mají také ze života peklo, protože z norem stejně vybočují, a to zase jinak: Rositě se posmívají, že je „stará panna“, Yermě zase, že nemá děti. Tyto dvě zase totiž udělaly tu chybu, že byly „příliš slušné či věrné či čestné“ – a jak vidíme, ani to společnost neocení. Zkrátka ženy, ať dělají, co dělají, nemohou u Lorky „dopadnout dobře“ (což platí i pro Belisu a ševcovou).

Pokud se týká vztahu žen a mužů, u Lorky „má zelenou“ erotická fascinace. Bez této „erotické fascinace“ Yerma nemůže mít děti, protože ji Juan takto smyslně nepřitahuje; Rositu zase podobně nezaujal nikdo jiný kromě bratrance, takže raději zůstává sama; Mariana Pinedová i nevěsta v *Krvavé svatbě* se rozhodují mezi dvěma muži a obě dávají přednost tomu temnému, nestálému, neuchopitelnému. Ženich a Fernando představují stálost, serióznost, věrnost a lásku – to se zde neuplatní. Adelu přitahuje Pepe, protože „dýchá jako lev“ a je jediným ventilem v „bílé kleci“ domu Bernardy Albové.

Belisa je z „přízemnějšího těsta“ i pokud se týká erotiky – může ji

přítahovat kdekdo a kdykoli. Podobně jako ševcová má postaršího manžela a z této konstelace vyplývá koketování s jinými muži – u ševcové je tomu však jinak než u Belisy.

Je zajímavé, jak se u Lorky snášejí „ženy a čest“. Vdova Mariana Pinedová je platonicky zamilovaná do spiklence a „raději zemře, než by zradila“. Nevěsta se do poslední chvíle snaží dostat slovu a stát se řádnou manželkou, než jí v tom zabrání nevyřešený magnetismus vůči Leonardovi. Naproti tomu Adela čest příliš „neřeší“ – má trochu jiné motivy (vyniknout před svými sestrami a „urvat“ Pepeho). Tyto ženy, které se jaksi „oficiálně provinily“, jsou pak souzeny veřejností.

Rosita a Yerma dávají naopak přednost samotě – Rosita si „schválně“ živí iluze o snoubenci, který si ji „jednou“ vezme, a Yerma nevyužije šance a nemá děti s Victorem, s nímž by je mít mohla. Raději zabíjí Juana a zůstává sama. Obě zůstávají nakonec samy a to, že nevyužily svých možností, je dáno jejich „smyslem pro čest“ – *honra* – i společenským tlakem. Tyto dvě ženy sice nepředstupují před „soud veřejnosti“, spíše trpí formou posměšků a vnitřní bolesti. Posměšky trpí i ševcová; Belisa nejspíš netrpí ničím – na to je příliš „psychologicky plochá“. Jinak někteří autoři přímo poukazují na osamělost žen v Lorkových dramatech (Marful Amor, 1991, str. 77). Ženy protagonistky jsou často osamělé jednak v realizaci biologicky, nikoli sociálně založeného vztahu s mužem, a jednak ve vzpouře proti danému řádu společenských konvencí.

V každém z těchto dramát se zpravidla vyskytuje žena, která je ztělesněním archaické moudrosti: žena s životními zkušenostmi, zpravidla staršího věku, a nadaná uvážlivostí a předvídavostí – žena, která „ví“. Patří mezi ně Angustias v *Marianě Pinedové*, Rositina chůva, ženichova matka v *Krvavé svatbě*, stařena a Dolores, u kterých hledá Yerma radu a pomoc, Poncia v *Domě Bernardy Albové*, Marcolfa – Perlimplínova služka, jedině ve *Fantastické ševcové* takovou ženu zřejmě nenajdeme.

Lorkovy hrdinky jsou celkově spíše nadány fantazií a imaginací než muži – ti tyto schopnosti moc nevykazují. Sám Lorca koncipoval hru *Fantastická ševcová* jako boj reality s fantazií, což se v té či oné míře týká každé lidské bytosti. Fantazií v tomto kontextu mínil to, co je nerealizovatelné. (Marful Amor, 1991, str. 77) Rozkol mezi přáním a realitou

je jedním ze zdrojů tragiky v Lorkových hrách, ale je spíše doménou žen. To je dáno mimo jiné i geminací mužského hrdiny (Marful Amor, 1991), což pro ženy představuje pramen tragického konfliktu mezi povinností a přáním.

Žena je nadaná předvídáním osudu - toho, co se stane, Muži nad tím nepřemýšlejí, muži jednají, ale nemají dar takového tušení. Žena je tajemná, démonická, spojená s nadpřirozenými silami a schopnostmi, muž „pouze koná“.

V rámci mužských postav se u Lorky střídají zajímavé protiklady. V tomto kontextu jsme už několikrát zmínili *Marianu Pinedovou* a *Krvavou svatbu* – ženy ze dávají přednost mužům, kteří jsou jaksi „drsnější“ (Pedro a Leonardo) a „hodní muži“ se proti nim neprosadí (ženich a Fernando). Podobně bychom mohli vidět i Juana a Víctora v *Yermě*. Rosita se podobně upne na někoho, kdo si to vůbec nezasluhuje. Pepe Romano vlastně ani nemá konkurenci, protože za zdi domu Bernardy Alby, kde je drženo pět žen, hned tak někdo druhý nepronikne. U ševcové je to jiný případ, zato však je dalším dokladem Belisa, která nehodlá „hodného“ Perlimplína trpět a všímá si spíše náhodných mladíků pochybné kvality. Lze říci, že takto v některých dramatech vedle sebe koexistují dva typy mužů: jedni berou, druzí dávají, jedni jsou ochotni sloužit a druzí chtějí, aby jim bylo slouženo (Pedro, Leonardo, Juan versus Fernando, ženich, Victor, Perlimplín, švec).

Zajímavým jevem je, že někteří muži dokonce mají z žen strach. Švec a Perlimplín se od malička bojí žen a taky o sňatku začínají uvažovat až po padesátce, poté co je k tomu přiměje jiná osoba (sestra či služka). Čím jsou tito staříci většími „dobráky od kostí“, tím větší moc nad nimi mají jejich mladé a žádoucí manželky. Jinak však muži stále zůstávají hlavním motivem jednání žen a vlastním hybatelem děje, třebaže často skrytým.

Tragickým vyústěním je zcela pravidelně nemožnost určitého mentálního spojení (nebo harmonické souhry) obou pohlaví (Marful Amor, 1991, str. 77 hovoří o *imposible fusión de los dos sexos*). Jednu překážku biologicky harmonického vztahu muže a ženy tvoří daný společenský řád (takže si nikdo nemůže oficiálně vzít toho „pravého“ partnera) a druhou nepřekonatelná propast mezi podstatou obou pohlaví, která znemožňuje jakékoli dlouhodobé porozumění.

## 6. Sexualita v Lorkových dramatech

### 6.1. Obrazy sexuality v Lorkových dramatech

#### **Mariana Pinedová**

Ve hře *Mariana Pinedová* najdeme nejvíce známek smyslů ze strany Pedrosy vůči Marianě, kterému unikají smyslná gesta (v nestřežené chvíli ji smyslně obejmě). Pedro po Marianě evidentně touží a chce ji získat pro sebe: *Ted' mi dáš lásku a já tobě život. / (...) y me querrás porque te doy la vida.* (66 / 856) Jednak ale od ní především potřebuje získat zprávy o spiklencích, a jednak je tvrdě odmítán. Pedrosa je však taky tvrdý, a když vidí, že z Mariany nedostane ani zprávy, ani nemá šanci na náklonnost z její strany, dá rozkaz k popravě Mariany.

*(...) a já jen čekám: zvol si smrt, či mne.* (66)

*(...) Yo te quiero*

*mía, ¿lo estás oyendo? Mía o muerta.* (856)

Pro Pedrosu je Mariana jednak potenciálním zdrojem potřebných informací, a jednak atraktivním fyzickým objektem, jehož přitažlivost dobře registruje. To vysvětluje z jeho replik, kdy zmiňuje její bílé ruce (*esas manos blancas* – 855), které vyšly vlajku liberálů, hovoří o její bělostné šíji, kterou by mohl snadno stisknout:

*Dřív mělas pro mě jenom pohrdání,*

*ted' však tvá šíje z křehkých tuberos*

*je v těchto rukou: stačí lehce sevřít.* (66)

*Me has despreciado siempre: pero ahora*

*puedo apretar tu cuello con mis manos,*

*este cuello de nardo transparente.* (856)

Fakt, že Pedrosa Marianu nechá popravít, není jen důsledkem toho, že nechtěla prozradit jména spiklenců, nýbrž je projevem také Pedrosovy frustrované touhy.

## ***Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva***

Ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* vnáší hospodyně do záplavy květin lidovou erotiku:

*Pusu má člověk, aby jedl,  
nohy má, aby tancoval.  
A ženská má ještě něco, (...) (336)  
La boca sirve para comer,  
las piernas sirven para la danza,  
y hay una cosa de la mujer... (1353)*

Hospodyně připomínají všudypřítomné květiny mrtvé dítě, navrhuje zasadit raději ovocné stromy, které dávají užitek. Hospodyně jako praktický člověk vnímá věci z hlediska jejich užitku, nikoli z hlediska vnějšího efektu a stejně plané jí připadá Rositino "slušné" čekání na návrat snoubence ze zámoří. Oženit se s Rositou ještě před odjezdem mu teta podle očekávání nedovolila: *Oženit se? Zbláznil ses? To teprve až budeš mít zajištěnou budoucnost. / ¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho.* (343 / 1362)

V bratrančových slibech při loučení s Rositou nacházíme antagonismus vody a ohně:

*Moře, jak to dovede,  
dá mi klid a nardy z pěny,  
abych nežhnul pod plameny  
dřív, než znovu pro tebe. (349)  
(...) el agua me ha de prestar  
nardos de espuma y sosiego  
para contener mi fuego  
cuando me vaya a quemar. (1371)*

Voda má uhasit žár bratrančovy lásky k jiné, než se znovu vrátí ke své snoubence. Zde však oba symboly vyznívají spíše v rovině platonické než fyzické.

*Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* je asi nejvíce asexuální z Lorkových her. Výroky mladíků na adresu Rositina staropanenství tuto asexualitu už jen zpečetují: *Tamhle jde ta stará panna. (...) Do té se už nikdo*

nezakousne. / *Ahí está la solterona. (...) A esa ya no hay quien le clave el diente.*" (393 / 1428)

### **Krvavá svatba**

*Krvavá svatba* začíná diskursem o nebezpečnosti ostrých nástrojů a vzápětí se stočí k plodnosti. Matka si s pýchou, ale současně i se strachem prohlíží syna, který se chystá odejít na vinici, a konstatuje, že její syn je z dobrého rodu: *Tak mě nosíval tvůj otec. Vy máte dobrý kořen. A zdravou krev. Tvůj dědeček nechal syna na každém rohu. To se mi líbí. Chlapi jsou chlapi, klasy jsou klasy. / Tu padre sí que me llevaba. Eo es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo a cada escada. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.* (11 / 1174) Použitý výraz *obilí* zde představuje symbol plodnosti. Výraz *portaba* znamená spíše *vodil* (na vinici) než *nosíval*.

Na podobné bázi se odehrávají námluvy. Otec nevěsty a matka ženicha se vzájemně ujišťují o plodnosti svých dětí: *Můj syn má a může. (...) Moje dcera taky. / Mi hijo tiene y puede. (...) Mi hija también.* (27 / 1198) Matka pak doplňuje informace o synově čistotě: *Můj syn je krásný. Nepoznal ještě ženu. Jeho čest je čistší než bílé plátno na slunci. / Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.* (27 / 1198)

Ve svatební den zmiňuje služka přednosti manželství: *Takové štěstí máš, obejměš muže, budeš ho líbat, ucítíš jeho tíhu! (...) A nejlíp ti bude, až se probudíš a ucítíš ho vedle sebe a on ti pohladí rameno dechem jako slavičím pírkem. / ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso! (...) Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.* (33 – 34 / 1207)

Ženichova matka a nevěstin otec se velice těší na vnoučata: *Ted' musíš doufat. Má dcera je široká v bocích a tvůj syn při síle. / Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte.* (48 / 1229) *Můj syn jí udělá*

*dobré děti. Je z dobrého semene. Co synů mohl se mnou mít jeho otec! / Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos. (48 / 1228)*

Po útěku nevěsty s Leonardem dřevorubci v lese komentují jejich počínání. Shodují si, že ti dva si byli souzeni a vzájemnou přitažlivost nedokázaly přehlušit ani jejich sňatky: *Jeho tělo rostlo pro ni, její pro něho. / El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella. (61 / 1247) Už smísili svoji krev a budou jak dva prázdné džbány, jak dva vyschlé potoky. / Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos. (61 / 1247)*

Svéráznou spojitost se sexualitou v této hře představuje měsíc. Měsíc je považován za symbol plodivé síly, ženskosti a souvisí s vodou.

*Za teplem chci vniknout*

*až do lidské hrudi!*

*(...) Já chci dovnitř! Dovnitř! (63)*

*¡Que quiero entrar en un pecho*

*para poder calentarme!*

*(...) dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (1250)*

O něco dál je to právě měsíc, který Leonardovi přibíjí k pasu nevěstiny boky:

*Měsíc přibíjí mi*

*k pasu tvoje boky. (70)*

*Clavos de luna nos funden*

*mi cintura y tus caderas. (1260)*

Tato pasáž je silně nabitá sexualitou. Spojení mužových boků s ženinými stehny, obraz koitu, je v českém překladu podpořeno slovesem „přibíjet“, což využívá přítomnosti výrazu *clavos* (hřebíky).

Nejen Leonardo, ale i nevěsta intenzivně vnímá neodbytnost vzájemné vášně, která přetrvává i na velkou vzdálenost, i když se ji oba snažili potlačit a zapomenout. Leonardo popisuje, jak ho vášeň automaticky žene do nevěstina domu, přitahuje ho vůně nevěstiniých ňader a vlasů:

*Není to má vina,*



*vinu dávej zemi,  
svým ňadrům a vlasům  
a té jejich vůni. (69)  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas. (1258)*

Sledujeme-li v rámci Lorkových her, které části (ženského) těla považuje za nejvýmluvnější znaky sexuální přitažlivosti, přicházíme k závěru, že často jsou tímto objektem vlasy<sup>9</sup>, které vystupují i jako izolovaný „fetiš“. Vedle vlasů v této roli vystupují ženská ňadra, ale především stehna a boky – nejen jako výraz sexuální atraktivity, ale i jako symbol potenciální plodnosti. Kromě předmětné dimenze sexuální přitažlivosti u Lorky najdeme olfaktorickou dimenzi, která je podávána natolik přesvědčivě, že se mnohdy až blíží skutečnému vjemu (vůně vlasů, vůně těla – to je v daném tematickém okruhu mimořádné častým prvkem ve fondu evropské lidové slovesnosti – máme na mysli samozřejmě její nejstarší vrstvy)<sup>10</sup>. Pokud si všimneme dalších smyslových kanálů, které v Lorkových dramatech indikují vzájemnou přitažlivost, je jimi pro nevěstu zrak a sluch (jestliže racionálně se dokáže přesvědčit o vhodnosti sňatku s Ženichem, pak ale nedokáže odolat Leonardově hlasu; dále pak je vizuálně uchválena krásou Leonardova těla – *tu hermosura me quema* - 1259). Pro Leonarda je určující vůně nevěstina těla, která souvisí s telurickou silou země, vykazující spojitost s vůní a olfaktorickou dimenzí obecně.

