

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ALICE LUKEŠOVÁ

KRITIKA SPOLEČENSKÝCH POMĚRŮ V
DRAMATICKÉ TVORBĚ F. G. LORCY, A. CASONY,
R. ALBERTIHO A M. MIHURY.

CRITICISM OF SOCIAL CONDITIONS IN THE
DRAMA OF F. G. LORCA, A. CASONA, R. ALBERTI
AND M. MIHURA.

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

V Praze dne 19. května 2012

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce Dr. Juanu Sánchezovi za podnětné rady a připomínky

Abstrakt

Tato práce se na příkladu čtyř dramatiků Lorcy, Casony, Albertiho a Mihury snaží ukázat, že ačkoliv nebývají takřka nikdy spojováni, rokem narození patří do stejné generace a začínají psát pod vlivem stejných událostí. Ve svých hrách tak reagují na tytéž společenské poměry. Jednotliví autoři využívají odlišné dramatické formy: tragédii, absurdní komedii, avantgardní či poetické divadlo. Tato pestrost umožňuje zachytit problémy z různých úhlů pohledu a dohromady vytváří ucelený obraz společnosti. Vkus a interpretace každého z nás se značně liší, a proto kritika vyjádřená prostřednictvím různých uměleckých forem má předpoklady zaujmout co nejširší spektrum lidí.

Klíčová slova: Lorca, Mihura, Casona, Alberti, divadlo, společnost

Abstract

This thesis is concerning four playwriters: Lorca, Casona, Alberti and Mihura. Although it is not common to discuss them together, selected authors were born, grew up and started to write their plays in the same period, influenced by the very same events. Thus they use their works to reflect the same social issues. Every author expressed his criticism by specific forms: tragedy, absurd comedy, avant-garde or poetic theater. The variety offered in their works enables to illustrate the society from different points of views, which can hence capture it as a whole. Fancy and interpretation differ widely among people, therefore criticism expressed through various forms, is supposed to interest a wide range of persons.

Key words: Lorca, Casona, Mihura, Alberti, theatre, society

Obsah

1.	Úvod.....	8
2.	Historické pozadí	10
	2.1 Politická situace	10
	2.2 Vznik feministických hnutí.....	11
3.	Federico García Lorca.....	14
	3.1 Yerma.....	14
	3.1.1 Koncept manželství.....	14
	3.1.2 Dítě jako realizace	15
	3.1.3 Charakteristika Yermy	17
	3.1.4 Charakteristika Juana.....	18
	3.1.5 Osobní čest proti cti kolektivní.....	19
	3.2 Bodas de sangre	22
	3.2.1 Rozpor požadavků společnosti s duševní konstitucí jedince	22
	3.2.2 Odepření práva na svobodný výběr partnera	23
	3.2.3 Rodová determinace	24
	3.2.4 Čest rodu	24
4.	Miguel Mihura	26
	4.1 Ninette y un señor de Murcia.....	26
	4.2 Tres sombreros de copa	28
5.	Rafael Alberti.....	33
	5.1 Kritika konzervativního divadla	33
	5.2 El hombre deshabitado.....	34
	5.3 El adefesio.....	37
6.	Alejandro Casona.....	41
	6.1 Vztah reality a fantazie	41

6.2 Casonova trilogie	42
6.2.1 La sirena varada	42
6.2.2 Prohibido suicidarse en primavera.....	44
6.2.3 Los árboles mueren de pie	47
7. Závěr	50
8. Resumen.....	52
9. Resumé.....	54
10. Summary	56
11. Bibliografie	58

1. Úvod

Všichni čtyři autoři se narodili v období mezi lety 1898 a 1905. Nejstarší z nich, Federico García Lorca, se na divadelní scéně objevuje již začátkem dvacátých let. Jedná se však o jeho experimentální divadlo, nepřilíh vřele přijato jak ze strany diváků, tak kritiky. Opravdového úspěchu se jeho hry dočkají až na přelomu let dvacátých a třicátých, tedy v době, kdy slaví úspěch premiéra Albertiho hry *El hombre deshabitado* a Casona získává cenu Lope de Vegy také za svou prvotinu *La sirena varada*. Ve stejném období píše Miguel Mihura své nejslavnější dílo, *Tres Sombreros de copa*, jež se však dočká uvedení až v roce 1952 a odsune Mihurův příchod na scénu o celých dvacet let. Ačkoliv proto bývá řazen již do poválečného divadla, vyrůstal, byl formován a začal psát během stejné politické situace jako ostatní tři autoři. V jeho hrách se tedy odraží podobné kulturní zázemí či prožité momenty.

Jak je zmíněno výše, nebývá obvyklé řadit tyto dramatiky pospolu. Tradičně se autoři v jednotlivých pracích dělí buď podle žánru, nebo podle období, během nichž se jejich díla dostávala na divadelní scénu. Oba tyto způsoby znamenají jistá omezení. Většina dramatiků se věnovala více druhům divadla a i jejich životní osudy se velmi liší, a proto zasahují do více rozdílných historických period. Pokud se podíváme na příklad Lorcy a Albertiho, vidíme, že oba tito členové generace 27 jsou většinou společně řazeni do kapitoly o předválečném divadle. Avšak zatímco Lorca je záhy po vypuknutí občanské války zavražděn, Alberti se bojů aktivně účastní, píše teatro de urgencias, utíká do exilu. Za svůj dlouhý život se dočká i smrti Franca, zažije přechod Španělska k demokracii a v neposlední řadě jeho vstup do NATO i Evropské Unie, čímž se definitivně ukončí tolik trvajících izolace země a Španělsko se stane součástí Evropy ve všech ohledech. Přestože poslední události Alberti již ve své dramatické tvorbě nereflektoval, jen stěží můžeme opominout jeho hry odrážející události občanské války jako *Noche de guerra en el Museo del Prado* či další exilovou tvorbu. Zároveň se v obou případech jedná o autory píšící více žánrů, takže ani toto hledisko by příliš nepomohlo. Určité nesourodosti prvků se proto takřka nelze vyhnout.

Životní osudy a způsob, jakým se projeví v divadelní tvorbě jednotlivých autorů, se do značné míry liší. Z toho důvodu byly vybrány hry z let třicátých, jimiž se plně proslavili. Dále pak dílo z let pozdějších (s výjimkou Lorcy, kdy tento časový odstup nebyl možný), v němž autoři rozvíjí podobné téma. Zdůrazněna je tak nadčasovost dané problematiky. Zároveň se

tato práce snaží ukázat, jak různé typy divadla: tragédie, absurdní komedie, avantgardní či poetické divadlo, ač pomocí odlišné formy, zobrazují či kritizují stejné problémy společnosti.

Jedná se o kritiku převážně sociálně-morální, proto je, až na drobné výjimky, stranou ponechána problematika politického rázu, jež by si v tomto období vyžádala několik dalších samostatných prací. Časové vymezení Lorcovy tragicky ukončené tvorby je v porovnání s ostatními dramatiky velmi krátké a nepřesahuje konec druhé republiky. V případě Casony je již situace náročnější, ale jeho odchod do exilu neměl výraznější vliv na autorovu tvorbu, a proto se mohla vybrat díla napříč jeho životem, jež stále rozvíjejí podobnou tematiku. Mihura, jak již bylo zmíněno, začíná naplno psát v odlišné politické situaci. Jeho komedie, reprezentativní pro tuto práci, se však zabývají stejnými společenskými problémy, jaké jsme mohli vidět již před válkou. A v neposlední řadě, v případě Albertiho, se zaměříme na počáteční snahu o rozvrat tradičního divadla a jeho obnovu. Dále pak na některé aspekty poetického divadla, v němž, ač také napsaném již v exilu, se kritizují podobné morální problémy jako například v Lorcových hrách.

Pokud má být divadlo zrcadlem společnosti, jeho různorodost je nutnou podmínkou. Stejně tak, aby mohla kritika vyjádřena uměleckou formou oslovit co nejširší publikum, přímo se žádá pestrost forem. Vkus a interpretace díla se u každého člověka značně liší, někdo vyžaduje naturalistický popis, jiný si vážnost situace naplno uvědomí pomocí groteskní hyberboly. Ještě stále však přežívá tendence, kdy během určitého období dochází k upřednostňování jednoho uměleckého směru či stylu před ostatními. Tato práce se proto na příkladu těchto čtyř dramatiků snaží ukázat, jak tyto odlišné přístupy dohromady dokáží nabídnout ucelené panorama společnosti, a oslovit tak diváka bez ohledu na věk, pohlaví či národnost.

2. Historické pozadí

2.1 Politická situace

Nejstarší z vybraných autorů, Federico García Lorca, se narodil během regentské vlády Marie Kristiny (1885-1902) v roce 1898, tedy ve stejném roce, kdy Španělsko prožilo jednu z nejbolestivěji vnímaných proher celé své historie. Podpisem pařížské mírové smlouvy z prosince tohoto roku ztratilo poslední kolonie: Kubu, Filipíny a Portoriko. Mnoho let trvající postupný úpadek země se tedy dovršil a tato skutečnost měla drtivý dopad jak na ekonomiku, tak na psychiku obyvatelstva. V kulturní oblasti se rozpoutala diskuze o osudu Španělska a o jeho budoucí orientaci, v níž nejvýznamnější roli sehrálo uskupení intelektuálů nazvané právě tímto symbolickým rokem Generace 98.

Zároveň, jako reakce na neschopnou politiku Madridu, se začínají tvořit nacionalistické strany v Katalánsku a Baskicku, jež záhy po svém založení získávají značnou podporu a postupně se zvyšuje i jejich vliv na politickou scénu. Roku 1902 nastupuje na trůn Alfons XIII, jehož vládní období, ač značnou dobu pouze symbolické, končí nástupem republiky 1931 a zahrnuje tedy celé dětství, formování a začátek literární tvorby všech čtyř dramatiků.

Situaci země v tomto období Jiří Chalupa popisuje následovně: „Pod narůžovo neustále lakovanou fasádou restaurace monarchie se skrýval ekonomicky i sociálně zaostalý stát, s převahou zbídačelého a negramotného venkovského obyvatelstva, s nerozvinutým průmyslem, s obrovským deficitem v infrastruktuře, s neschopnou a špatně vyzbrojenou armádou. Když přidáme znechucení země nad regionálním separatismem, jenž vážně ohrožoval celistvost země, a takřka absolutní a všudypřítomnou korupci, máme před sebou obraz země...“¹, jež neodkladně vyžadovala kompletní reformu. Někteří politici se pokoušeli o jakési náznaky změn a v tomto ohledu vynikala především Canalesova snaha o skutečnou demokratickou monarchii, s ní spojenou odluku církve od státu a laicizaci školství. Žádnou výraznější reformu se však prosadit nepodařilo. Zisky, jež Španělsko vytěžilo ze své neutrality během první světové války, se dostaly opět jen k úzké vrstvě společnosti a ani

¹ CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. Praha: Libri, 2005, s. 133.

snaha Antonia Maury odstranit caciquismo nebyla zcela úspěšná. Již tak složitou situaci země komplikovaly neustále se stupňující útoky anarchistů a jejich střety s vojskem.

Po drtivé prohře s marockými povstanci uskutečnil roku 1923 generální kapitán Barcelony Miguel Primo de Rivera státní převrat. Zrušil veškeré politické orgány a zřídil vojenské direktorium, jež bylo od dva roky později nahrazeno direktoriem civilním. Zároveň vznikla Unión Patriótica, jediná povolená státní strana. Ani jeho reformy však neměly kýžený efekt a s vypuknutím světové hospodářské krize se Španělsko opět dostává na ekonomické dno. Na vzniklou situaci reaguje Primo de Rivera útekem do exilu do Francie.

Následně konané všeobecné volby, jež proběhly 12. dubna 1931, přinesly těsné vítězství stoupenců republiky. Král Alfonso XIII. zdiskreditovaný podporou diktatury se překvapivě nepokusil o udržení svého postavení za pomoci vojska, a umožnil tak vyhlášení republiky. Toto období se vyznačuje následujícími faktory: demografický nárůst obyvatelstva, urbanizace země, masivní opouštění venkova a s ním spojené stěhování do měst za prací a v neposlední řadě emigrace Španělů do Latinské Ameriky.

2.2 Vznik feministických hnutí

Pro kompletní nastínění sociální situace, na níž reagují vybraní autoři, ještě schází zmínka o postavení žen a zrodu feministických hnutí.

Průmyslová revoluce, změna tradičního politického uspořádání a obě světové války vytvořily podmínky pro emancipaci žen. Postupující industrializace mění tradiční uspořádání společnosti. Vzniká mnoho pracovních míst v továrnách. A ačkoliv ženy mají ve všech směrech horší pracovní podmínky, je jim umožněno vydělat si alespoň nějaké peníze nezávisle na muži. Po vypuknutí první světové války musí ženy zastoupit muže rukující na frontu ve všech oblastech života. Mohou se proto dostat na místa, jež byla tradičně vyhrazena pouze mužům. Nově vzniklé státy, ve snaze zajistit si širokou podporu obyvatelstva či se vyhradit vůči konzervativní politice předchozích vlád, ve svých ústavách postupně zrovnoprávňují postavení žen a uzákoňují všeobecné volební právo. Ženy definitivně vycházejí ze svých domovů, začínají se zapojovat do odborů a pomalu i do politického dění v zemi.

Ve Španělsku měly všechny tyto faktory odlišný průběh než v ostatních částech Evropy. Industrializace se uskutečňuje jen na malé části území a i tam se značným zpožděním. M. Teresa González Calbert² proto spojuje rozvoj feminismu ve Španělsku až s první světovou válkou. Ačkoliv ženy vzhledem k neutralitě země nebyly nuceny zastoupit muže v práci v takové míře jako v zemích aktivně zapojených do konfliktu, válečné události měly za následek prudký nárůst cen zboží, což způsobilo, že mnoho Španělek začalo pracovat, aby si rodina udržela předchozí životní úroveň.