Pro nevěstu má navzdory jejímu odhodlání Leonardův hlas magnetickou sílu. O svatebním ránu ho sama posílá před dům, aby nemusela slyšet jeho hlas. Nevěsta dobře popisuje ambivalenci, která je dána rozporem mezi tím, co se musí stát a co způsobují iracionální síly

---

<sup>9</sup> Také Lurker (Lurker, 2005) se zmiňuje o eroticko-sexuálním významu vlasů, například v kouzlech, která měla vyvolat lásku. Tato kouzla se hojně vyskytují například v magických praktikách romské kultury. Jde o typ kontaktní magie.

<sup>10</sup> Také podle současných poznatků je vůně těla nejdominantnějším nevědomým indikátorem vzájemné sexuální přitažlivosti. Zásadní význam olfaktorické dimenze je dán tím, že čichový mozek patří mezi nejstarší části mozku a je propojen s ostatními částmi, které pak zásadním způsobem ovlivňuje.

vzájemné neodolatelné přitažlivosti, a tím, co se má stát podle norem a společenského řádu a podle vůle rodičů.

*Lžeš! Já nechci tě mít  
u stolu a v loži,  
a zároveň po tom  
ve dne v noci toužím.  
Hned mě k sobě táhneš,  
hned posíláš zpátky,  
a já k tobě letím  
jako stéblo trávy. (69)*  
*¡Ay qué sinrazón! No quiero  
contigo cama ni cena  
y no hay minuto del día  
que estar contigo no quiera,  
porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire. (1258)*

### **Yerma**

Tragická báseň *Yerma* je drama frustrace mateřství a marné touhy po dítěti. Sexualita je zde tematizována v souvislosti s plodností. Yerma se domnívá, že dítě je plod naprostého odevzdání se ženy svému muži a vnímá jako obrovskou nespravedlnost, že ona ho ještě nemá: *Copak tě dost nemiluju? / ¿Es que no te quiero a ti? (86 / 1276) Zním děvčata, která se třásla a plakala, když měla jít se svým mužem do postele. Plakala jsem, když jsem s tebou poprvé ulehla? Nezpívala jsem, když jsem zvedala tento krásný přehoz? A neřekla jsem ti, to prádlo nám voní po jablíčkách? / Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de Holanda? ¿Y no te dije: “¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!”? (86 / 1276)* V průběhu dramatických peripetií se však ukazuje, že pravda je zřejmě jiná – dítě nepřichází jako regulární odměna za oddané odevzdání se muži, nýbrž naopak jako plod vášně

a fyzické touhy. To jí prozrazují starší ženy, které žádá o radu – nejprve v náznacích, poté už přímo.

Rovina plodnosti je dobře demonstrována na případu Marie, Yerminy kamarádky. Yerma se podivuje, jak je možné, že otěhotněla, když je tak bezstarostná: *Bylas tak bezstarostná. / Tú estabas descuidada.* (89 / 1279) Mariin muž ovšem (na rozdíl od Juana) dítě chtěl: *Ale tu noc po svatbě mi o tom pořád šeptal a ústa měl na mé tváři... Jako by to malé bylo svítivý holoubek, kterého mi vdechl do ucha. / Pero la noche que nos casamos me lo decía constantemente con su boca puesta en mi mejilla, tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja.* Zde je znovu podán obraz vzniku nového života nikoli jako výsledku pouhého fyzického aktu, nýbrž jako výsledku něhy a vášně mezi partnery, tedy něčeho, co fyzický akt přesahuje. A právě toho nejsou Yerma a Juan schopni. (90 / 1281) Mariin muž se taky úplně jinak chová: *Nemluví o tom, ale přitočí se ke mně a oči se mu třepetají jako dva lístečky. / No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes.* (90 / 1281) Juan naopak spíše mluví – sice úsečně, ale zásadně verbálně, jeho komunikace s Yermou spočívá v tom, že jí udílí pokyny, co má jako správná vdaná žena dělat a co naopak dělat nemá, případně ji kárá za prohřešky. Mariin muž se chová téměř opačně. Dává ženě najevo lásku, touhu a něhu nonverbálně, v každém gestu, v každém pohledu. A chce mít dítě.

Ve vztahu k neplodnému svazku Yermy a Juana se objevují dvě možné příčiny: Jednak starší ženy opakovaně naznačují, že vině je Juan, hovoří o něm, že má „špatné semeno“ a jeho rod byl vždycky málo plodný, a jednak starší žena naznačuje, že příčinou může být nedostatek vášně u Yermy a její křečovitost, která je až jakýmsi narůstajícím blokem. Příčinou Yermína chladu je ale opět Juan, který sice občas replikuje: *Nesmíme se vzdávat naděje! ¡Hay que esperar!* (87 / 1276) a podobně, ale ve skutečnosti je patrné, že dítě naopak ani nechce. Někdy tvrdí, že je mu to jedno, jindy zase že je to tak o moc lepší. V tomto smyslu je Juan poněkud nekompaktní postavou, kterou její jednotlivé výroky štěpí na několik fází vývoje, který jako by směřoval k tomu, že dítě raději opravdu nechce. Na závěr hry už se vyjadřuje jasně a přesvědčivě: *Já jsem šťastný, že je nemáme. Naše vina to*

není. (...) *Neslyšíš, že mi na něm nezáleží? Přestaň se mě ptát! / Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna. (...) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más!* (137 / 1348)

Juanova sexualita je už poněkud průhlednější, a sice čtenář (a divák) se oní dozvídá prostřednictvím Yermíných náznaků. K Yermě také necítí žádnou vášeň, občas ho sice zachvátí fyzické vzrušení z Yermina těla, jako například v závěru dramatu, kdy na Yermino zoufalství z nepřicházejícího mateřství reaguje naprostou ignorancí a nepochopením a pociťuje fyzickou touhu: *¡Abrázame! (...) ¡Bésame!* (1349 – 1350) To je snad poprvé, kdy Juan projevuje vůči Yermě takovou touhu, ale zvolí okamžik, kdy je to pro Yermu naprosto neúnosné a natolik ji to irituje, že ho zabije. Jinak se ale Juan chová k Yermě chladně, místy až tvrdě. I v jeho nevědomé sféře je dominantní zvnitřnělá potřeba zachovávání řádu a nutných daností – Yerma nemá podle něj vůbec vycházet z domu, vracet se pozdě večer a pokud možno ani s nikým hovořit – a považuje ji za součást svého rodinného majetku, který si jednou provždy opatřil a který má nyní podléhat jeho pokynům a představám.

Stařena, kterou Yerma žádá o radu, jí postupem času ozřejmuje, že fyzická vina je na Juanově straně. Opakovaně tematizuje Yerminu fyzickou krásu (zaržání koně je opět možno chápat jako signál Yerminy sexuální přitažlivost pro muže): *Ách! Takové máš krásné tělo, kdopak by to neviděl? Vyjdeš ven, a na druhém konci ulice zaržá kůň. / ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relicha el caballo.* (95 / 1288) O něco později dokonce naznačí přímo, že Juan je neplodný, a použije při tom obraz pustošení krásných polí jakožto “nevyužití” Yerminy fyzické krásy: *A stejně by Bůh být měl, aspoň maličký, aby udeřil bleskem do mužských, co mají zkažené semeno a z nádherných polí dělají bláto. / Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandara rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos.* (97 / 1291)

Stařena tedy správně ohaluje, že ve vztahu Yermy a Juana chybí fyzická vášeň: *Chvěješ se, když se přiblíží? Jdou na tebe mrákoty, když se přiblíží rty? Pověz. / ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.* (96 / 1289) *Muži musejí potěšit, děvenko. Musejí nám rozplést vlasy a dát nám napít z vlastních úst.*

*Takový je svět. / Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (96 / 1289)* Na to Yerma replikuje: *Musí se v muži hledat jen muž? A nač myslet, když se obrátí a spí a nechá tě ležet se smutnýma očima, upřenýma do stropu? / ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme? (97 / 1290)* Podobnou závrť a podobné stavy, jaké stařena popisuje, však Yerma zažívá pouze v přítomnosti pastýře Viktora, který by se k ní zřejmě býval hodil lépe. Viktor Yermu evidentně přitahuje. Lidé si jejich občasně rozmluvy dokonce vykládají po svém: *Něco jiného je, když kouká ženská na květiny, a něco jiného, když kouká mužskému mezi nohy. / No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre. (106 / 1303)*

Sexualita je v básni Yerma tematizována ještě v závěrečném druhém obraze třetího dějství, když se děj přenáší na pouť, kde se konají obřady na podporu plodnosti. Maškary zde opěvují symbolický sexuální akt, který má ženě zaručit plodnost (zde si lze povšimnout obrazu spojení květin):

*Sedmkrát vzdychla,  
devětkrát pozvedla se,  
patnáctkrát spojili  
jasmín s pomerančem.  
Do ní, do ní rohem!  
Růží a tancem!  
Ach jak paní krásně prohýbá se! (133)*  
*Siete veces gemía,  
nueve se levantaba,  
quince veces juntaron  
jazmines con naranjas.  
¡Dale ya con el cuerno!  
¡Con la rosa y la danza!  
¡Ay, cómo se cimbre la casada! (1342)*

## **Dům Bernardy Albové**

V domě Bernardy Albové vládne dusná atmosféra represe, přičemž Bernarda tvrdě potlačuje jakýkoli projev lidské přirozenosti, a to nejen u svých dcer, ale i u své matky, kterou pro jistotu zavírá a zamyká. Represe zasahuje všechny sféry svobodného projevu – od oblékání se do svěžích barev (nařízení povinného osmiletého smutku po smrti manžela, což znamená nosit oblečení pouze černé barvy), vyjádření vlastního názoru (a vůbec i jeho vytváření a jakékoli nepřiměřené mentální aktivity vůbec) až po možnost navazovat kontakty s vrstevníky a navazovat s nimi vztahy, o možnosti vztahu s mužem ani nemluvě.

Podobně jako ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva* se animální stránka postav projevuje v konverzaci služek (konkrétně jde o služku a Poncii), které se o podobných záležitostech nepokrytě baví s použitím jednoduchých, ale výstižných lidových metafor a obrazných vyjádření. Služka s Poncií komentují situaci Bernardiných dcer, které sice chodí oblečené vnešeně a v krajkách, ale majetek nezdědí kromě Angustias zřejmě žádný: *Kdybych měla to, co ony! / ¡Ya quisiera tener lo que ellas! My máme dvě ruce a jámu na svatém poli. / Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad. Nám, co nic nemáme, jiná pole nepřejí.* (Zde dochází v českém překladu poněkud k posunu.) *Esa es la única tierra que nos dejan a las que no tenemos nada.* (145 / 1443) Poncia zpívá – napodobuje kostelníka, služka jí říká: *Budeš mít krk nadranc. / Te vas a hacer el gaznate polvo.* (145 / 1443) Poncia replikuje: *Nadranc už mám něco jiného! / ¡Otra cosa hacía polvo yo!* (146 / 1443)

V replikách služky se ale dozvídáme, že v Bernardině domě přesto existovaly způsoby, jak zařídit, aby se lidská sexualita mohla potají beztréstně realizovat (což posléze potvrdí i nejmladší z jejích dcer, Adela) – její nedávno zesnulý manžel měl vztah se služkou, a to zdaleka ne platonický: *Jen zvoňte, jen zvoňte! Jen ho neste ve zlacené truhle! Dobře ti tak, Antonio Marío Benavidesi, ztuhlý v dobrých šatech a pořádných botách! Dobře ti tak! Už mi nebudeš za vraty zvedat sukně! Sí, sí, ¡vengan clamores! ¡Venga caja con filos dorados y toalla para llevarla! ¡Que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme*

*las enaguas detrás de la puerta de tu corral!* (146 / 1445) Vzápětí ale přidává repliku, která prozrazuje, že tento vztah nebyl z její strany ani čistě sexuální nebo zistný: *To já jsem tě milovala nejvíc ze všech, co ti sloužily. A teď mám žít, když jsi v hrobě? Teď mám žít? Yo fui la que más te Luiso de las que te sirvieron. ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?* (147 / 1445)

Bernarda považuje za nepatřičné dokonce i pohledy směřované na muže: *Ženy v kostele se nesmějí dívat na jiného muže než na kněze, a na toho jen proto, že má sukně. Která se ohlíží, ta hledá kalhoty. / Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombre que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.* (148 / 1447) Ostatní dospělé ženy takový postoj ovšem velice příznačně interpretují jako snahu ovládnout především vlastní pudy: *Stará zmije pánbíčkářská! Na chlapa se jenom třese! ¡Vieja lagarta recocida! ¡Sarmentosa por calentura de varón!* (148 / 1447-1448)<sup>11</sup>. Zde je zajímavé opakované spojení sexuality a tepla, ke kterému se ještě vrátíme v kapitole Symboly a metafory spojené se sexualitou v Lorkových dramatech.

Bernarda se ale příznačně projevuje jako velice lačná, když jde o nějaké pikantní historky, nebo zvědavá na detaily u různých sexuálních afér. Stejně zaujatě se také vyptává a poslouchá řeči o Fandě Rosetce, které místní muži „přivázali muže ke žlabu a odvezli ji na kopeček mezi olivy“, kterýžto skandál jí líčí Poncia s jadrností době vlastní: *Dala si to líbit. Prý měla prsa ven a Maxmilián si ji držel, jako by hrál na kytaru. Ella, tan conforme. Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!* (154 / 1455)

Při další podobné události, kdy se odhalilo nechtěné těhotenství místní svobodné dívky a následná vražda novorozeněte, se Bernarda opět projeví, když ji navrhuje potrestat se vší chtivou krutostí: *Utratit ji, než přijdou četníci! Žhavé uhlí do hříšného klína! / ¡Acabad con ella antes que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiente en el sitio de su pecado!* (188 / 1506)

---

<sup>11</sup> Také podle moderních vývojových teorií mají dospělí, kteří nadměrně mentorují své děti v otázkách sexuality, zábrany s nimi o tom hovořit a praktikují hodně prudérní výchovu, většinou problémy s vlastní sexualitou. Zpravidla prošli stejným typem výchovy, což se odrazilo na jejich snaze o sebeovládání, ale současně mají strach z vlastních sexuálních impulzů a potlačených přání, která považují za nepřijatelné, morálně neúnosné nebo nadměrné v patologickém slova smyslu. V textu nacházíme známky toho, že toto je zřejmě i případ Bernardy Albové.