Zvýšená poptávka po exportu měla pozitivní vliv na vytváření nových pracovních míst a celkově dochází k výraznějšímu pokroku v industrializaci země. Především na území Katalánska, tradičně jednoho z nejvyspělejších španělských regionů, nachází mnoho žen uplatnění v textilním průmyslu, zapojují se do odborů, a zasahují tak i do otázek politického charakteru.

Ačkoliv probíhaly některé akce již v dřívějších letech (příkladem může být například zřízení ANME, Asociación Nacional de Mujeres Españolas, roku 1918 v Madridu), výraznější projevy jsou patrné až v období druhé republiky. Během přeměny monarchie na demokracii dojde k uzákonění civilního sňatku a rozvodu. Nemanželské děti získávají stejná práva před zákonem a ústava z roku 1931 zaručuje oficiální uznání rovnosti mužů a žen v demokratickém právním státě. Mohou tak být zvoleny poslankyněmi a aktivně se podílet na chodu země.

Všechny tyto pokroky však často zůstaly pouze na papíře. V praxi to znamenalo, že do parlamentu se dostalo pouhých pět žen za strany Partido Socialista a Partido Agrario. María Teresa González Calbert³ v této souvislosti poukazuje, že ve Španělsku zákony vylepšující postavení žen nebyly výdobytkem dlouhotrvajících masových akcí, ale spíše politického úsilí druhé republiky zřídit demokratičtější systém. Vláda se obávala, že nevzdělané ženy vychovávané v tradičních konzervativních hodnotách mohou znamenat vážné nebezpečí pro budoucnost země.

Druhá republika neměla dostatek času, aby se nové zákony stihly promítnout do mentality významnější části obyvatelstva. Především život na venkově pokračoval i nadále beze změny, novými zákony prakticky nezasažen. Po vítězství Franca byly všeskeré snahy o rovnoprávnost

² FOLGUERA, Pilar. *El feminismo en España : dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007.

³ Ibid.

potlačeny. Ideálem se stala „una mujer consciente de su deber colaborador desde un discreto segundo plano, buena esposa -sobre todo prolífica- y buena madre.“⁴ Až smrt diktátora a nově vznikající demokracie tak umožnila obnovit započatou cestu k rovnoprávnému postavení žen ve společnosti.

⁴ Ibid. , s. 96.

3. Federico García Lorca

V Lorcově dramatické tvorbě je stěžejním tématem konflikt jedince se společenskými zákony. Kritika často mívá na soudobý koncept manželství, kdy žádná z hrdinek nemá možnost vybrat si svobodně partnera. Společnost zasahuje do jejich intimního života a ony hledají různá východiska. Yerma se snaží s danou situací ztotožnit. Nevěsta v *Bodas de sangre* volí jinou cestu, a nahledě na své okolí, se řídí svoji touhou. Rosita věrně čeká na návrat svého snoubence. A konečně u dcer doñi Bernardy vidíme jak naprostou rezignaci, tak revoltu v případě nejmladší dcery Adely⁵. Ať už se ale Lorcovy postavy rozhodnou pro jakékoliv řešení, všechny čeká tragický konec. Je tak vyjádřena naprostá bezvýchodnost z této situace, jež musí být nutně změněna.

3.1 Yerma

3.1.1 Koncept manželství

Na začátku hry vše naznačuje, že Juan a Yerma spolu žijí ve spokojeném manželství. Ke štěstí jim schází pouze početí potomka. S postupujícím dějem však začínají vycházet na povrch jiné problémy, jejichž dlouhodobé potlačování vyústí právě v onu nesmírnou touhu po dítěti. Role matky pro Yermu představuje únik od skrytých frustrací a možnost nalézt sebeuplatnění.

Její manželství bylo podle dobových zvyklostí předem domluvené. Ačkoliv zprvu se opakovaně dozvídáme, že Yerma se sňatkem nadšeně souhlasila. A dokonce, jak sama říká: „Nadie se casó con más alegría“⁶. Už v prvním aktu nalezneme v jejím chování určité prvky, jež předznamenávají pozdější vývoj. Yerma na manžela pohlíží v určitém směru jako na pouhý nástroj, nutný prostředek k dosažení svého cíle - dítěte. Pokud se stará o jeho zdraví, postrádáme v jejím chování něhu a vše působí velmi stroze. Lorca tak vytváří dojem, že Yerma spíše pečuje o své „investice“ vycházejí přitom z předpokladu, že k početí dítěte potřebuje zdravého, vitálního muže.

⁵ Vlastní jména postav jsou vždy ponechána v originále, a proto se řídí i španělskými pravopisnými normami.

⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 44.

V průběhu hry se nedostatek citu mezi manžely projevuje stále zřetelněji. Třebaže Yerma vypráví o svém nadšení ze svatební noci: „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?“⁷. Na přímý dotaz, zda ji její muž sexuálně přitahuje: „¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así un sueño cuando acerca sus labios? Dime.“⁸ Odpoví: „No. No lo he sentido nunca.“⁹ Stařena je touto odpovědí překvapena a dál se vyptává, načež Yerma nejspíše praví: „Quizá... Una vez... Víctor...“¹⁰. A zavzpomíná se, co prožívala při tanci s ním. A je to právě nyní, kdy poprvé Yerma popisuje právě spontánní okouzlení, jež proto působí přirozeně a i jen drobné, velmi cudné náznaky kontaktu mezi ní a Victorem, vyznívají vášnivěji než její svatební noc. Yerma si však uvědomí, že se nechala unést, stydí se a své vzpomínání rychle přeruší. Ale i způsobem, jakým naváže v rozhovoru: „Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría.“¹¹, čímž dává svého manžela do protikladu k tomuto okouzlení, se stále více začíná odhalovat pravá podstata jejich problému v manželství. Nic už na tomto faktu nezmění ono „con alegría“¹², jež nepůsobí právě důvěryhodně.

Šťastné manželství nemůže být založeno pouze na dohodě, nestačí přesvědčit rozum o správnosti rozhodnutí, ale mezi manžely musí existovat i ve své době tolik potlačovaná sexuální přitažlivost, jak praví stařena: „los hombres tienen que gustar, muchacha.“¹³.

3.1.2 Dítě jako realizace

Yerma se snaží žít v souladu se společenskými zákony a plnit, co od ní společnost očekává. Naproti tomu ve stařenině přístupu k životu nalezneme mnohem více svobody. Nesnaží se chovat podle rigidních norem, a tak prožívá svůj život naplno, dokáže si vychutnat jím nabízené radosti. Mladé dívky se v názorech liší, tak například dívka 2 zastává modernější přístup než Yerma: „¿Y para qué? ¿Qué necesidad tiene mi marido de ser mi marido? Porque lo mismo hacíamos de novios que ahora. Tonterías de los viejos.“¹⁴. V těchto rozhovorech stále více vychází na povrch Yermina frustrace z milostného života.

⁷ Ibid., s. 55.

⁸ Ibid., s. 55.

⁹ Ibid., s. 55.

¹⁰ Ibid., s. 55.

¹¹ Ibid., s. 56.

¹² Ibid., s. 56.

¹³ Ibid., s. 56.

¹⁴ Ibid., s. 59.

Čím více je zklamána, tím více touží po dítěti. Potřebuje někoho, koho by mohla zahrnout láskou, o niž podle všeho její manžel nestojí. Snaží se tak vyřešit svůj problém s partnerem stejně, jak to činilo mnoho jejích předchůdkyň. Protože ji k Juanovi nepoutá žádný cit, nemá pro ni význam být manželkou, když nemůže mít potomka.

„La maternidad era la centralidad del ser femenino. Tanto desde el púlpito como desde la familia se exaltaba como prioritaria y fundamental la función reproductora de la mujer.“¹⁵. Yerma se přesně ztotožňuje s tímto názorem a chápe mateřství jako základní prvek tvořící její ženství. Lorca tedy na první pohled tvoří ideální ženu podle těchto dobových představ. Yerma se opravdu snaží zredukovat svou sexualitu na mateřství. Toto vymezení ženy prostřednictvím jakéhosi archetypu ženy-matky figuruje prakticky ve všech definicích tradičního pojetí ženské otázky. Ve hře je povinnost dohnána až do extrému a na první pohled je patrná nefunkčnost hlavní hrdinky snažící se omezit pouze na tuto svoji biologickou funkci.

S postupujícím časem, kdy se stále Yermě nedaří otěhotnět, se u ní začíná objevovat otázka realizace. V dobových člancích na téma ženy a feminismus se setkáme s názory: „...Marañón partía de la premisa de que la mujer no era inferior sino diferente y justificaba esa diferencia entre los sexos mediante la reducción del destino de la mujer a su función biológica: ser madre.“¹⁶ Yerma se snaží tento osud naplnit. Ale ironií osudu o tuto možnost přichází, a je tak zbavena jediného sebeuplatnění, jež ji tehdejší společnost nabízí.

Její frustrace vyplývající z nemožnosti splnit toto očekávání se neustále stupňuje. „Y como las representaciones femeninas (pasadas o actuales) que prevalecen en todos los ámbitos culturales del patriarcado producen un efecto asolador en la imagen que posee de sí misma, suele verse privada de toda fuente social de dignidad y autorrespeto.“¹⁷ Stejně tak Yerma si přestává sama sebe vážit: „¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!“¹⁸ Společně s tím, jak se snižuje Yermina naděje, že by se mohla stát matkou, se mění i její chování. Opakovaně si stěžuje, že její práce bez dítěte postrádá význam. Vše je pomíjivé, každý den ji čeká jen stále opakovaná, rutinní práce. Muži měli možnost stát se nesmrtelnými za své činy,

¹⁵ FOLGUERA, Pilar. *El feminismo en España : dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007, s. 15.

¹⁶ Ibid., s. 92.

¹⁷ MILLETT, Kate. *Política sexual*; versión española, Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 2010, s. 119.

¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 81.

ženy pouze prostřednictvím svých dětí. Po Yermě však nic nezůstane. Úmyslně začíná zastávat práce pokládané okolní společností za mužské, vychází ven a přejímá aktivnější roli.

3.1.3 Charakteristika Yermy

Yerma je na začátku žena energická a pracovitá, plná života. A však s tím, jak se podvoluje rigidním, uměle vytvořeným normám, jež jsou v rozporu s přirozeným životem, ztrácí postupně svoji vnitřní sílu. V chování hlavní hrdinky přesto vidíme obrovský posun. Ačkoliv zprvu poslouchá svého manžela a jedná tak, jak od ní vyžaduje svým autoritativním chováním, je to ona, kdo po celou dobu ztělesňuje aktivitu a snahu bojovat za své přání. Na rozdíl od jiných soudobých her, kde se také setkáváme s ženou v hlavní roli, Yerminy činy nejsou pouhou reakcí nebo výsledkem chování jejího muže, ale jejím vlastním rozhodnutím.

Tento motiv vrcholí na konci, kdy se Yerma plně stane strůjcem svého osudu. „No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!“¹⁹ Netvoří tedy pouhý doplněk svého muže, nevystupuje jako pasivní objekt, nýbrž představuje tvůrce celé hry.

Jak píše Gwynne Edwards, Yerma v divákovi vzbuzuje opravdový soucit. „De todas las mujeres jóvenes que aparecen en las tragedias rurales de Lorca, Yerma es en muchos sentidos la menos culpable y la más merecedora de nuestra compasión.“²⁰ V ostatních dvou Lorcových tragédiích také naše sympatie stojí na straně hlavních hrdinek a dokážeme pochopit jejich chování. Avšak v obou případech se jak nevěsta, tak Adela vzbouří nejen proti společnosti a rodině, jež je ze sobeckých důvodů nutí jednat proti jejich vůli, ale zároveň svým rozhodnutím zraní i nevinné osoby. Adela se nezajímá o city svých sester a nevěsta nemyslí při útěku na manželku Leonarda či budoucnost jeho dítěte.

Naproti tomu jediným Yermíným přáním je být správnou ženou podle tehdejších názorů. Od začátku se nejen podvoluje společenským konvencím, ale co víc, snaží se v nich hledat pozitivní stránku. Nadšeně souhlasí s dohodnutým manželstvím, třebaže by si sama vybrala jiného ženicha. Je pracovitá, snaží se starat o svého manžela, rezignuje na svou sexualitu. A pouze touží založit rodinu, aby tak dosáhla ideálního modelu vzorné ženy. Po celou dobu podřizuje své chování morálce a cti. Ale společnost ji i přes to zavrhne a odsoudí.

¹⁹ Ibid., s. 111.

²⁰ EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*; versión española, Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, D.L. 1983, s. 261.

Není důležité, jak se Yerma doopravdy chová, ale to, co o ní říkají lidé. Yerma musí čelit posměškům, provokacím a neoprávněnému obvinění z nevěry. Tuto absurdní situaci vesnické společnosti podtrhuje fakt, že důvodem vzniku těchto pomluv není, že by ji snad jen náznakem zahlédli ve společnosti nějakého muže, natož nějaký kontakt mezi nimi, ale pouze a jen to, že Yerma postupně začíná vycházet z domu, opouští jeho čtyři zdi - místo, kde se má správná žena zdržovat, jak je jí několikrát během hry zopakováno, a vydává se ven.