Poncia má skutečně smysl pro jadrné vylíčení detailů souvisejících se sexualitou, jak je patrné v předcházejícím zmíněném obraze, ale i v dalších jejích výrocích, například když líčí prodejnou ženu, která přišla do vesnice nabízet své služby spolu se svým společníkem: *Ten, co to sjednával, měl zelené oči a tělo nabité jak žitný snop. / El que la contrataba era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo.* (174 / 1485) Poncia jakožto prostá žena z lidu, která si na rozdíl od Bernardy nehraje na příslušnost k vyšší vrstvě, považuje sexualitu za nezbytnou a potřebnou dimenzi života: *Před lety přišla jiná taková, a sama jsem dala nejstaršímu synovi peníze, aby šel. Muži ty věci potřebují. / Hace años vino otra de estas y yo misma di dinero a mi hijo mayor para que fuera. Los hombres necesitan estas cosas.* (175 / 1486)

Poncia, která má přirozený „lidový“ rozum, také poukazuje na biologickou nepatřičnost Pepeho sňatku s Angustias, a protože předvídá problém, jako lepší, přirozenější alternativu navrhuje Adelu. Bernarda odvětlí, že: *Věci nejsou nikdy takové, jak by se člověku líbilo. / Las cosas no son nunca a gusto nuestro.* (184 / 1500) Poncia ale znovu poukazuje nepřirozenost sňatku mladého, horkokrevného muže s postarší a jaksi ani temperamentem se k němu nehodící Angustias: *Ale ze své přirozené dráhy jen tak snadno neuhnou. Mně se to přičí, aby Pepe žil s Angustias, a lidem taky, ba i tomu vzduchu. Kdoví jestli najdou, co hledají! / Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si saldrán con la suya!* (184 / 1500)

Bernarda považuje za nemyslitelné, aby se její dcery stýkaly s muži, natož pak aby s nimi někdy navázaly bližší vztahy: *Milého neměla žádná a není jim ho třeba! Žijí si dobře i tak. / ¡No ha tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien.* (155 / 1457) Oficiálně to zdůvodňuje dvojí argumentací – jednak podle ní dcery muže (zatím) nepotřebují, protože si „žijí dobře“ i bez nich, a jednak prý široko daleko není ani jediný muž, který by snad přicházel v úvahu jako potenciální ženich (pomineme-li nejstarší devětatřicetiletou Angustias, dceru z prvního manželství, která zdědila po otci velké jmění a spadá trochu do jiné



kategorie): *Na sto mil kolem není jediný, který by jich byl hoden. Zdejší muži nejsou pro ně. Chceš, abych je dala nějakým otropům? / No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?* (155 / 1457)

Ze všech dcer je nejvíc „zablokovaná“ Martirio, která má fyzický handicap (hrb) a která opakovaně tvrdí, jak se jí muži protiví, ale zároveň po nich nesmírně touží: *Radši s mužskými nic nemít. Odmalička z nich mám strach. Viděla jsem, jak na dvoře zapřahají a zvedají pytle s obilím a křičí a dupou a vždycky jsem si přála, abych radši nevyrostla, protože by mě potom drapli do náruče. Bůh mě stvořil slabou a ošklivou a navždycky je ode mě odklidil. / Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada de ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.* (157 / 1460). To je silný obraz potlačeného přání<sup>12</sup>, které vyplouvá na povrch. Vzápětí to však nepřímou dementuje, protože říká, že mužům pramálu záleží na kráse – že hledají ženu jako služku, která jim bude poslušně sloužit. *Co jim záleží na šerednosti! Chtějí mít pole, dobytek a poslušnou fenu, která jim dá jíst. / ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer.* (157 / 1460)

Situaci Bernardiných dcer nakonec nejreálněji podává Marie Josefa, Bernardina matka, kterou Bernarda nepouští ani na dvůr, kde by ji mohli spatřit sousedé (matka totiž říká nahlas věci, které vystihují realitu): *Ne, nepřestanu. Nebudu se dívat na tyhle svobodné, co by se vdávaly jak divé a rvou si srdce z těla. Bernardo, já chci mužského, já se chci vdát a být veselá. / No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.* (164 / 1470)

---

<sup>12</sup> Nezvládnuté impulzy v tomto potlačeném přání vedou k mechanismu takzvané paradoxní intence. Martirio ví, že nemá možnost vdát se ani mít nějaký vztah s mužem, a proto si vytvoří přesvědčení, že o muže vlastně ani nestojí, že muži jsou jí odporní, ač po nich ve skutečnosti touží.

María Josefa také „ví“ a předvídá, co se stane v takové dusivé atmosféře zákazů a pruderie: *Pepe Romano je obr. Všechny ho chcete. Ale on vás polkne, protože jste zrnka z klasu. Ne zrnka z klasu. Žáby bez jazyka! / Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua!* (201 / 1525) Zde najdeme opakovanou oralitu: Jednak Pepe Bernardiny dcery „pozře“ jako zrnko obilí, „zkonzumuje“ je v biblickém slova smyslu, protože se mu nabízejí jako potrava, a jednak vyjádření „žáby bez jazyka“ je opravdu silný obraz sexuální bezmocnosti a neschopnosti.

Adelina žárlivost a neklid je jenom projevem toho, co se odehrává v každé z jejích sester, které závidí Angustias brzký sňatek a především muže. Lorca tento biologický neklid vyjadřuje přesvědčivým obrazem *tener una lagartija entre los pechos (mít ještěrku mezi ňadry): Něco jí je. Vidím, jak je neklidná, roztřesená, vyděšená, jako by mezi ňadry ještěrku měla. (...)* *Není jí nic jiného než nám všem. / Esta tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada, como si tuviese una lagartija entre los pechos. (...)* *No tiene ni más ni menos que lo tenemos todas.* (165 / 1472)

Pokud ještě zůstaneme u Adely, u ní se projevuje vzhledem k jejímu věku a poslušnosti po ostatních sestřích jakási „sexuální revoluce“. V Bernardině domě skutečně dochází k revoltě, ale prozatím potají – Adela se stýká s Pepem, ale rozhodující je především její rozhodný postoj „nakládat si se svým tělem podle své vůle“. Adela se sice matce otevřeně nevzpírá, ale vlastní tělo považuje za výhradně svůj majetek a upírá matce právo ji v tomto smyslu jakkoli omezovat. *Nechte mě na pokoji! Co je vám po tom, jestli spím, nebo nespím! Můžu si se svým tělem dělat, co chci! / ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!* (170 / 1479) *Svoje tělo dám, komu budu chtít! / Mi cuerpo será de quién yo quiera.* (170 / 1479)

Adela je odhodlaná jít za tím, co jí diktuje mladá, bouřlivá krev, i přes zákazy a prudérii své matky. *Darmo kážeš. Už je pozdě. Ne tebe, služku, ale vlastní matku bych přeskočila, abych uhasila oheň, co mi hoří v nohou a v ústech. / Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que*

*tengo levantado por piernas y boca. (172 / 1482)* Ve své argumentaci opakovaně zmiňuje oheň jako obraz své sexuální vášně a touhy: *Pět tisíc bengálských ohňů si kolem dvora zapal. Nikdo nezabrání, aby se stalo, co se stát má. / Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder. (172 / 1482)*

Následující obraz, kdy Adela líčí svou touhu jako upíjení krve, nese dvojí zajímavý aspekt. *Když se mu do očí dívám, jako bych mu krve upíjela. / Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente. (172 / 1482)* Jednak je tento výrok hluboce femininní v hlubinně psychologickém slova smyslu, tedy vyhadřuje ženský aspekt přijímání (ještě konkrétně přijímání tělesné tekutiny od muže – objektu své touhy), a jednak nelze pominout ani aspekt vampirizmu (ten je taky dost silný, třebaže je zlehčen výrazem *jako by / me parece que*) – právě vampirismus je dost často spojován se sexuálním aktem<sup>13</sup>. Poslední, osudnou noc vychází Adela na dvůr, protože ji „probudila žízeň“ (tedy touha po Pepem): *Probudila mě žízeň. / Voy a beber agua. (199 / 1522)* V Adeliných replikách opakovaně nacházíme orální dimenzi – jak ve výše zmíněných pasážích týkajících se upíjení krve a žízně, tak i v pasáži, kdy Adela zmiňuje, jak „ochutnala jeho ústa“: *Nesnesu už hrůzu těchto zdí, když jsem jednou ochutnala jeho ústa. / Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. (203 / 1528)* Výrazná orální dimenze u Adely je spojena se smyslovým kanálem chuti – *vjem chuti jeho úst* a fenomén *upíjení krve* čtenáře nenechávají na pochybách o zemitosti Adeliny vášně a její animalitě. Adelina odhodlanost ukazuje, že nejmladší dcera našla největší sílu vzdorovat represivní výchově matky Bernardy.

Tento obraz výrazně kontrastuje s pasáží, kdy líčí své schůzky a pohledy na Pepeho Angustias (tato pasáž se nachází úplně v jiné části dramatu): Zatímco Adela by mu vášní nejraději vysála krev, Angustias na něj vrhá svůj mlhavý pohled, ve kterém se Pepe rozplyne, jako by ho zakryl prach: *Kolikrát na něj upřu oči a úplně se mi za mřížemi ztratí, jako by ho zakrylo mračno prachu, co se zvedá za stádem. / Muchas veces miro a Pepe*

---

<sup>13</sup> Například v psychoanalytickém pojetí v tom smyslu, že žena muži „upíjí“ tělesné tekutiny, tedy jako by ho „vysávala“ a oslabovala.

*con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños.* (194 / 1514) Pohled Angustias je už sám o sobě prázdný, nedokáže Pepeho přitáhnout, takže se nakonec ztrácí, jako by to byl pouhý přelud.

### ***Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina***

Ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* je to opět služka Marcolfa, která je znalá věcí a poučuje svého pána, který by se nejráději celý život věnoval jen knihám: *Manželství přináší lidem plno kouzelných a rozkošných věcí, pane. Nejde o to, jak vypadá navenek. Ale co všechno se za tím skrývá! Ani se nehodí, aby o takových věcech mluvila služebná... / El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas. Cosas que no están bien que sean dichas por una servidora...* (306 / 981)

Belisina rozmarná píseň v prologu je jednou z nejerotičtějších pasáží u Lorky vůbec, neboť zde nejde o sexualitu, nýbrž o erotiku ve smyslu hravosti, koketerie a určitého zlehčení.

*Lásko má!*

*Mezi mými stehny slunce*

*jako ryba proplouvá.*

*Vlahá voda v rákosinách,*

*lásko má.*

*A noc už je na odchodu...*

*Kohoutku, ať posečká! (306)*

*Amor, amor.*

*Entre mis muslos cerrados,*

*nada como un pez el sol.*

*Agua tibia entre los juncos,*

*amor.*

*¡Gallo, que se va la noche!*

*¡Que no se vaya, no! (982)*

Belisina erotika je veskrze ve znamení vody – slunce *proplouvá jako ryba* mezi jejími stehny, výraz *vlahá voda v rákosinách* je víc než explicitní. Vedle spojení výrazů *proplouvá jako ryba*, které vyjadřuje spojitost s elementem vody, nelze pominout smysl celého dvojverší *proplouvá jako ryba mezi stehny*, což je velice silný obraz penetrace. A pokud ještě rozvineme symbol ryby, která jako lesklá, chladná a protáhlého tvaru jako ostří nože (a nebo falus), dostáváme se opět k agresí a penetračnímu syndromu. Lorca by totiž stejně tak dobře mohl napsat, že slunce ozařuje Belisina bílá stehna nebo něco podobného, ale výraz ovládl opět stabilní Lorkův symbolický repertoár. Na první pohled je tento popěvek zlehčený a hodně erotický, ale na ten druhý, důkladnější, je zjevné, že hravá erotika je pouze v prvním plánu a další vrstva je ve znamení “drsné”, zemité a animální sexuality. Vrátime-li se ještě k elementu vody, rovněž spojení *vlahá voda v rákosinách* je nutně naznačuje, že jde o výraz vzrušení. Belisina touha je neuhastitelná (natožpak Perlimplínem) podobně jako voda prýšící z chrličů do kašny: *Mou žízeň nelze uhasit, tak jako nelze uhasit žízeň chrličů, z kterých tryská voda do kašny. / Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes.* (311 / 989)

U Perlimplína se projevuje fascinace Belisinou sexualitou smíšená se strachem: *Beliso, v té spouště kraje vypadáš jak mořská vlna a naháníš mi strach, jako když jsem se v dětství bál moře. Co jsi se vrátila z kostela, v domě je plno tajemných šumů a voda ve vázách je sama od sebe stále víc vlhák. / Belisa, con tantos encajes perezces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve del mar. / Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos.* (311 / 988)

V jedné z klíčových pasáží této hry Perlimplín prozrazuje, kdy vlastně začal po Belise toužit. Nikoli před námluvami, do kterých byl vmanévrován svou služkou, nýbrž až ve chvíli, kdy klíčovou dírkou spatřil, jak se Belisa obléká do svatebních šatů. V té chvíli je zaskočen touhou – tuto náhlou ataku milostného vzplanutí přirovnává k ráně nožem do krku. Zčásti zde lze hovořit o voyerizmu, ke kterému se vrátíme v kapitole věnované patologickým

formám sexuality v Lorkových hrách, ale zčásti to lze možná připsat na vrub i tomu, že Perlimplín má podle všeho (v tomto směru) chabou představivost a teprve pohled na odhalené ženské tělo mu „otevřít oči“: *Oženil jsem se..., abych byl ženatý, ale nemiloval jsem tě. Vůbec jsem si ndovedl představit tvoje tělo, až jsem tě uviděl klíčovou dírkou, když ses oblékala do svatebních šatů. A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožičkem do krku. / Me casé... por lo que fuera, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta. (313 / 991)*

Po odhalení Belisiny nevěry se v Perlimplínově nářku znovu objevuje obraz *raněný / mrtvý láskou (herido / muerto de amor)*. Sotva Perlimplín objevil sexualitu, vzápětí musí zjistit, že se ho to vlastně netýká, protože Belisa má spadeno na mladší, krásnější a ohnivější milence. Perlimplín zjišťuje, že po tak náhlém a šokujícím procitnutí mu nezbyvá než uklidit se se svou ránou do ústraní, přestat si dělat iluze o Belise a zapomenout:

*V hrdle nožiček broušený,  
v paměti příběh ztracený. (319)  
Bisturí de cuatro filos,  
garganta rota y olvido. (1000)*

Tento šok Perlimplína nepřímou zabíjí – ale před smrtí chce ještě Belise udělit lekci, spočívající v tom, že jí chce zajistit *věčnou lásku nebožtíků / el amor infinito de los difuntos* (329 / 1015) a jaksi zakonzervovat její iluze o neznámém milenci tím, že ho jako zabije. Milenec (tedy vlastně Perlimplín) píše Belise, že ho nezajímá její duše, nýbrž pouze fyzické tělo – a právě to Belisu naplňuje nesmírným vzrušením: *Já netoužím po tvé duši, Beliso! Já chci tvé bílé, jemné, rozechvělé tělo! / Belisa, ¡no es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!* (323 / 1007) Perlimplín v roli milence přiznává, že on (jako Perlimplín) se k Belise fyzicky příliš nehodil: *Belisino tělo bylo stvořeno pro mladé svaly a žhavé rty... / (...) el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas...* (330 /