Začíná její postupná proměna. Bez dítěte se Yermě všechny její povinnosti pokládané za vhodné pro ženy zdají nesmyslné. „Pero lo más triste de todo es ver cómo le van quitando poco a poco la esperanza hasta el extremo de dejarla solo con un total sentido de inutilidad, en lo cual se refleja perfectamente el pesimismo de nuestra época.“²¹ V této postavě je proto zvláště zvýrazněná nejen frustrace, ale i marnost, nemožnost východiska z dané situace, jaká prostupuje celou Lorcovu divadelní tvorbu.

Yerma chtěla pouze souznít s očekáváním svého okolí, přesto končí stejně tragicky. Zničená a osamělá jako ty, jež se svému předurčení vzepřely. Zničující tíhy způsobené snahou být správnou ženou se zbaví, až když uškrtní svého manžela. V této chvíli se tak paradoxně osvobodí od neuskutečnitelných povinností. Pokud naděje umírá poslední, Yerma ji usmrtí. Ukončí zoufalé čekání, šíravou nejistotu a spekulace okolí. „Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola.“²²

Absurdita situace, v níž se Yerma nachází, je zdůrazněna faktem, že manželství, do něhož ji společnost natlačila, aby se stala matkou, jí v počtí dětí začne bránit. Ačkoliv byl rozvod ve Španělsku povolen od 2. března roku 1932, na zastaralém venkově nepřicházel v úvahu. A tak jediná možnost, jež se nabízí, je nevěra. Tuto alternativu ji opakovaně doporučuje stařena. A ve hře se začne rozvíjet další téma: otázka cti.

3.1.4 Charakteristika Juana

V předmluvě ke knižnímu vydání edice Idefonso-Manuel Gil nakladatelství Cátedra, začíná kapitola věnovaná charakteristice Juana těmito slovy: „Es, desde casi el comienzo de la obra, la víctima predestinada. Yerma pide de él lo que él no puede dar y ese inevitable

²¹ Ibid., s. 261.

²² GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 111.

incumplimiento modifica toda su vida hasta conducirlo a la muerte violenta, a manos de su mujer.“²³ A pokračuje tím, že je to pouze jen a jen Yerma, kdo postupně začíná zastávat ty nejextrémnější postoje. Již na začátku hry ale vidíme na obou stranách vzájemné nepochopení, jež v průběhu hry graduje. Juan není pouhou obětí, ale do značné míry si svůj tragický konec způsobí sám. Často on zapříčiní Yermino chování buď svým naprostým nezájmem o její problémy, nebo svými reakcemi na její snahy najít řešení. Čím je Yerma ve svých projevech extrémnější, tím se vyhrocuje i postoj Juana. Zesměšňuje ji v očích okolí, když ji nechá hlídat svými sestrami či ji špehuje. Nedokáže pochopit, co ji trápí, ale ani se o to nesnaží. „A Juan le bastarían sus quehaceres de campesino, la satisfacción de su codicia con el acrecentamiento de sus bienes (tierras y ganados), para sentirse justificado vitalmente, si necesitara justificación de su vida, cosa improbable.“²⁴

Juan sice nad svou existencí a jejím významem nepřemýšlí, ale potřebuje, aby jeho život byl obecně schválený jeho okolím. Oženil se, plní si své povinnosti, žíví manželku. Svou roli tedy vykonal. Muž má ve společnosti možnost uplatnění nehledě na splnění si své biologické funkce. Nikdy v jednání Juana nevidíme, že by mu na Yermě záleželo jako na konkrétní osobě. Pokud se o ní zajímá, jedná tak buď z důvodu, že po ní sexuálně touží nebo se obává o svoji čest či výsměchu společnosti nikoliv však proto, že by na ni z lásky žárlil. Její místo by tedy mohla zastoupit jakákoliv jiná žena.

3.1.5 Osobní čest proti cti kolektivní

Morálka obou manželů se diametrálně liší, jak píše Gwynne Edwards: „En el personaje de Yerma, Lorca personifica la idea del honor como virtud y rectitud moral y en Juan , la del honor como imagen pública...“²⁵. Setkáváme se tak s dalším motivem stěžejním pro Lorcovo dílo, a to se společenskou přetvářkou, s podřízením se onomu zákonu - „lo que dice la gente“. Ten dosáhne svého vrcholu ve hře *La casa de Bernarda Alba*, ale již v postoji Juana se výrazně projevuje.

Zatímco Yerma vyniká nad svým okolím a získává si naše sympatie proto, že jedná podle svého přesvědčení a v souladu se svou vnitřní morálkou a ctí, dostává se do sporu s ostatními, pro než je její chování nepochopitelné. Společnost pobouří a zapříčiní vznik pomluv pouze z

²³ Ibid., s. 31.

²⁴ Ibid., s. 31.

²⁵ EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*; versión española, Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, D.L. 1983, s. 233.

důvodu, že začne vycházet z domu, což se pro slušnou ženu údajně nehodí. Opouští tak soukromou sféru, jako by se otevírala světu. Její problémy přestanou být skryté za zdmi domu a stanou se majetkem okolí.

Až v tuto chvíli se začne Juan o vzniklou situaci o něco více zajímat. Dokud bylo vše ukryto před zraky ostatních, problémy pro něj neexistovaly. Pravda nikoho nezajímá. Ani samotného Juana. Zvýrazňuje nakolik je mu Yerma lhostejná, když vědom si toho, že ho Yerma nepodvedla, prohlásí, že by raději uvítal nevěru, ale skrytou. Neohrožovala by tolik jeho postavení jako tímto svým chováním, jež způsobuje, že „No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan, y hasta de noche, en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles.“²⁶

Yermě naopak na názorech jejího okolí přestává záležet. Lorca je vyjadřuje v rozhovoru pradlen, kdy s výjimkou jedné, jež se Yermi zastává, ji všechny odsoudí. Proti sobě tak stojí osobní čest vycházející z Yermína nitra a kolektivní čest představovaná vesnicí. Pro tu není důležité, co kdo provede, ale zda jej při tom někdo uvidí.

Yerma je přesvědčována, aby své dítě hledala u jiného muže. Je tak postavena před pro ni nejtěžší zkoušku. Pokud manželka podvede, má konečně získat to, co si tak vroucně přeje: dítě. Ani teď však Yerma nepodlehne. Raději se vzdá jediné možnosti jak si splnit sen, než by poskvnila svou čest. „Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy, seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.“²⁷ Místo toho, aby pro toto své rozhodnutí byla oceňena, se jí dostane jen ironického výsměchu. „Pues sigue así. Por tu gusto es. Como los cardos del secano, pinchosa, marchita...No me das ninguna lástima, ninguna.“²⁸ Lorca tak zobrazuje smutný paradox, kdy se hrdinka ocitá na okraji společnosti jen proto, že se držela všech morálních zásad.

²⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 96.

²⁷ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. [online]. [cit. 2012-05-15]. Dostupné z: <<http://portal.bibliotecasvirtuales.com/filebrowser/download/5773>>

²⁸ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. [online]. [cit. 2012-05-15]. Dostupné z: <<http://portal.bibliotecasvirtuales.com/filebrowser/download/5773>>

Již od začátku je tedy celá koncepce manželství nastavená špatně. Ještě se však Yerma pokusí o usmíření, a to i přes své přesvědčení, že děti nemůžou mít, protože si to Juan nepřejí: „Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da.“ A ani jí k němu nepojí žádný cit: „No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta. Mi única salvación.“²⁹ Jak vidíme, její vnitřní morálka jí nepovolí jinou možnost. Juan však Yermu opět zklame. Její přesvědčení, že pro Juana má význam jen jako žena, jež se mu postará o domácnost a uspokojí jeho sexuální potřeby, se potvrdí.

YERMA.-(Excitada.) ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?

JUAN.-Es verdad. Como todos.

YERMA. ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN.-(Fuerte.) ¿No oyes que no me importa? ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!³⁰

Na její přímou otázku, zda může někdy dítě očekávat odpověď, že nikoliv. „Ni yo tampoco. ¡Resígnate!“³¹

Definitivně tak Yermě zničí i ty poslední zbytky naděje. Nezajímá ho, jak nešťastná je, nezajímá se o její pocity a o to, co v ní jeho prohlášení vyvolá, chce mít klid od jejich, pro něj bláznivých, scén. Ignoruje její duši a touží po jejím těle.

YERMA. ¿Qué buscas?

JUAN.-A ti te busco. Con la luna estás hermosa.

YERMA.-Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

JUAN.-Bésame . . . , así.³²

Yerma takto dál nemůže pokračovat a zůstává už jen otázkou, jakému společenskému zákonu se vzepře. V tomto okamžiku Yerma sebere veškerou svou vnitřní sílu a svého manžela uskrtní. Jedná v souladu s tradicí svých slavných španělských předchůdců: její čest je důležitější než smrt. Lorca si s tímto námětem geniálně pohrál. Konečně se dočkáme zlomového okamžiku. Po celá staletí jsme v nejslavnějších hrách mohli vidět, jak muž

²⁹ GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 93.

³⁰ *Ibid.*, s. 111.

³¹ *Ibid.*, s. 111.

³² *Ibid.*, s. 111.

neprávem podezírá ženu z nevěry a svou čest chce zachránit tím, že ji zabije. V této hře je to Yerma, kdo svou čest obhájí a toto manželství tak zaniká její rukou.

3.2 Bodas de sangre

3.2.1 Rozpor požadavků společnosti s duševní konstitucí jedince

Učení Sigmunda Freuda o psychoanalýze se výraznou měrou podílelo na utváření surrealismu. Právě tímto avantgardním hnutím byla ovlivněna i část umělecké tvorby Federica Garcíi Lorcy. Mezi ním a Freudem tedy nalezneme určitou spojitost.

Ve hře *Bodas de sangre* zaujme množství podnětů, jež připomínají právě Freudovu psychoanalýzu. Do popředí se dostává vztah jedince ke společnosti. Nejedná se o kritiku kultury jako takové, ale spíše o zobrazení některých jejích aspektů, jež mají negativní dopad na lidskou psychiku. Cílem by tedy nebyl rozvrat kultury, ale upravení stávajících zákonů.

Aby mohla společnost přežít, musí bezpodmínečně dojít k omezení svobody jedinců. Avšak během staletí svého fungování se vytvořilo mnoho norem, o jejichž nutnosti bylo zapotřebí polemizovat. Většina z nich neměla za cíl udržet a podporovat kulturu, ale sloužila jako prostředek pomocí něhož si vybraná část společnosti udržovala jí vyhovující pozici a nadvládu nad ostatními. Pudovou složku lidské osobnosti je nutno do značné části omezovat a korigovat. Pokud se tak neděje, společenství nemá naději na přežití. Ale i jednotlivce, jak je ukázáno ve hře, naprosté podřízení se svým pudům často vede k vlastní sebedestrukci. Naproti tomu je nelze ani zcela potlačit či přímo odstranit z lidského života, o což se společnosti po dlouhá staletí pokoušely. „Kulturním vývojem doznala svoboda omezení a spravedlnost vyžaduje, aby těchto omezení nebyl nikdo ušetřen. Co se v lidském společenství projevuje jako úsilí o svobodu, může být vzepřením proti existující nespravedlnosti a sloužit tak dalšímu rozvoji kultury, být s ní v souladu“³³

Ačkoliv hra *Bodas de sangre* je zasazena do konkrétního prostředí Lorcovy rodné Andalusie a celý příběh je provázen místními tradicemi či lidovou slovesností, samotný námět zasahuje společnost jako takovou. Jednotlivé postavy vystupují ve hře beze jména a reprezentují tak účastníky svatby obecně. Jediným, kdo má konkrétní jméno je Leonardo. „Leonardo es la excepción: el nombre propio lo distingue, le concede una individualidad y

³³ FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Přel. Ludvík Hošek. Praha: Hynek, 1998, s. 91.

una peculiaridad, una „culpa“ concreta, que será uno de los puntos fundamentales en torno al que gira la obra.“³⁴ Naproti tomu u nevěsty se otázka její viny komplikuje.

V každé společnosti se postupně vytvořily etické požadavky, jež přestaly být v souladu s duševní konstitucí většiny lidí. Avšak jsou vyhlašovány jako příkaz a nikdo se neptá, zda jej může člověk splnit. Pokud se dostanou do výraznějšího střetu s možnostmi daného jedince, vyvolají buď vzpuru nebo neurózu. Encarna Alonso Valero poukazuje na vnitřní souboj Já s Ono u nevěsty. „¡Ay que sinrazón! No quiero contigo cama ni cena, y no hay minuto del día que estar contigo no quiera, porque me arrastras y voy, y me dices que me vuelva y te sigo por aire como una brizna de hierba“³⁵. Nevěsta se nedokáže ubránit svým pudům, přesto se ale tradiční výchova potlačující veškeré sexuální projevy postarala o to, že sebou opovrhne. Chce být potrestána a žádá smrt, přestože u ní nedošlo ke zvnitření těchto norem a nevěsta se za vzniklou situaci nepovažuje vinna.

3.2.2 Odepření práva na svobodný výběr partnera

Odepření práva jedinci na svobodný výběr partnera je pak jasným příkladem silného omezení svobody, jehož význam není udržet společnost pospolu, ale získat možnost manipulace a nadvlády nad někým dalším. Svatba neznamená dobrovolné spojení dvou lidí, ale výsledek vyjednávání rodin zúčastněných a stvrzení domluveného obchodu. Jedincům je tak odepřen základní pudový instinkt výběru partnera, a tedy možnosti najít štěstí v lásce.

Podle tradičních zvyklostí se rodiče snoubenců sejdou, aby ujednali podrobnosti svatby. V jejich rozhovoru, během něhož se oba snaží vychválit své děti, zaujmou kvality, jimiž mají vynikat. Muž svou cudností, jež se u ženy nezmiňuje, protože se pokládá za samozřejmou. U nastávající nevěsty se, mimo výčtu jejích dovedností v domácnosti, oceňuje onen fakt, že nikdy nemluví.