1016 – 1017).<sup>14</sup> Perlimplín otevřeně přiznává svou neschopnost Belisu fyzicky zaujmout a uspokojit a je si toho dobře vědom: *O tvém těle..., které bych nikdy nedokázal rozluštit! / ¡Tu cuerpo! ..., ¡¡¡que nunca podría descifrar!!!* (329 / 1015) Označuje se za “plesnivého dědka a zplihlého paňácu”: *Plesnivý dědku, zplihlý paňáco, ty ses nemohl těšit Belisiným tělem... / Viejo verde, monigote sin fuerza, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa...* (330 / 1016) Belisino tělo, které v něm sice vznítalo touhu, ale kterému nikdy nepatřilo, se pro něj stává černou noční můrou, “tíživým snem”: *(...) a já se navždy zbavím tohoto tíživého snu o tvém nádherném těle... / )...* *y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso...* (329 / 1015)

### **Fantastická ševcová**

Ve hře *Fantastická ševcová* není rovina sexuality příliš významná. Už na začátku hry, kdy se ševcová hádá se svým mužem, ho mimo jiné nazývá *dědku stará / viejo pellejo* (216 / 918), čímž poukazuje na věkový rozdíl a fyzickou nepřitažlivost svého muže, na rozdíl od spousty jejích dalších (zřejmě) imaginovaných nápadníků. Nosnou rovinou v tomto případě nejsou vášně a fyzická přitažlivost, nýbrž rovina vzájemné snášenlivost a respektu. Aktuální zde není v žádné fázi hry ani zamilovanost, což je u ševcové dobře patrné a švec to přiznává v rozhovoru se starostou: *Já vím, že je to strašné, ... ale já do své ženy nejsem zamilovaný. / Comprendo que es una barbaridad..., pero yo no estoy enamorado de mi mujer.* (221 / 925)

Po ševcově odchodu se to hemží nápadníky, kteří nešetří chválou na fyzické půvaby ševcovy ženy (včetně starosty): *Má ideální boky! / ¡Qué cintura tan ideal!* (223 / 928) *Žena jako vy, s takovými vlasy a tak skvostným poprsím... / Una mujer como usted, con ese pelo y esa pechera tan hermosísima...* (225 / 931). Starosta si krásy ševcové všímá víc než její

---

<sup>14</sup> V následující větě zřejmě došlo k posunu v překladu, což ve svém důsledku poněkud mění smysl: V originále následuje po větě, že *Belisino tělo bylo stvořeno pro mladé svaly a žhavé rty / el cuerpo de Belisa ere para músculos jóvenes y labios de ascuas...* (330 / 1016 – 1017) výrok: *Yo, en cambio, amaba tu cuerpo nada más...* (1017), což je v překladu Miloslava Uličného formulováno jako *Kdežto já jsem miloval jen tvoje tělo...* (330). Domíváme se, že zde je namísto spíše význam „Ale já jsem tvoje tělo už nemiloval“ – *nada más* překládáme jako „už ne“, nikoli jako „nic víc než“, navíc není odděleno čárkou, což by snad tomuto výkladu mohlo nasvědčovat. Milenec vytvořený Perlimplínem se totiž domníval, že už objevil Belisinu duši, takže její tělo ho už přestalo zajímat.

manžel předtím, než utekl do světa: *Že jsi tak krásná a tak nevyužitá!* / *¡De verte tan hermosa y desperdiciada!* (238 / 949) Pro ševcovou je však už starý: *Vždyť jste starý dědek!* / *¡Que está usted muy viejo!* (240 / 952)

## 6.2. Dimenze akcentovaná sexualita versus asexualita

Konfrontace akcentované sexuality s asexualitou až asexualitou jako její krajní formou je tematizována především ve dvou hrách, které v rámci této dílčí kapitoly zmiňujeme – jde o hry *Dům Bernardy Albové* a *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*. Hra *Láska dona Perlimplína* bude ještě pojednána v kapitole o patologických formách sexuality v Lorkových hrách, protože postava Perlimplína nabízí co do své sexuality lehký nádech patologie, zatímco v konfrontaci s Belisou vzniká návratná dvojice aktivní žena – pasivní muž, ke které se dostáváme v kapitole o mužské a ženské sexualitě.

V případě Perlimplína nejde snad ani o asketismus, nýbrž spíše o asexualitu. Don Perlimplín vede až do svého zralejšího věku život veskrze asexuální, což je dáno jednak nedostatkem příležitosti (když pak spatří nahou převlékající se Belisu, nenechá ho to lhostejným, což je podstatný indikátor povahy jeho sexuality), ale na druhé straně je tam i patologický strach – z uškrcení, z ženské sexuality a podobně. Perlimplína jeho právě objevená sexualita omráčí jako rána nožem – tuto dimenzi života prožívá po spatření nahé Belisy poprvé.

Jinak, ba přímo opačně, je tomu v případě Belisy, která je vskutku představitelkou akcentované sexuality – ač tak vyznívá hodně právě díky konfrontaci se starším Perlimplínem. Píseň, kterou pěje polonahá Belisa za doprovodu klavíru, je plná erotické touhy a vášně. Hlavním řádem událostí v Belisině životě jsou stále další a stále noví milenci a ctitelé, kteří v její imaginaci (a snad částečně i „reálně“) defilují pod jejím balkónem. Čím je milenec tajuplnější, tím lépe, zvláště když jí píše dopisy vyjadřující



dostatečnou posedlost jejím tělem. Vůči Perlimplínovi je ale v tomto směru výrazně skoupější, chová se k němu ironicky a s patřičným odstupem.

O asketizmus, ovšem zaměřený vůči druhým, jde v případě postavy Bernardy Alby - vyostřený kontrast je mezi Bernardou a Adelou a konflikt mezi Adelou a Martirio. Jak Poncia správně odhaduje, Martirio je ve skutečnosti sužována stejnou vášní jako Adela. *Martirio je žhavá na mužské, říkej si co chceš. / Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras.* (183 / 1498) Martirio je ale je na rozdíl od silnější Adely zablokovaná, takže tvrdí pravý opak: *Radši s mužskými nic nemít. Odmalička z nich mám strach. Viděla jsem, jak na dvoře zapřahají a zvedají pytle s obilím a křičí a dupou a vždycky jsem si přála, abych radši nevyrostla, protože by mě potom drapli do náruče. / Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada de ellos.* (157 / 1460). Potlačená touha se jí však vždy v jistém okamžiku vymyká z rukou a vyvolává konflikty, většinou právě s „úspěšnější“ Adelou nebo v případě, kdy Martirio schová své sestře Angustias Pepeho podobiznu.

Martirio, jak správně poznamenává María Josefa, opravdu prožívá největší a skutečné martyrium. Užírá se závistí – závidí jak Angustias, tak i Adele, a současně je sama bezmocná. Nemůže a nedokáže si vzít to, co ony. Tyto své emoce ventiluje pouze verbálně, v replikách, na situaci nemůže a nedokáže nic změnit a vzniká v ní hořkost a jed. Právě proto je označována jako otrávená studna nebo hořké jablko. *Ta je nejhorší. Jako otrávená studně. Ví, že Pepe není pro ni, a mít tu moc, zbořila by celý svět. / Esa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano.* (199 / 1521) (...) *Ano! Ať mi pukne srdce jak hořké jablko. Miluju ho! / ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Le quiero!* (203 / 1527)

Martirio touží po Pepem stejně jako Adela, ale nemá takovou odvahu, sílu a odhodlanost, aby tomu dala volný průchod. *Co bys mohla říct? Chtít*

neznamená dělat. / ¿Y qué ibas a decir? ¡Querer no es hacer! (187 / 1504) Adela v následující replice uhodí hřebík přesně na hlavičku: *Dělá ten, kdo může a kdo se odváží. Ty bys chtěla, ale nemůžeš. / Hace la que puede y que se adelanta. Tú querías, pero no has podido.* (187 / 1504) V závěru hry, před dramatickým rozuzlením, se podobná konfrontace mezi těmito dvěma sestrami odehraje ještě jednou: *Měla jsem sílu začít. Odvahu a všechno, co ty nemáš. Viděla jsem, jak se pod touto střechou umírá, a šla jsem si hledat, co je moje, co mi patří. / He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.* (202 / 1526)

### **6.3. Symboly a metafory spojené se sexualitou v Lorkových dramatech**

#### **Voda**

Voda je u Lorky velice výrazným živlem. Doprovází zlomové okamžiky v Lorkových hrách, naznačuje blížící se neštěstí, jak jsme ukázali v kapitolách věnovaných agresí a smrti, ale také vášně, biologickou přitažlivost a vzájemnou fascinaci lidí. Voda (vedle obrazu ohně coby symbolu planoucí vášně) a věcných symbolů (nejčastěji koně) také signalizuje vzrušení, což je nejlépe patrné ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*.

V *Krvavé svatbě* se objevuje motiv *prázdných džbánů a vyschlých potoků*. *Už smísili svoji krev a budou jak dva prázdné džbány, jak dva vyschlé potoky. / Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos.* (61 / 1247) Takto vyjadřují dřevorubci hypotézu, že nevěsta s Leonardem už zkonsumovali svou vzájemnou vášně. Pokud se ještě zastavíme nad symbolem prázdných džbánů (ve významu prázdných nádob), nádoba bývá považována za obraz přijímání, otevřenosti, často vystupuje jako symbol ženského lůna. Nádoba

ve smyslu ženského lůna může symbolizovat jak zrození, tak i zánik – vše živé z lůna vychází a zase se vrací do mateřského lůna země.

Podle Lurkera (Lurker, 2005, str. 317) se smysl nádoby naplňuje až s jejím obsahem – například ve spojení s vodou, která oplodňuje zemi. To platí pro nádoby typu džbánu, hrnce, vázy a podobně, které jsou schopny přijmout do sebe obsah (těhotenství) a zase ho ze sebe vydat (zrození).

Konflikt dvou různých typů lásky ke dvěma různým typům mužů (animální, pudové vášně a racionální, čisté lásky, odpovídající společenským normám, která však svou silou animální vášni nestačí) nevěsta popisuje pomocí obrazu vody jako konkurenci průzračného pramínku, hrstky čisté vody a silné, temné, strhující řeky vášně: (...) *tvůj syn byl hrstka vody, od které jsem čekala děti, pole, spásu. Ale ten druhý byl temná řeka, plná větví, která ke mně nesla šumění rákosin a tichý zpěv. Já spěchala k tvému synovi jako k chladnému pramínku, a ten druhý za mnou posílal ptačí hejna, která mi bránila v chůzi (...) / (...) y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría noc tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar (...)* (77 / 1269)

Motiv vody se objevuje také v souvislosti s dětmi, porodem a vznikem nového života. V tragické básni Yerma říká stařena Yermě: *Já? Já nic nevím. Já si vždycky lehla naznak a dala se do zpěvu. Děti přicházejí jako voda. / ¿Yo? Yo no sé nada. Yo me he puesto boca arriba y he comenzado a cantar. Los hijos llegan como el agua.* (95 / 1288) Podobný význam má následující pasáž:

*Jestlipak si tvůj muž  
semínko schoval,  
aby ti v košili  
zpívala voda? (108)  
Dime si tu marido  
guarda semilla  
para que el agua cante*

*por tu camisa. (1307)*

Frustraci svého mateřství vyjadřuje Yerma (mimo jiné) opět obrazem vody: *Pít vodu chci, a není sklenky ani vody, vyjít na vysokou horu chci, a nemám nohy... / Quiero beber agua y no hay vaso ni agua, quiero subir al monte y no tengo pies (...)* (113 / 1314)

Voda ve svém obecném symbolickém významu vykazuje těsnou spojitost s ženským a mateřským elementem. Úzce souvisí s měsícem, protože obojí jsou to symboly života, smrti a znovuzrození. Podobné rysy má i krev, která má stejně jako voda podvojný charakter (symbolizuje život i smrt, zrození i zánik, agresí i utrpení). Spolu s měsícem nelze opomenout význam vody ve smyslu plodnosti.

Voda jako symbol vášně se objevuje v promluvě stařeny, která poučuje Yermu o povaze vzájemné přitažlivosti mezi mužem a ženou: *Muži musejí potěšit, děvenko. Musejí nám rozplést vlasy a dát nám napít z vlastních úst. Takový je svět. / Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (96 / 1289)* Ve spojení *napít z vlastních úst* najdeme opět symbol vody, zde ve smyslu líbání a vášně. Tato „voda“ právě ve svazku Yermy a Juana chybí, na druhé straně ale hlas Viktora k Yermě zaznívá jako šumění řeky, silný proud vody: *Máš tak silný hlas. Jako bys měl v hrdle řeku. / Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca. (101 / 1296)* Nejde zde však o izolovaný symbol, tento smysl<sup>15</sup> vody jako symbolu fyzického a emocionálního naplnění vychází i z druhé strany – a sice od Viktora. Viktor si zpívá píseň o osamělém pastýři (tedy o sobě), kterému zvuk vody připomíná ženský hlas:

*(...) a slyšíš-li ženské hlasy,  
šumí to jen kalná voda,  
pastýři, pastýři. (100)  
(...) y si oyes voz de mujer*

---

<sup>15</sup> Pojmu „smysl“ zde používáme v pojetí vídeňského kroužku (Gottlob Frege), kdy „význam“ je chápán jako obecný denotát ve smyslu kategorie, zatímco „smysl“ je konkrétní význam významu, který je dán konkrétní interpretací v dané souvislosti.

*es la rota voz del agua.*

*Pastor, pastor. (1295)*

V *Domě Bernardy Albové* se s vodou setkáváme v obecnější rovině jako s tekutinou, která velmi těsně souvisí s motivem žízně jako sexuální touhy (případně s motivem touhy po uhašení žízně – touhy po ukojení sexuální vášně). Adela říká, že když se Pepemu dívá do očí, *jako by mu krve upíjela*. V noci, kdy pak dojde k tragédii, dostává žízeň a vstává z lůžka, aby tuto žízeň uhasila – ve skutečnosti jde na dvůr, kde se má setkat s Pepem.