MADRE.-Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

PADRE.-Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.³⁶

³⁴ ALONSO VALERO, Encarna. *La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca*. Granada: Atrio, D.L. 2008, s. 132.

³⁵ *Ibid.*, 133.

³⁶ GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 111.

Tohoto vyjednávání se účastní pouze rodiče a snoubenec, nevěsta vyčkává, než ji přivolají. „PADRE.- Díle que ya puede entrar, (A la MADRE.) Celebraré mucho que te guste.“³⁷ Následně přichází, cudně se postaví se sklopenou hlavou a promluví až po vyzvání. O rovnosti v manželství nemůže být ani pomyšlení, sama matka dává synovi rady, jak má svou ženu vychovávat. Nemá být násilnický, ale musí si vydobýt její poslušnost.

3.2.3 Rodová determinace

Pudový život je určován nutkavou potřebou opakování a konzervativní povahou. Proto jednotlivé postavy řídicí se svými pudy se nedokáží vymanit z tohoto koloběhu přírody a sledují osudy svých předků. Již na začátku hry v dialogu mezi Matkou a Ženichem je nastíněn budoucí vývoj. Matka je plně pohlcena svými negativními emocemi, od nichž se nedokáže oprostit a jež přenáší na své okolí: „La madre no logra escapar a la fuerza de los sentimientos que la oprimen y en su figura están ya sugeridos todos los demás personajes –el Novio, la Novia, Leonardo-- que irán convirtiéndose progresivamente en víctimas de sus propias pasiones.“³⁸ Životy jednotlivců jsou determinovány jejich původem. Nesou v sobě zodpovědnost a vinu za činy, jež spáchali členové jejich rodiny. Podle svých předků jsou okolím posuzování a hodnoceni a oni se svým vrozeným pudům nedokáží ubránit a změnit tak svůj osud. Společnost jim však ani nedá šanci. Na Leonarda pohlíží matka ženicha jako na vraha, ačkoliv se celá událost stala, když byl ještě malé dítě bez možnosti něco ovlivnit. Vypytává se na matku nevěsty, protože automaticky předpokládá, že dcera bude jako ona. Když se na svatbě dozví o útěku snachy a Leonarda, definitivně se ve svém odsouzení obou utvrdí. Nic jiného ani od potomků takových předků přeci nemohla čekat. „¡Tu hija, sí! Planta de mala madre, y él, también él.“³⁹ Proto je uchování dobré pověsti a cti rodiny pro tyto lidi tak důležité, že je matka klade nad život svého syna.

3.2.4 Čest rodu

Ve hře se výrazně projevuje pozice ženy jako „mujer -reducida durante siglos a objeto pasivo de la contemplación masculina“⁴⁰, a to především v postavě Matky. Proto, když žena přijde o svého manžela a syny a je jí tím znemožněno zastávat jak roli matky, tak být objektem touhy, pro okolní svět ztrácí význam. Její bolest ještě více zvětšuje šílená prázdnota.

³⁷ Ibid., s. 112.

³⁸ ALONSO VALERO, Encarna. *La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca*. Granada: Atrio, D.L. 2008, s. 180.

³⁹ GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 139.

⁴⁰ CAMPS, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 1998, s. 91.

V této tragédii se dále rozvíjí motiv mateřství. Yermě nebylo umožněno dítě počít, v *Bodas de sangre* Lorca vyjadřuje zoufalství matky, jež když přijde o své dítě, jakoby zemřelo i něco v ní samotné.

MADRE.-Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotros nos ha costado años. Cuando yo llegué a ver a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Tú no sabes lo que es eso. En una custodia de cristal y topacios pondría yo la tierra empapada por ella.⁴¹

O to silněji vyniká důležitost cti v životě těchto lidí, tentokrát spojená nejen s konkrétním jedincem, ale i s celým jeho rodem. Ve chvíli, kdy se svatebčané dozvědí o útěku nevěsty a Leonarda, je to právě ženichova matka, kdo nejvíce burcuje okolí v pronásledování: „¿Quién tiene un caballo ahora mismo, quién tiene un caballo? Que le daré todo lo que tengo, mis ojos y hasta mi lengua...”⁴². Přestože se u ní projevují protichůdné pocity, povinnost ochránit čest rodiny zvítězí a matka svého syna posílá pronásledovat soka s vědomím, že v souboji pravděpodobně nalezne smrt a ona ztratí své poslední dítě: „¡Anda! ¡Detrás! No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien...; ¡pero sí, corre, y yo detrás!”⁴³

Situace je již tak vypjatá, že pro ně není cesty zpět: „Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡esa, no! Pero ya es mujer de mi hijo. Dos bandos. Aquí hay dos bandos. Mi familia y la tuya. Salid todos de aquí. Limpiarse el polvo de los zapatos. Vamos a ayudar a mi hijo.”⁴⁴

V těchto dvou hrách se projeví dva odlišné přístupy protagonistů k požadavkům jejich okolí. Yerma se s rolí matky plně ztotožňuje, její svět se redukuje pouze na tuto touhu, avšak právě ony normy společnosti, jak se ukáže, jí v mateřství zabrání. Především proto, že Yerma je chce, na rozdíl od ostatních, splnit všechny. Odmítne tak tradiční řešení hledat dítě u jiného muže a to pak vydávat za manželova potomka. Naproti tomu ani druhé řešení, jež si zvolí Nevěsta s Leonardem, nevede ke šťastnému konci. V obou případech společností nastavené normy se podílejí na tragickém zániku životů a v Lorcově pojetí se nám tak nenabízí žádné východisko.

⁴¹ GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 132-133.

⁴² *Ibid.*, s. 139.

⁴³ *Ibid.*, s. 140.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 140.

4. Miguel Mihura

V dramatickém díle Mihury je právě manželství a potlačovaná sexualita jedním z častých prostředků, na nichž ilustruje ztuhlost a zastaralost systému. Pro své hry však nevolí žánr tragédie, ale kritiku prostřednictvím absurdního humoru. Nadsázkou a dohnáním dané situace do extrému je naplno odhalena nesmyslnost některých zákonů tehdejšího Španělska.

4.1 Ninette y un señor de Murcia

Ve hře *Ninette y un señor de Murcia* mladý Andrés žije poklidně v malém provinčním městě. Ke spokojenosti mu pouze schází intenzivnější sexuální život, ale jak sám říká, nestalo se tak z vlastního rozhodnutí: „No porque yo tenga una marcada tendencia a la castidad, sino porque en Murcia, como en cualquier capital de provincia, siendo soltero, no se presentan demasiadas ocasiones de demostrar que se es hombre, a no ser que se líe uno a bofetadas con el camarero de un café...“⁴⁵ a dál pokračuje popisem své svízelné situace: „Como yo soy de derechas y vendo catecismos en la librería, no considero apropiado liarme a mamporros con mis clientes. Y como tampoco puedo hacer lo otro, estoy un poco incómodo en la vida, según algunas virtuosas amigas de mi tía, estoy cargado de manías...“⁴⁶

Pro muže, jež jsou na tom podobně jako Andrés a chtějí se zachovat morálně, se oficiálně nabízí tradiční řešení: „Yo sé que para estos casos, y sobre todo viviendo en provincias, se ha inventado el matrimonio.“⁴⁷ Nic však neděsí mladého muže tolik jako tato představa, a tak když se naskytne příležitost a peníze, rozhodne se pro druhou možnost, jež jeho předchůdci vymysleli: pro cestu do Paříže, „lícito procedimiento para resolver estas manías“⁴⁸.