Motiv vody ve své variantě žízně jako sexuální touhy je exponován také ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*, a to příznačně právě ústy Belisy: *Mou žízeň nelze uhasit, tak jako nelze uhasit žízeň chrlíčů, z kterých tryská voda do kašny. / Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes. (311 / 989)* Z Belisiny touhy se dokonce kalí i voda ve vázách: *Co jsi se vrátila z kostela, v domě je plno tajemných šumů a voda ve vázách je sama od sebe stále víc vlahá. / Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos. (311 / 989)* Dále zde najdeme strach z vody – Perlimplín se Belisiny touhy bojí, že ho zaplaví jako mořská vlna: *Beliso, v té spoustě kraje vypadáš jak mořská vlna a naháníš mi strach, jako když jsem se v dětství bál moře. / Belisa, con tantos encajes perezes una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve del mar. (311 / 988)*

Ve třetím obraze téže hry se objevuje stříbrná barva stružek a zrcadel: *(...) stříbrem zrcadel a stružek / (...) plata de arroyos y espejos (327 / 1012)* a Belisa umývá své tělo ve slané vodě:

*Belisa se celá myje*

*ve slané vodě a květech.*

*Belisa lava su cuerpo*

*con agua salobre y nardos. (326 / 1011)*

Oba slabí mužští protagonisté frašek se bojí žen (a jejich sexuální vášně), stejně jako se bojí vody. Švec naznačuje obavu, že by ho mohla ševcová shodit do studny, a Perlimplín pociťuje v souvislosti s Belisou stejný strach, jaký kdysi měl z moře. Oba se bojí pohlcení vodou a ponoření do vody – tedy ženského elementu a ženské sexuality. Toto přesně odpovídá pojmům, které v této souvislosti vymezuje Marful Amor – *devoración* a *inmersión* (Marful Amor, 1991, str. 81). Marful Amor považuje úzkost z pohlcení za elementární úzkost ze sexuálního aktu s ženou – ženské tělo (vagína) totiž hrozí mužům pohlcením a potažmo i kastrací. (Marful Amor, 1991, str. 98)

### Oheň

Symbol ohně se objevuje v *Krvavé svatbě* v replikách Leonarda, který ráno v den svatby hovoří o své vášni k Nevěště jako ohni, který ho pořád spaluje, i po jeho sňatku s jeho nynější ženou: *Hořet a mlčet je největší trest, jaký na sebe můžeme uvalit. K čemu mi byla má hrdost, k čemu mi bylo, že jsem od tebe oči odvracel a tolik nocí tě čekat nechal? K ničemu! Jen k tomu, že jsem hořel ještě víc! / Callar y quemarse es el castigo más grande que nos podemos echar encima. ¿De qué me sirvió a mí el orgullo y el no mirarte y el dejarte despierta noches y noches? ¡De nada! ¡Sirvió para echarme fuego encima!* (38 – 39 / 1214) Svatební popěvky označují ženicha za bílého holuba, který má ovšem v prsou řeřavé uhlí:

*Ženich je bílý holub,  
holub, co v prsou má oheň (...) (47)  
Porque el novio es un palomo  
con todo el pecho de brasa (...) (1226)*

Také nevěsta hovoří o ohni v souvislosti s tím, jak během svatebního veselí nezadržitelně propukla její vášeň k Leonardovi:

*Jaký křik a oheň  
vyšlehl mi z hlavy! (68)  
¡Ay, qué lamento, qué fuego  
me sube por la cabeza! (1257)  
(...) Jen vzhlednu,  
celá hořím z tvé krásy. (70)*

(...) *Que te miro  
y tu hermosura me quema.* (1259)

Leonardo označuje sebe a nevěstu jako *dva srostlé klasy* (opět se vrací motiv zralé vášně, náznak biologického souladu a tím i plodnosti daného páru, spojené klasy – *espigas juntas*), které plamen ohně spálí na prach (s ohněm ještě souvisí motiv světla):

*Světlo sílí světlem.  
A dva srostlé klasy  
na prach spálí se v něm.* (70)  
*Se abraza lumbre con lumbre.  
La misma llama pequeña  
mata dos espigas juntas.* (1259)

Se symbolem ohně těsně souvisí motiv tepla (případně žáru, a to zejména v konfrontaci s chladem. Dimenzi tepla a chladu společně se symbolem ohně nacházíme u Yermy, která si stěžuje u Dolores na chlad svého muže: *Když se mnou leží, plní svou povinnost, ale cítím, že má bedra studená, jako by mrtvý byl, a já, která si vždycky hnusila žhavé ženské, bych v tu chvíli chtěla být jako ohnivá hora.* / *Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera un cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.* (124 / 1329) Yerma zde vyjadřuje přání přemoci pomocí ohnivého žáru chlad svého muže. Zde má chlad dvojí přiléhavý význam – jednak jako fyzický chlad (Juana) a jednak jako nedostatek vášně a něhy, který koresponduje s Yerminou frigiditou (už z etymologického hlediska tohoto výrazu). Juanův antagonista Viktor má příznačně na tváři popáleninu, znamení ohně a plodivé síly.

Jestliže ve hře *Yerma* se setkáváme s obrazem chladu jako fyzického chladu a současně i frigidity, ve hře *Dům Bernardy Albové* je tomu právě naopak – zde nacházíme spojení sexuality a tepla (Adeliny „planoucí“ vášně a současně fyzikálního tepla až horka. Zatímco Adela používá výrazů „oheň, plamen, hořet, spálit“, zatímco na fyzikální horko nejčastěji příznačně poukazuje Martirio (sestra, která jí vztah s Pepem nejvíce závidí) - to

znamená, že ho nejvíc pociťuje. Přesněji řečeno špatně ho snáší, dělá jí největší problémy ze všech: *V takovém slunci! / ¡Con este sol!* (174 / 1485) Na otázku Amélie, co jí je, odpovídá Martirio: *Špatně z toho horka. / Me sienta mal el calor.* (176 / 1488)

V *Domě Bernardy Albové* několikrát používá obraz ohně Adela, která tak vyjadřuje sílu své vášně k Pepovi: *Darmo kážeš. Už je pozdě. Ne tebe, služku, ale vlastní matku bych přeskočila, abych uhasila oheň, co mi hoří v nohou a v ústech. / Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca.* (172 / 1482) Hovoří o ohni v nohou a ústech, který je třeba uhasit, jako o vášni, které je třeba učinit zadost; v další pasáži tento obraz dál rozvíjí – oheň zde dostává význam symbolické překážky – Adelu nezastaví nic na cestě za jejím cílem, ani bengálský oheň. Realizace této touhy s Pepem vnímá jako osud, to se musí stát a nic tomu nedokáže zabránit. *Pět tisíc bengálských ohňů si kolem dvora zapal. Nikdo nezabrání, aby se stalo, co se stát má. / Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.* (172 / 1482)

V této souvislosti je možná zajímavá Adelina replika, kdy prozrazuje, že se jí líbí, když se zablýská, nebo rychlý pohyb padajících hvězd – toho, co je dlouho nehybné, ale najednou zazáří a letí: *Mně se líbí, když tak ohnivě letí, co bylo celé roky tiché a nehybné. / A mí me gusta ver correr lleno de lumbre lo que está quieto y quieto años enteros.* (195 / 1516)

Podle některých autorů (Becker, 2002) představuje oheň „mocné psychické síly“ a uvádí jej do spojitosti s pojmem „vnitřní žár“. V Bibli se oheň vyskytuje například jako obraz hříchu, žádostivosti, ale i utrpení a bolesti. Také rozdělování ohně třením se v mnohých kulturách chápe v souvislosti se sexualitou (ibidem).

Zajímavým a silným motivem je kumulace symbolu ohně a vody v témže obraze, což najdeme v Lorkových hrách několikrát. Oheň a voda jsou považovány za dvě životodárné, ale současně nebezpečné síly (Becker,



2002, str. 139). Voda a oheň vystupují jako komplementární živly vášně a sexuality. Ve starých kulturách se často setkáváme s obrazem sňatku vody a ohně.

### **Vzduch a vítr**

Vítr (a obecně vzduch, v této souvislosti také dech) se objevuje v souvislosti se sexualitou jakožto doprovodný symbol přirozenosti a svěžesti mládí a lásky. Becker (Becker, 2002) uvádí, že vzduch je stejně jako oheň živlem pohyblivým, aktivním a maskulinním, na rozdíl od živlů ženských a pasivních, což je voda a země. Vítr a oheň vnukají, „vdechují“ život; voda a země plodí a jsou symbolem ženské plodnosti a zrození.

V *Domě Doñi Bernardy* se vítr objevuje jednou jako hodnotící činitel biologické přirozenosti a patřičnosti: *Mně se to přičí, aby Pepe žil s Angustias, a lidem taky, ba i tomu vzduchu. Kdoví jestli najdou, co hledají! / A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si saldrán con la suya!* (184 / 1500) Jindy se zde vítr (výraz *fresco* ve smyslu svěžího větríku) objevuje, když Adela večer ještě nechce jít spát pod záminkou, že se chce nadýchat svěžího vánku (jde o poslední, tragicky končící setkání s Pepem): *Taková krásná noc! Chtěla bych zůstat venku dlouho, dlouho, abych si užila větríku z polí. / ¡Qué noche más hermosa! Me gustaría quedarme hasta muy tarde para disfrutar el fresco del campo.* (195 / 1517)

Ve hře *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina* Belisu o svatební noci navštíví pět mužů, kteří tam na důkaz své návštěvy zanechají pět žebříků a pět kloubouků, a Perlimplín samotný je frustrován. Na otázku, proč jsou otevřeny všechny balkóny, dostává Perlimplín odpověď, že v noci byl průvan: *Protože dnes v noci byl průvan, jaký nepamatují. / Porque esta noche ha corrido el aire como nunca.* (317 / 998). Čerstvý, svěží vítr jako by dokázal zvířit i animální stránku postav.

## Země

Jako komplementární živel k větru figuruje element země – úrodný substrát s potenciálem plodnosti, který je oplodněn deštěm (vodou) či vzduchem (větrem) a přináší úrodu a další život. Podobně do sebe země přijímá zemřelé, aby je znovu vydala v jiné formě života. Zemský aspekt obecně signalizuje spíše plodnost než sexualitu.

## Květiny

U Lorky figurují květiny (a někdy i plody rostlin, například některé druhy ovoce) stejně jako v lidové obraznosti jako symbol především ženských (ale i mužských) pohlavních orgánů. Rozsáhlá symbolika květin se vedle *Krvavé svatby* objevuje i ve hře *Yerma*.

## Kůň

Kůň figuruje jako symbol mužství, mužské sexuální síly. Podle Beckera (Becker, 2002, str. 139) kůň často souvisí s lunární sférou a představuje nekontrolovanou pudovost. Becker (2002) uvádí koně jako symbol mladosti, síly, sexuality a mužnosti.

Už vidět jezdce na koni u Lorky znamená symbol ozývající se sexuální touhy. Totéž platí, když někdo uslyší zaržání koně. Zaržání jako mohutný zvuk, který vyvolává respekt, taktéž vystupuje jako obraz sexuální touhy.

Tento obraz najdeme například ve hře *Yerma*, kde stařena opěvuje krásu Yermína těla a její sexuální přitažlivost pro muže: *Ách! Takové máš krásné tělo, kdopak by to neviděl? Vyjdeš ven, a na druhém konci ulice zaržá kůň. / ¡Ay! ¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso? Pisas, y al fondo de la calle relicha el caballo. (95 / 1288)*

V *Domě Doñi Bernardy* se Pepe Romano někdy objevuje pouze jakoby prostřednictvím svého koně – když v noci přijíždí pod okna Pepeho kůň, všechny sestry to slyší a všechny na to reagují touhou: *Slyšela jsem, jak zakašlal, a krok jeho koně. / Lo sentí toser y los pasos de su jaca. (166 / 1473)* Z hlediska stylistických figur to můžeme interpretovat jako metonymii (a v rámci metonymie synekdochu) – a sice pars pro toto – část za celek.

Kůň zde zastupuje samotného fyzického Pepeho. V této pasáži nejprve ani není jisté, zda je to právě Pepeho kůň, ale už pouhé zaržání nebo zvuk koňských kopyt už evokují u Bernardiných dcer zvědavost a neklid.

(Je třeba říci, že Pepe vlastně jezdí na kobyle (*jaca*) – i to může být příznačné, vezmeme-li v úvahu, že na dvoře Bernardina domu řádí bujný hřebec, který se dobývá ven – jako by tedy tvořili komplementární animální pár.) Tato komplementarita je patrná i na kontrastu barev – bílý hřebec uprostřed temné noci: *Ten hřebec byl uprostřed dvora. Bílý! A potmě dvakrát tak velký, byla ho plná noc. / El caballo garañón estaba en el centro del corral. ¡blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro.* (194 / 1515)

V tomto kontextu je zajímavé, jak Amélie mimoděk prohodí obraz „mladé muly nezkrocené“. Řeč je o původu zvuku, který ostatní sestry v noci budí a Amélie podá své vysvětlení: *Třeba nějaká mladá mula nezkrocená. / Quizá una mulilla sin desbravar.* (177 / 1489) Ve skutečnosti je to Adela, která na dvoře mívá své noční schůzky s Pepem, a tento obraz se pro ni dobře hodí – je nezkrocená, tedy nehodlá krotit a tajit svou vášeň jako například Martirio, nezkrátí ji ani matka svými výhrůžkami, a jde si za svým cílem „tvrdohlavě jako mula“. Mula, která se má k obrazu koně, je příznačně femininum jak češtině, tak i ve španělštině, stejně jako kůň je maskulinum už ze své povahy.

V závěru hry, ještě před tragickým dramatickým rozuzlením, se v Bernardině domě znovu objevuje obraz koně. Bujný hřebec bije kopyty do stáje, protože se chce dostat ke kobylám. Tento kůň vzbuzuje respekt a obdiv smíšený se strachem. *Doopravdy. Šel z něj strach. Vypadal jak duch. / Es verdad. Daba miedo. Parecía una aparición.* (194 / 1515) Obraz koně prostupuje celou hrou, doprovází marné „bití kopyty“ Bernardiných dcer, které matka drží stejně jako koně „pevně na uzdě“ a zavřené doma jako ve stáji, ale na rozdíl od hřebce nerespektuje jejich lidskou přirozenost.

## Lev

Lev je výrazem mužnosti a sexuální síly podobně jako kůň. Obraz lva najdeme například v *Domě Bernardy Albové*, kde Adela přirovnává Pepeho po jejich noční schůzce právě ke lvovi: *Jsem jeho žena. Uvědom si to a jdi mu to na dvůr říct. Je tam a dýchá, jak dýchají lvi. / Yo soy su mujer. Entérate tú y ve al corral a decírselo. El dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.* (205 / 1530)

V tomto kontextu lze zmínit i etymologii jména ženichova soka v lásce v *Krvavé svatbě* – Leonarda. Součástí jeho křestního jména tvoří tvar *leon* (či latinský tvar *leo*), což naznačuje jeho „lví“ aspekty. V jistém ohledu je Leonardo nakonec silnější – rád mluví proti němu, ale on přesto nakonec „vítězí“, protože dokáže nevěstu přitáhnout natolik silně, že s ním o svatebním veselí uprchne.

## 6.4. Mužská a ženská sexualita v Lorkových dramatech

V Lorkových dramatech existuje určitý typ mužů, který se přímo bojí sexuchtivých a eroticky nabitých žen. Totiž, aby nedošlo ke zjednodušení, sice se jich bojí, ale současně se jimi cítí přitahováni (jde o ambivalenci strach versus fascinace). A proto se právě takové partnerky stávají jejich manželkami – je to případ ševce a ševcové a dále pak Perlimplína a Belisy.

Tyto nerovné svazky (v biologickém a temperamentovém slova smyslu) (Perlimplín a Belisa, švec a ševcová) však představují pouze jeden typ mužské sexuality – zato však velmi výrazný. Tito muži se bojí, že je jejich ženy (v psychoanalytickém slova smyslu) pohltnou. Perlimplín pro to také několikrát užívá obrazu vody: *Beliso, v té spoustě kraje vypadáš jak mořská vlna a naháníš mi strach, jako když jsem se v dětství bál moře. Co jsi se vrátila z kostela, v domě je plno tajemných šumů a voda ve vázách je sama od sebe stále víc vlahá. / Belisa, con tantos encajes pereces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve del mar. / Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos.* (311 / 988)

Pro další skupinu postav je charakteristický jiný strach – tentokrát z vlastní sexuality. Příkladem je Martirio ze hry *Dům Bernardy Albové*, která vlivem výchovy považuje vlastní sexualitu za nežádoucí impulzy, vytěsňuje je a vytváří si paradoxní intenci (viz výše). V určitém ohledu je jí podobná postava Yermy, která nemá dost odvahy přiznat si biologickou přitažlivost k pastýři Viktorovi a raději zabije Juana, který ji fyzicky nepřitahuje a irituje, než by porušila konvence a morální zásady vdané ženy.

Yerma a Nevěsta v *Krvavé svatbě* zase společně představují typ ženy, který má zábrany projevit, kdo je skutečně biologicky přitahuje – Yerma raději setrvává v neplodném svazku s Juanem a Nevěsta se snaží přinutit k racionálně pojatému sňatku s Ženichem, přestože její impulzy se v nutkavé podobě vracejí stále častěji. (Opovrhuje dárky od ženicha a jeho matky, odpovídá věcně a úsečně, snítku pomerančových květů, kterou jí přinesl ženich, háže na zem, a když jí služka líčí přednosti manželství, je na ni až agresivní.) Tyto partnerské svazky ale nemají trvání. Yerma svého muže nakonec zabije a nevěsta o svatebním veselí stejně uprchne s Leonardem.

Muži, pokud tedy nepatří k pasivnímu typu ševce a Perlimplína, s ženami mnohdy nehorázně manipulují. Jsou onou šedou eminencí, která se sice na scéně někdy ani fyzicky neobjeví (například Pepe Romano), nebo pouze sporadicky (bratranec Rosity, liberál don Pedro), ale stojí za scénou určuje chování žen.

Takto don Pedro využívá Marianu Pinedu, aby ji nakonec nechal napospas Pedrosovi a vydal k popravě, bratranec bezostyšně manipuluje s Rositou po spoustu let dokonce až ze zámoří, a to pomocí pouhých dopisů, v *Krvavé svatbě* Leonardo přijede „pokoušet“ nevěstu před svatbou a v den svatby, v *Domě Bernardy Albové* prakticky vládne Pepe Romano, který si sice nejstarší sestru má brát, ale to mu nebrání v tom, aby udržoval milostný poměr se sestrou nejmladší.

V Lorkových hrách nacházíme silnou vrstvu lidové sexuality – ústy prostých žen prochází spousta replik, které kondenzovaně (a mnohdy

i vtipně) vyjadřují lidové pojetí sexuality – je to služka u *doña Rosity*, služka a Poncia v *Domě Bernardy Albové*, stařena v *Yermě*. Tyto prosté ženy nejsou svázány konvencemi a „bontónem vyšší třídy“, a proto si mohou dovolit říci to, co mají skutečně na mysli. *Kdybych měla to, co ony! / ¡Ya quisiera tener lo que ellas! My máme dvě ruce a jámu na svatém poli. / Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.* (145 / 1443) Služka říká Poncii: *Budeš mít krk nadranc. / Te vas a hacer el gaznate polvo.* (145 / 1443) Na což Poncia odpovídá: *Nadranc už mám něco jiného! / ¡Otra cosa hacía polvo yo!* (146 / 1443) Podobně shrnuje podstatné věci života hospodyně ve hře *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*:

*Pusu má člověk, aby jedl,  
nohy má, aby tancoval.  
A ženská má ještě něco, (...) (336)  
La boca sirve para comer,  
las piernas sirven para la danza,  
y hay una cosa de la mujer... (1353)*

## 6.5. Patologické formy sexuality v Lorkových dramatech

U Lorky se někdy poukazuje na obsesi sexuálními symboly. Někteří autoři v této souvislosti zmiňují kromě pověstného snového aspektu také obsesivní erotický symbolizmus a skryté sexuální motivy<sup>16</sup>.

S určitou mírou licence, která je zapotřebí, pokud chceme ve fikci zkoumat patologii, a obzvláště ještě patologii sexuality (v této práci užíváme pojmu „patologie“, jak posléze bude ještě zdůrazněno, spíše ve smyslu „zajímavosti“, akcentovanosti, nikoli v klasicky nozologickém slova smyslu),

---

<sup>16</sup> David, Michel. *Letteratura e psicanalisi. Civiltà letteraria del Novecento*. Milano: Mursia, 1976, str. 246: (pasáž o významném vlivu F. G. Lorky na italskou poezii po roce 1938:)

„L'influenza di Lorca sulla poesia italiana dopo il 1938 é indubbiamente considerevole. E quando si sará determinato il peso avuto in Lorca dal freudismo surrealista francese, si potrà meglio valutare i riflessi (non secondari, ma terziari) sulla lirica italiana contemporanea. Ma credo che per molti l'aspetto onirico dell'opera di Lorca, e il suo ossessivo simbolismo erotico, siano stati considerati come elementi deteriori, „decadenti“, di una poesia nella quale si cercava piú volentieri riflessi politici, o, in modo piú nascosto, **comunità di gusti sessuali**.“

lze tvrdit, že Lorca předvádí v rámci sexuality svých postav kaleidoskop různých extrémů, akcentovaných forem a zvláštností.

Necháme-li stranou asexualitu, kterou zde nebudeme považovat za patologii v pravém slova smyslu, dostaneme inventář postav, které jsou z hlediska sexuality „zajímavé“ a které nikoli. V rámci patologické sexuality tedy rozhodně nebudeme zkoumat postavy z her *Mariana Pinedová*, *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*; spousta dalších postav z různých her je na pomezí normality versus „zajímavosti“. Z hlediska daného tématu jsou pro nás nejzajímavější hry *Yerma* a *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*.

Zajímavými postavami je Yerma a Juan. Juan je ke své ženě chladný (fyzicky i emocionálně – až na vzácné okamžiky) a nedokáže v Yermě vzbudit vášeň a vzrušení. A právě tím je v interpretaci této hry dána jeho neplodnost. Yerma se v důsledku toho pouze pasivně obětuje, někdy v jejích replikách najdeme náznaky frigidního postoje k Juanovi. Intimními aktivitami s Juanem sleduje jediný cíl – mít dítě. A zřejmě právě proto dítě neustále nepřichází.

Belisu jsme co do její eroticky a dobrodružně laděné sexuality pojednali v úvodní dílčí kapitole tohoto tématu a poté v rámci několika dalších dílčích kapitol. Zatímco Belisa vyniká co do přebujelosti – hypertrofii sexuality a dominance sexuality nad ostatními dimenzemi života, mnohem zajímavější je v tomto ohledu její „slabší“ partner – don Perlimplín.

Don Perlimplín, až do pokročilého věku zcela nedotčený jakýmkoli náznakem sexuality a domnívající se, že manželství s sebou přináší pro muže především riziko být uškrcen, v okamžiku voyeristického<sup>17</sup> pohledu na svou budoucí manželku „prozře“. Dosud celkem indiferentní osoba se pro něj najednou stává objektem sexuální touhy. Perlimplínův život se po voyeristickém zážitku prudce změní - začne toužit po Belise (ale brzy musí zjistit, že marně, že mu nebude přáno).

---

<sup>17</sup> Voyerizmus – vzrušení pozorovat v intimních situacích (nebo i při oblékání) toho, kdo neví, že je pozorován.

Tímto „klíčovým“ okamžikem je teprve pohled klíčovou dírkou na převlékající se Belisu. Nabízí se otázka, čím je tento pohled pro Perlimplína natolik zlomový a čím se liší od pohledu „normálního“. Mechanismus klíčové dírky spočívá v tom, že člověku poskytuje jakýsi „krycí efekt“ – pozorovaný člověk netuší, že je pozorován (což je ovšem u Belisy často zavádějící, protože ona s oblibou vystavuje své tělo na odívání při svítící lampě, aby ji kolemjdoucí mohli zaslouženě obdivovat, nicméně v tomto případě jde však o voyerismus náhodný, nikoli nastrojený Belisou). Tento pocit „tajnosti“, možná i pocit nedokazatelného „mravnostního deliktu“, dodávají tomuto utajenému pozorování nádech dobrodružnosti a naplňují disponované osoby větším vzrušením.

Další přednost voyeristického pohledu spočívá v uspokojení zvědavosti (u řady Lorkových postav, které se „dívají klíčovou dírkou“, to bývá jen obyčejná lidská zvědavost, touha vědět a zejména vědět potají) a faktu, že člověk nemusí bezprostředně reagovat nebo si svou reakci může nechat pro sebe. Chce tedy vidět a vědět, ale zároveň, aby sledovaný nevěděl, že něco ví.

Motiv pohledu klíčovou dírkou v sobě však skrývá (kromě nádechu voyeristické tendence) ještě určitý typ agrese, který jsme zmínili už v rámci příslušné kapitoly. Jde o typ skryté agrese (voyeristický pohled je zásahem do soukromí pozorovaného a v tomto smyslu mu přiřazujeme agresivní rys), nikoli agrese otevřené, ze které by vyplývala možnost (či spíše nutnost) přímé konfrontace.

Jak už jsme předeslali, v Lorkových hrách je řada postav, které se „rády“ dívají klíčovou dírkou. Ve hře *Mariana Pinedová* jde o novicky v klášteře, Don Perlimplín se dívá, jak se Belisa obléká do svatebních šatů: *Vûbec jsem si nedovedl představit tvoje tělo, až jsem tě uviděl klíčovou dírkou, když ses oblékala do svatebních šatů. A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožikem do krku. / Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un*



*hondo corte de lanceta en mi garganta. (313 / 991) V Domě Bernardy Albové špehuje Angustias škvírou ve vratech muže procházející kolem: Viděla jsem ji, jak vyhlíží škvírou ve vratech. Zrovna šli kolem mužští. / La he visto asomada a las rendijas del portón. Los hombres se acaban de ir. (152 / 1453), náznaky špehování najdeme i u služky. Martirio (příznačně) a služka špehují Adelu, která se schází s Pepem. Pozadu nezůstává v tomto směru ani služka doňi Rosity. Juan špehuje Yermu při rozhovoru se stařenou: Špehovals? - Špehoval. / ¿Acechando? – Acechando. (136 / 1346) V atmosféře hry *Fantastická ševcová* se špehuje často, protože místní ženy jsou velice zvědavé, co se kde děje, aby mohly spřádat své teorie: No, no, odpočívajte... A klíčovou dírkou jste se nekoukaly, co? Ježibaby! Ochechule! / Sí, descansando... ¡Pues no estaban mirando por el ojo de la llave! ¡Brujas, sayonas! (226 / 933)*

Se sexualitou v Lorkových hrách souvisí také téma plodnosti, které bylo už několikrát zmíněno ve spojitosti s obrazy a symboly souvisejícími se sexualitou. Neplodnost není jen biologickou chybou a neschopností zplodit dítě, mnohem spíše zde jde o sexuální sterilitu v patologickém slova smyslu. Příznačné je, že skutečná chyba je vždy na straně muže. Toto téma je nejvíce traktováno ve hře *Yerma*. Juan utíká ke svým stádům a jiným pracovním povinnostem, je „sexuálně chladný“, jisté známky podobné impotence (ať už ve smyslu *impotentia coeundi* nebo ve smyslu plodnosti – *impotentia generandi*<sup>18</sup>) vykazuje i švec a Perlimplín a vůbec jakýkoli další typ „slabého muže“ ve významu tohoto termínu, který uvádí Marful Amor (1991). Děti se u Lorky mohou narodit pouze z vášně a z mužné (sexuální!) síly (element ohně a větru, který zasévá život do mateřských žilů země a vody). Podobně má v tomto smyslu jistě větší potenciál Leonardo než ženich v *Krvavé svatbě* a don Pedro než Fernando ve hře *Mariana Pinedová*. A opět se dostáváme ke klíčovému tématu tragické samoty a osamění žen: ženy zůstávají se svou sexuální vášní a touhou po dítěti samy, protože ti, se kterými jim řád povoluje žít, jsou v různém slova smyslu impotentní, a ti, se kterými by mohly mít dítě, jim řád zapovídá.

---

<sup>18</sup> *impotentia coeundi* – neschopnost (uspokojivého) sexuálního styku  
*impotentia generandi* – mužská neplodnost, sterilita

## **7. Závěr**

Předkládaná disertační práce si dala za cíl pojednat čtyři zvolená témata (agrese, smrt, mužský a ženský element, sexualita) ve vybraných Lorkových divadelních hrách (*Krvavá svatba, Mariana Pinedová, Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva, Yerma, Dům Bernardy Albové, Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina, Fantastická ševcová*). Samotné materiálové části předchází kapitola shrnující výsledky dosavadního bádání v oblasti lorkologie se zaměřením na relevantní témata ve vztahu k této dizertační práci.

Jakkoli by snad jednotlivé kapitoly mohly na první pohled působit jako tematicky oddělené a samostatné, společně vytvářejí základní nosné body Lorkova pojetí života a umění – smrt, agrese, sexualita. Jako společný jmenovatel těchto témat se jednoznačně nabízí jeden zastřešující pojem, a sice vášeň. Ta v sobě zahrnuje právě sexualitu, agresi i smrt. (Z této konstelace pak mírně vybočuje kapitola věnovaná mužskému a ženskému elementu, ale z hlediska celkové koncepce se ukázala jako nevyhnutelná, chceme-li se zabývat smrtí, sexualitou a agresí v Lorkových hrách.) Domníváme se, že rozdělení práce a volba témat ve svém zvoleném rámci odráží ono komplexní a hutné pole, na kterém se Lorca ve své tvorbě pohybuje. Agrese často vyplývá ze sexuality a způsobuje smrt, naopak smrtí agrese nekončí, ale latentně zůstává přítomna a plodí další agresi a sexualitu. Uvedená témata se přelévají jedno v druhé a často je obtížné určit, zda se daná pasáž týká spíše agrese nebo spíše sexuality, či snad obojího stejnou měrou. Z toho vyplývá určitá potíž, jaké je to pravé místo například pro expozici daného obrazu. To jsme se snažili řešit tak, že pokud je daný obraz relevantní i pro více témat, je zmíněn v každém z nich.

Volba témat je dána snahou pokrýt některé ze základních tematických aspektů Lorkových her (což platí i pro jeho dílo celkově). Za základní hybnou silou lidských dramát u Lorcky považujeme eros. Jak už bylo řečeno, u Lorcky není možná realizace „šťastné“ lásky, tu neumožňuje lidský řád. Láska

a vášeň je nutně nemožná, tragická, imaginární, nebo frustrovaná, tedy marná, a frustrace plodí (jak ukazují už behavioristické teorie) agresi. Spojitost lásky a agrese podobně doplňuje spojitost lásky a smrti. Smrt a agresi jsme si proto vybrali jako základní aspekty lidských dramát v Lorkových hrách, jejichž protagonisty jsou mužské a ženské postavy z masa a krve. Vše uzavírá počáteční princip, tedy eros, který u Lorky vše spojuje i rozlučuje – a jsme u Fredových základních principů *eros* a *thanatos*.

Jádrem každé kapitoly je materiálová část, která pracuje s obrazy, symboly a metaforami souvisejícími s konkrétním tématem. U jednotlivých témat bylo nutno nejprve stanovit určité prekoncepce a zavést termíny, s nimiž se bude při exploraci tématu operovat. Tím jsou například psychologické koncepce agrese a zvolená perspektiva maligní a metafyzické agrese, archaické představy života v souvislosti s kapitolou o smrti, sociokulturní a genderové charakteristiky v kapitole o mužském a ženském elementu. Z explorační materiálu pak u každého tématu vyplynuly zajímavé aspekty, které jsou rozvedeny v dalších bodech v rámci každého tématu. V kapitole o agresi jde o téma imanence a potenciality agrese, v kapitole o smrti o typy smrti, mentální reprezentaci smrti, fatalitu a personifikaci smrti. Konkrétnější aspekty kapitoly o mužském a ženském elementu se objevují v paralelních kapitolách (např. Mužská a ženská sexualita v rámci oddílu věnovaném sexualitě) a v poslední kapitole vzniklo zajímavé téma patologických forem sexuality v Lorkových dramatech. Centrální část každého ze čtyř tematických okruhů, kde se hodně pracuje s ukázkami z Lorkových textů, je vypracována dvojí metodou – jednak podle her (vždy ve stejné posloupnosti), a jednak podle přítomných symbolů (barvy, rostlinné, živočišné a věcné symboly, živly atd.). Tato základní struktura odráží metodologii práce, ale současně se nesměla stát svazujícím principem, který by jednotlivá témata strukturálně zbytečně unifikoval. Proto se například jednotlivá témata rozrostla do různých rozvětvení, některá více, jiná méně, podle toho, nakolik byly jednotlivé dílčí myšlenky schopné tvořit kompaktní podkapitulu. Konkrétní rozvětvení jednotlivých myšlenek ukazujeme pro názornost na mentální mapě na samostatné stránce.

Klíčovým úkolem této práce bylo poukázat na zajímavé aspekty vybraných čtyř tematických okruhů v Lorkově dramatické tvorbě. Vzhledem

k naprosté kompaktnosti Lorkova obrazového repertoáru pak dochází k tomu, že jednotlivé obrazy a symboly figurují ve více tématech, což se týká především barev či určitých konkrétních symbolů (živly – voda, oheň, dále rostlinné a živočišné symboly - ptáci, koně, květiny, věčné symboly – zbraně). U každého tématu může konkrétní symbol figurovat v jiném významovém odstínu – například voda v kapitole o sexualitě a voda v kapitole o smrti či agresi, kůň v kapitole o smrti a v kapitole o sexualitě. Zcela zásadním příkladem jsou barvy - zejména bílá barva, jejíž komplikovanost a mnohvrstevnatost nelze redukovat na spojitost s jedním významem či tématem. Některé obrazy a symboly mohou na jiném místě a v jiném kontextu přecházet ve významový opak, což má své opodstatnění v latentní duálnosti a binárním rysu lidského myšlení (buď to, nebo ono). Na druhou stranu ne všechny pozorované aspekty lze pojmut takto duálně, to by bylo příliš násilné a nesmyslné, neboť variabilita různých obrazů se rozrůstá do značné šíře a dozrává mnoha odstínů. Mnohé symboly jsou u Lorky ambivalentní, což sice znemožňuje jednostranné a definitivní interpretace (a samozřejmě tradiční a dogmatické interpretace), ale o to více je zapotřebí čtenářovy intuice a empatie.

Volba tématu a metody s sebou nesla řadu problémů a úskalí. Tato dizertační práce byla založena spíše na práci s primárními texty, z hlediska metody práce na vyhledávání, srovnávání a následnou syntézu pozorovaných jevů. Syntéza dosavadních poznatků ze sekundární literatury je shrnuta v úvodní kapitole, zatímco centrální část práce je založena převážně na vlastní analýze a syntéze. Z toho vyplývá jistá disproporce mezi citovanou primární a sekundární literaturou, nicméně se domníváme, že povaha tématu vyžadovala podepření úvah nad významem daných jevů citacemi z primární literatury, aby čtenář mohl sledovat myšlenku přímo na základě dramatického textu. Tím, že rozsah podkladového materiálu byl zúžen na dílo dramatické, a to ještě pouze na jeho část, dochází pochopitelně i k redukci možných poznatků a závěrů.

Cílem disertační práce bylo exponovat několik podle našeho soudu mimořádně zajímavých témat Lorkovy dramatické tvorby. Přestože současná lorkologie se do dnešních dnů rozrostla do řádu stovek titulů a statí, v nichž

se mnohé myšlenky také opakují nebo si naopak vzájemně oponují, pokud v ní čtenář najde alespoň několik zajímavých a přínosných myšlenek či postřehů, pak tato práce splnila svůj cíl. Hlavním cílem je nabídnout pokud možno konzistentní pohled na zvolená témata Lorkovy dramatické tvorby a představit způsob Lorkovy práce se symboly související s danými tématy.

***¡Amor, amor, amor y eternas soledades!***

## **Slovníček užitých psychologických a filozofických termínů**

**Dionýský a apolinský princip** – podle Nietzscheho - dionýský princip překračuje meze a normy, apolinský princip kultivuje, reflektuje a souvisí s teorií

**Eidetizmus** – schopnost velmi komplexních obrazových představ

**Existenciály** – zásadní momenty lidského bytí (např. rozhodování, odevzdanost, smrt)

**Fenomén** – ve fenomenologii věc tak, jak se ukazuje

**Fenomenologický přístup** – přístup založený na zkoumání obsahů vědomí v bezprostředním zakoušení, klíčovým pojmem je fenomén ve vědomí poznávajícího subjektu

**Fixace** – ustrnutí či ulpívání na určitém objektu nebo způsobu uspokojování potřeby, vztahu k druhým, chování v situacích, které vyžadují od jedince jiné, vhodnější reakce; např. trestání krutým otcem vytváří kognitivní mapu, že všichni dospělí se chovají stejně

**Fixní idea** – nevyvratitelné přesvědčení, příliš fixovaný názor

**Frustrace** – psychický stav vyvolaný překážkou na cestě k cíli, resp. uhození, oddálení nebo znemožnění uspokojit určitou potřebu; překážka může být vnější, tj. fyzická nebo způsobená jednáním jiné osoby, anebo vnitřní, tj. stydlivost, plachost, pocity viny, výčitky svědomí apod.; frustrace může vést k regresi – k cestě zpět, k méně zralému chování, které člověk již

ve vývoji překonal, nebo k fixaci – stereotypní formě chování, která se projevívá v neřešitelných problémových situacích

**Hermeneutika** – nauka zabývající se problémem chápání, porozumění, výkladu a interpretace

**Imaginace** – obrazotvornost; součást fantazie, schopnost vytvářet obrazy, myšlenky, představy

**Imanence** – přítomnost ve vědomí (s určitou mírou samozřejmosti), tedy odtud imanentní – něčemu vlastní

**Intencionalita** – vztažnost, zaměřenost mysli na svůj předmět

**Interpersonální zkušenost** – zkušenosti získané na základě mezilidských vztahů a kontaktů

**Intrapsychický konflikt** – vnitřní konflikt jedince mezi několika různými motivy jednání

**Mentální reprezentace** – představa věci nebo symbol věc zastupující; také zpracování tohoto podnětu ve vědomí, jeho kódování, obraz, představa, abstraktní idea; též zpřítomnění minulých prožitků; v psychoanalýze sny, vzpomínky a fantazie; projevy nevědomých pochodů a potlačených impulzů

**Mezní situace** – hraniční situace (láska, smrt, ohrožení); mezní zkušenosti – hry pravdy (M. Foucault); tragika mezních situací je prostředkem k probuzení se z běžného empirického bytí

**Mimo dobro a zlo** – Nietzscheův princip odpoutání se od běžného řádu norem a hodnot

**Nevědomé impulzy** – pohnutky, motivující k jednání, jichž si jedinec není vědom

**Obranný mechanismus** – zjevné způsoby chování, myšlení nebo cítění, které odstraňují úzkost či ohrožení; smyslem obranných mechanismů je zachovat celistvost a neporušenost ega před destruktivními účinky pudových a citových hnutí; vyskytují se v situacích konfliktu, obrany, pocitů viny, výčitek svědomí, studu, strachu a odporu; patří sem: reaktivní formace, introjekce, izolace, obrácení proti sobě, popření, projekce, regrese, sublimace, potlačení, vytěsnění; společným znakem je jednak popírání či deformování reality, jednak nevědomé probíhání těchto procesů

**Potencialita** – možnost naplnění, možnost realizace, možná přítomnost, výskyt

**Potlačení** – v psychoanalytickém pojetí obranný mechanismus vědomého, dobrovolného přesunu nepřijatelného chování, myšlenek, přání a impulzů z vědomí na jeho okraj

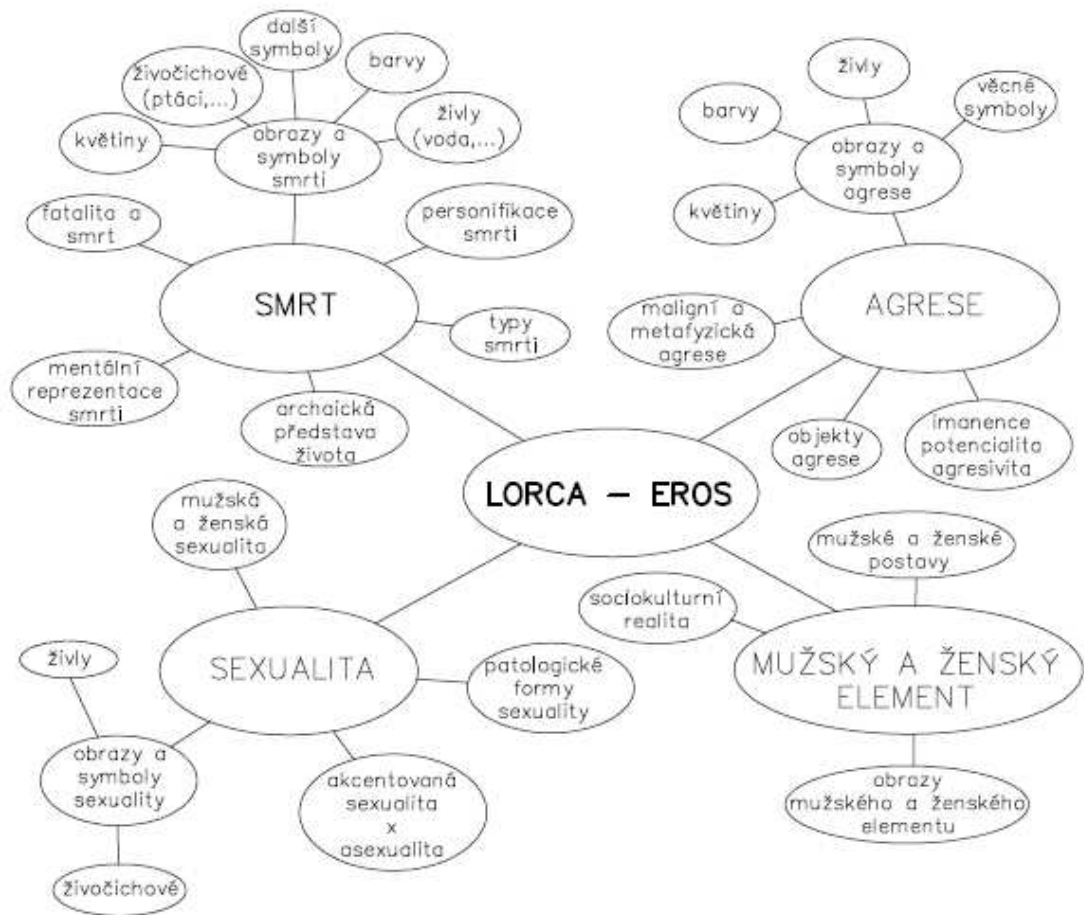
**Sublimace** – v psychoanalýze přetvoření nepřijatelného nebo nedosažitelného zejména sexuálního přání do přijatelné činnosti (např. do umělecké tvorby)

**Valence** – podle Kurta Lewina hodnota určitého objektu pro daného jedince; rozlišuje se valence pozitivní a negativní

**Valenční objekt** – objekt mající pro daného jedince jistou hodnotu

**Vytěsnění** – neuvědomované odsunutí nepřijatelných, traumatizujících zážitků do nevědomí, čímž dochází k odstranění úzkosti a pudového napětí; vytěsněný zážitek však v nevědomí dále působí jako skrytý motiv a projevuje se chybnými výkony a neurotickými příznaky





## **Abstrakt**

Tato disertační práce se zaměřuje na několik specifických aspektů dramatické tvorby Federica Garcíy Lorky. Jedná se o čtyři dominantní témata: agrese, smrt, mužský a ženský element a sexualita. „Materiál“ tvoří následující díla: *Krvavá svatba*, *Mariana Pinedová*, *Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*, *Yerma*, *Dům Bernardy Albové*, *Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*, *Fantastická ševcová*.

Výsledkům vlastního zkoumání předchází kapitola shrnující výsledky dosavadního bádání. Komentován je přístup psychoanalytický, fenomenologický a hermeneutický, sociokulturní a antropologický, autobiografický a hermeneutický, folkloristický a symbolistický.

První kapitola, která pojednává o agresi v Lorkově dramatickém díle, se zaměřuje na maligní agresi a prezentuje symboly a metafory související s maligní agresí. Komentuje také agresivitu, imanenci a potencialitu agrese.

Druhá kapitola zkoumá reprezentaci smrti včetně symbolů, obrazů a předzvěstí smrti. Zvláštní pozornost je věnována typům smrti, fatalitě a personifikaci smrti.

Třetí kapitola se zaměřuje na mužský a ženský element a komentuje sociokulturní charakteristiky španělského jihu a zkoumá specifika mužského a ženského elementu v kontextu dramatických postav.

Poslední kapitola se soustředí na téma sexuality. Prezentuje symboly a metafory související se sexualitou, zaměřuje se na mužskou a ženskou sexualitu a na patologické formy sexuality.

### **Klíčová slova:**

agrese, agresivita, malignost, imanence, potencialita, latence, symboly agrese, číhání, špehování, penetrační syndrom; smrt, symboly smrti, typy smrti, fatalita, neblahá znamení, personifikace smrti; sociokulturní realita, mužský a ženský element, mužské a ženské postavy; sexualita, symboly sexuality, patologické formy sexuality, voyerismus

## **Noticia**

Esta tesis doctoral se concentra en algunos aspectos especiales de la obra dramática de Federico García Lorca. Hay cuatro temas dominantes: la agresión, la muerte, el elemento masculino y femenino y la sexualidad. El „material“ está constituido por las obras siguientes: *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa*.

Antes de entrar de lleno en el análisis concreto de las obras aludidas, un capítulo previo examina el estado de la cuestión acerca de los cuatro temas o grupos temáticos que hemos elegido para abordar el estudio de la obra de Lorca. Se comenta el enfoque psicoanalítico, fenomenológico y hermenéutico, sociocultural y antropológico, autobiográfico y hermenéutico, folklórico y simbólico.

El primer capítulo, que trata de la agresión en la obra dramática de Lorca, se centra en la agresión maligna y presenta símbolos y metáforas vinculados con la dicha agresión. Comenta la agresividad, la inmanencia y la potencialidad de la agresión.

El segundo capítulo investiga la representación de la muerte incluyendo los símbolos, imágenes y presagios de la muerte. Se dedica una atención particular a los tipos de la muerte, a la fatalidad y a la personificación de la muerte.

El tercer capítulo, concentrado en el tema de lo masculino y lo femenino, examina las características socioculturales en el sur de España y explora los símbolos específicos con que se presenta lo elemento masculino y lo femenino en el contexto de los personajes dramáticos.

El último capítulo está centrado en el tema de la sexualidad. Presenta los símbolos y metáforas relacionadas con la sexualidad, se concentra en la sexualidad masculina y femenina y en las formas patológicas de la sexualidad.

**Las palabras clave:**

agresión, agresividad, malignidad, inmanencia, potencialidad, latencia, símbolos de la agresión, acecho, oteo, síndrome de penetración; muerte, símbolos de la muerte, tipos de muerte, fatalidad, señales de presagio, personificación de la muerte; realidad sociocultural, el elemento masculino y femenino, personajes masculinos y femeninos; sexualidad, símbolos de la sexualidad, formas de patología sexual, voyerismo

## **Abstract**

This dissertation concentrates on several special aspects of the dramatic works of Federico García Lorca. There are four dominant themes: the aggression, the death, the masculine and feminine element and the. The „material“ is made up by following dramas: *Bodas de sangre*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la soltera*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *La zapatera prodigiosa*.

The results of the own investigation is preceded by the chapter which recapitulates the conclusions of the exploration of the themes up to the present day. This accesses are comentated: psychoanalytic method, fenomenologic and and hermeneutic method, sociocultural and anthropological method, autobiographic and hermeneutic method, folkloric and symbolic method.

The first chapter which deals with the aggression in Lorca´s dramatic works focuses on the malign aggression and presents the symbols and metaphors associated with the malign aggression. It comments the aggressivity and the immanency and the potenciality of the aggression.

The second chapter investigates the representation of the death inklusive the symbols, images and presages of the death. A particular attention is dedicated to the types of the death, to the fatality and the parsonification of the death.

The third chapter concentrated on the masculine and feminine element comments the sociocultural characteristics in the south of Spain and explores the specificities of the masculine and feminine element in the context of the dramatic characters.

The last chapter concentrates on the theme of the sexuality. It presents the symbols and metaphors related with the sexuality and focuses on the masculine and feminine sexuality and on the pathologic forms of the sexuality.

**Key words:**

aggression, aggressivity, malignity, immanency, potenciality, latency, symbols of the aggression, lurk, espial, syndrome of penetration; death, symbols of the death, types of the death, fatality, signs od the presage, personification of the death; sociocultural reality, masculine and feminine element, masculine and feminine characters; sexuality, symbols of the sexuality, forms of sexual pathology, voyerism

## **Seznam literatury**

### **Použité české překlady Lorkových her:**

Všechny citace ze španělských originálů pocházejí z následujícího souborného vydání Lorkova díla:

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969

Citace z českých překladů jednotlivých her pocházejí z následujících vydání a od následujících překladatelů:

*Mariana Pinedová*. Přel. Lumír Čivrný. In GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*, svazek druhý. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

*Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva*. Přel. Miloslav Uličný. In GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

*Krvavá svatba*. Přel. Antonín Přidal. In GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

*Yerma*. Přel. Antonín Přidal. In GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

*Dům Bernardy Albové*. Přel. Antonín Přidal. In GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

*Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina*. Přel. Miloslav Uličný. In GARCÍA LORCA, Federico: *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

*Fantastická ševcová*. Přel. Antonín Přidal. In GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

### **Primární literatura:**

- GARCÍA LORCA, Federico. *Conferencias I, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1984
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969
- GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986
- GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata a próza*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962
- *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1983
- GARCÍA LORCA, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998

### **Sekundární literatura:**

- ARANGO, Manuel Antonio. *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998
- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti I*. Praha: Argo, 2000
- ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti II*. Praha: Argo, 2000
- ASSMANN, Jan. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad, 2003
- BACHELARD, Gaston. *Poetika prostoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990
- BACHELARD, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá Fronta, 1994
- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá Fronta, 1997
- BECKER, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007
- BEČVÁŘOVÁ, Petra. *Střet iluzí a reality v díle F. Garcíy Lorky, A. Casony a A. Buera Valleja*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2004
- BĚLIČ, Oldřich – Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984



- BERNARD, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983
- BÍLKOVÁ, Jana. *Imaginární světy a symboly v Lorkových dramatech*, diplomová práce. Univerzita Karlova, Praha 2005
- BIRNBAUMOVÁ, Eva. *Metafora v básnické sbírce Federika Garcíi Lorky Libro de poemas*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1973
- BLAHO, Vladimír. *Tragičnost v Lorcových drámách*. Bratislava: Divadelný ústav, 1970
- CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator, 2002
- ČERMÁK, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1998
- ČIVRNÝ, Lumír. „Lorcovo divadlo“. In García Lorca, Federico. *Dramata*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- ČIVRNÝ, Lumír. „O životě a díle F. G. L.“. In García Lorca, Federico. *Dramata a próza*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962
- DAVID, Michel. *Letteratura e psicanalisi. Civiltà letteraria del Novecento*. Milano: Mursia, 1976
- DAVIDOVÁ, Marta. *Tématická a kompoziční výstavba Lorcova Domu Bernardy Albové*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1978
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Federico García Lorca. Episodios de violencia y frustración*. Murcia: Escuela Superior de Arte Dramático, 1998
- *El poeta en La Habana. Federico García Lorca*. La Habana: Consejo nacional de cultura, Ministerio de educación, 1961
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2001
- FERGUSON, Francis. „Don Perlimplín: Lorca's Theater-Poetry“. In *Modern Drama. Essays in Criticism*. ed. Travis Bogard a William I. Oliver. New York: Oxford University Press, 1965
- FISCHER, Jan Otokar. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní nakladatelství v Praze, 1951

- FONTANA, David. *Tajemný jazyk symbolů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 1994
- FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: UK, Karolinum, 1999
- FORNARIS, Jesús Sabourín. *Mito y realidad en Federico García Lorca*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984
- FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Aurora, 2007
- GARCÍA LORENZO, Luciano. *El teatro español hoy*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975
- GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo, 1985
- GIBSON, Ian. *Lorca – Dalí. Marná láska*. Praha: Slovart, 2003
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto. „Federico García Lorca“. In *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004
- GUILLÉN, Jorge. „Federico en persona“. In *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- HARTL, Pavel. *Psychologický slovník*. Praha: vyd. Jiří Budka, 1993
- HODROVÁ, Daniela (ed.). *Poetika míst*. Praha: H a H, 1997
- HONZL, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. Praha: Orbis, 1956
- HRABÁK, Josef. *Umíte číst poezii a prózu?*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971
- HUBER, Joannes – Bankhofer, Hademar - Ewan, Hewson. *30 způsobů, jak se zbavit stresu*. Praha: Grada, 2009
- CHARVÁTOVÁ, Anežka. ústní sdělení
- KARPATSKÝ, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2001
- KASTOVÁ, Verena. *Dynamika symbolů*. Praha: Portál, 2000
- KLEMPERA, Josef. *Květomluva aneb řekni to květinou*. Praha: Horizont, 1996
- KÖNIGSMARK, Václav. *O jařmu samoty a optimismu tragiky*. In García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986
- LÁZARO, Ángel (Proel). „Federico García Lorca (Galería)“. In *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971

- LORENZ, Konrad. *Takzvané zlo*. Praha: Academia, 2003
- LORENZOVÁ, Helena – PETRASOVÁ, Taťána (eds). *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*. Praha: KLP, 2001
- LURKER, Manfred. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Albert Kröner Verlag, 1991
- LÜSCHER, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997
- MARFUL AMOR Inés. *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Edition Reichenberger, 1991
- MARTÍNEZ NADAL, Rafael. „*El Público*“. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión, D. L., 1988
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo španělského zlatého věku*. Praha: Divadelní ústav, 1995
- MIŠTINOVÁ, Anna. *Metafora v Lorkových cikánských romancích a v překladu L. Čivrného*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1970
- MORALES, Felipe. „La poesía es algo que anda por la calle“. In *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- NAVRÁTILOVÁ, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004
- NEWTON, Candelas. *Lorca: Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986
- NÜNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Trávníček, J. a Holý, J. (editoři čes. vyd.). Brno: Host, 2006
- OLERÍNY, Vladimír. *Zlatý vek španielskej drámy* (doslov ke stejnojmennému výboru). Bratislava: Tatran, 1973
- OLŠOVSKÝ, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha: Erika, 1999
- Ortega y Gasset, José. Dvojí divadlo. *Divadelní revue*, 1993, č. 2, s. 17-19.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Supraphon, 1974
- PARROT, Louis. „Un poète fou de couleur“. In *Federico García Lorca*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1957

- PARROT, Louis. „Le théâtre de Lorca“. In *Federico García Lorca*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1957
- PROCHÁZKOVÁ, Marcela. *Ženské postavy v dramatech F. Garcíi Lorky (Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa, Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba)*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1986
- RIEDEL, Ingrid. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*. Praha: Portál, 2002
- RINCÓN, Carlos. *Das Theater García Lorcás*. Berlin: Rutten-Loenig, 1975
- RODRÍGUEZ, Luis Pérez. „El tema del amor en Federico García Lorca“. In *O pórtico poético. Dos seis poemas gallegos de F. García Lorca*. Místo vydání neuvědno: Consello da Cultura Gallega, 1996
- RODRÍGUEZ, Luis Pérez. „Nueva obra teatral de García Lorca“. In *O pórtico poético. Dos seis poemas gallegos de F. García Lorca*. Místo vydání neuvědno: Consello da Cultura Gallega, 1996
- ROYT, Jan – ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů*. Praha: Mladá Fronta, 1998
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996
- RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995
- SAHUQUILLO, Angel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*. Stockholm: Stockholms universitet, 1986
- SALAZAR RINCÓN, Javier. „Rosas y mirtos de la luna...“ *Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Universidad Nacional de educación a distancia, 1999
- SÁNCHEZ, Juan Antonio. ústní sdělení
- SCHERER, Georg. *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969
- STAROBINSKI, Jean. *Psychoanalyse und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990

- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999
- VIEWEGH, Josef. *Psychologie umělecké literatury*. Brno: nakladatelství Josef Křepela, Psychologický ústav AVČR, 1999
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977
- Všetická, František. *Stavba dramatu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996
- VYDROVÁ, Hedvika. ústní sdělení a konzultace
- WOLLSCHLÄGER, Maria-Elisabeth a Gerhard. *Symbol v diagnostice a terapii*. Praha: Portál, 2002
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Parnorama, 1986

## **Internetové odkazy k problematice:**

[http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\\_simple2/0,1255,SCID%253D21084%2526ISID%253D732,00.html](http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21084%2526ISID%253D732,00.html)

<http://hacefederico.blogspot.com>

<http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl000000.htm>

<http://www.spanisharts.com/books/literature/tlorca.htm>

[http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol\\_11/lorca.htm](http://www.swarthmore.edu/Humanities/mguardi1/espanol_11/lorca.htm)

<http://www.artelatino.com/articulos/garcialorca.asp>

<http://www.contraclave.org/literatura/bodasangre.pdf>

<http://www.encyclopedia.com/topic/Lorca.aspx>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Federico\\_Garc%C3%ADa\\_Lorca](http://en.wikipedia.org/wiki/Federico_Garc%C3%ADa_Lorca)

[http://www.megaessays.com/essay\\_search/Lorca\\_Lorca.html](http://www.megaessays.com/essay_search/Lorca_Lorca.html)

<http://www.repertorio.org/education/pdfs/lorca.pdf>

[http://www.youtube.com/watch?v=1SuBFWsHX\\_U&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=1SuBFWsHX_U&feature=related)

[http://www.booksfactory.com/writers/garcialorca\\_es.htm](http://www.booksfactory.com/writers/garcialorca_es.htm)

<http://personal.telefonica.terra.es/web/apuntesasr/JoseCarlosCarrillo/LitJCCEITeatro19011950.htm>

<http://www.liberonweb.com/asp/libro.asp?ISBN=8806136127>

[http://es.wikisource.org/wiki/Charla\\_sobre\\_teatro](http://es.wikisource.org/wiki/Charla_sobre_teatro)

<http://www.relectura.org/myphpBB2/viewtopic.php?p=2732>

<http://www.filosofia.org/hem/199/19980611.htm>

<http://www.garcia-lorca.org/Federico/Biografia.aspx?Sel=Itinerario%20cultural%20de%20la%20Rep%C3%ABlica:%20La%20Barraca>

[http://www.lainsignia.org/2005/febrero/cul\\_024.htm](http://www.lainsignia.org/2005/febrero/cul_024.htm)

<http://federicogarcialorca.net/>

<http://www.antorcha.org/liter/lorbiog.htm>

<http://buenmojo.wordpress.com/2009/03/18/quitale-teatro-federico-garcia-lorca-dixit/>

[http://www.canalsocial.net/GER/ficha\\_GER.asp?id=1300&cat=biografiasuelta](http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=1300&cat=biografiasuelta)

[http://html.rincondelvago.com/yerma\\_federico-garcia-lorca\\_11.html](http://html.rincondelvago.com/yerma_federico-garcia-lorca_11.html)

[http://www.literaterra.com/federico\\_garcia\\_lorca/cronologia\\_explicativa\\_del\\_teatro\\_lorquiano/](http://www.literaterra.com/federico_garcia_lorca/cronologia_explicativa_del_teatro_lorquiano/)

[http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos\\_g/020\\_garcia\\_lorca\\_federico.htm](http://www.avizora.com/publicaciones/biografias/textos/textos_g/020_garcia_lorca_federico.htm)

<http://www.juntadeandalucia.es/averroes/cepmotril/webquest/trabajos/lorca/lorca.htm>

<http://www.tinet.org/~picl/libros/glorca/gl000000.htm>

<http://www.museogarcialorca.org/frames/fgeneral.htm>