Francie pro něj jako demokratická země představuje symbol svobody, kde podle všech zaručených zdrojů je láska úplně odlišná, snažší a veselejší. Právě na tento projev svobody se Andrés velmi těší „estaba ansioso de libertad. Una libertad que, por el ambiente en que vivía, no había tenido nunca“⁴⁹. Hned na začátku jej však limituje neznalost cizího jazyka, a využije

⁴⁵ MIHURA, Miguel. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 1189.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 1189.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 1189.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 1189.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 1190.

proto nabídky přítele, jenž mu sežene ubytování u rodiny španělských emigrantů. Zde se seznámí s mladou dívkou Ninette, jež podle všeho jako členka druhé generace přistěhovalců už naplno žije podle francouzských zvyků.

Roztočí se tak série absurdních situací, kdy Ninette je sice svobodomyšlnější v některých projevech lásky, ale na druhé straně, aniž by si to Andrés uvědomoval, je k němu velmi majetnická. Pod nejrůznějšími záminkami zařídí, že se Andrés vůbec nedostane z domu, aby nemohl poznat jiné ženy. Jeho pobyt mu zpestřují i rodiče dívky. Otec Pedro, jako přesvědčený komunista, musel odejít do exilu. Uchovává si však lásku k vlasti, jež se v duchu hry projevuje nestandardním způsobem. Andrés je tak nucen vyslechnout koncert na dudy, typický nástroj Pedrova rodiště či se zúčastnit politických debat. Do nich se má aktivně zapojovat, „svobodně“ vyjadřovat svůj názor, protože rodina přeci smýšlí demokraticky. Může tedy pronášet cokoli, pouze s drobným omezením: Pedrův názor na věc musí být totožný. Samozřejmostí je pak tradiční galicijská kuchyně. A tak navzdory snahám okusit něco francouzského, Andrés stráví svoji dovolenou v ryze španělském duchu. Situace těchto emigrantů je dokreslována parodií na zkreslování informací přicházejících do Francie ze Španělska. V poznámkách typu: „¿Quiere usted un libro? No, gracias. A nosotros, los españoles, eso de leer...“ či „aquí se paga bien el trabajo, monsieur, y no como en España, ¿vous savez?“⁵⁰, si pak Mihura dělá legraci ze Španělů samých.

Onen fakt, že Andrés nepřijel ani tolik obdivovat architektonické krásy města, jako spíše jiné půvaby, jež Paříž nabízí, přijímají všichni se samozřejmostí, protože „es lógico que el pobre pequeño quiera divertirse viniendo de España“⁵¹. Otázka španělské prudérnosti je dále rozebírána, podle všeho „parece que allí (en España) tienen un concepto de la moralidad bastante pintoresco“⁵² A „Creo que para las cosas de amor son terribles, ¿no?“⁵³

Tento motiv vrcholí výborným nápadem Mihury, opravdu hodným mistra absurdního humoru. S vážnou tváří postavy probírají následující událost. Ninette vzpomíná: „Un día, en un periódico español y en la sección de sucesos, leí lo siguiente: <<Se le ha puesto una multa de cincuenta pesetas a Javier Aguirreche por haberse sentado encima de una señorita que estaba tomando una gaseosa en la terraza de un café>>“⁵⁴. Již tato informace je značně

⁵⁰ Ibid., s. 1192.

⁵¹ Ibid., s. 1192.

⁵² Ibid., s. 1203.

⁵³ Ibid., s. 1203.

⁵⁴ Ibid., s. 1204.

absurdní, ale Mihura ji brilantně vypojuje, když Ninette pokračuje: „¡Oh, no señor! Porque luego añadía: <<Javier Aguirreche cuenta dos años de edad y es sobrino de la referida señorita>>. ¿Es posible esto?“⁵⁵ Andrés bez špetky překvapení, přitaká: „Pues no me extrañaría...“⁵⁶.

Ukáže se však, že ani situace ve Francii není tak růžová, jak si Andrés představoval. Ninette mu totiž vysvětlí: „Las mujeres francesas tenemos una fama que no corresponde a la realidad. Todo en Francia es propaganda, ¿comprende? El buen vino, la buena mesa, el amor fácil...¡Oh, no! Son consignas para la atracción del turismo.“⁵⁷ A následně mu vyvrátí i zkrslené představy o ženách, když pokračuje: „Todo el mundo cree eso. Y es que hay libertad, desde luego...Y las chicas podemos hacer lo que se nos antoje. Lo que pasa es que no queremos, señor. Es fatigante, ¿no? Se trabaja aquí mucho para eso.“⁵⁸

Veškerý moderní přístup pak zmizí úplně, když se zjistí, že je Ninette těhotná právě s Andrésem. Ačkoliv ten se zprvu všemožně brání, rodina dá průchod svým španělským genům. Čest rodu musí být zachráněna, a tak nezbyvá jiná možnost než uzavřít manželství. Ironií osudu se tedy Andrés vrací ze svého výletu za sexuálním nezávazným dobrodružstvím s těhotnou snoubenkou, aniž by vůbec měl možnost si Paříž prohlédnout. Instrukce španělského manželství tedy nakonec dostihne i jeho.

4.2 Tres sombreros de copa

Ve svém nejslavnějším díle *Tres sombreros de copa* Mihura ostře kritizuje poměry ve společnosti, a přestože se jedná o absurdní komedii a jednotlivé situace jsou tedy hnány do extrému, reflektuje se v ní podstata lidského chování více než v mnohé realistické hře. Dva na první pohled zcela odlišné světy se dostávají do střetu. Během jedné noci se postupně boří uměle vykonstruované představy a vychází najevo, jak blízké si v mnoha aspektech jsou. Každý člověk většinu času hraje jen jakési divadlo. Mihura ukazuje pravou osobnost svých protagonistů, jež v běžném životě bývá pečlivě skryta.

⁵⁵ Ibid., s. 1204.

⁵⁶ Ibid., s. 1204.

⁵⁷ Ibid., s. 1206.

⁵⁸ Ibid., s. 1206.

Mezi světem noblesní společnosti a potulnými komedianty nalezneme větší spojitost, než by se mohlo zdát. Ta je ve hře symbolicky představována motivem cylindru⁵⁹, jenž se nosil jak během vážného obřadu, tak při vystoupení komediantů. Od Dionisia se očekává, že jako spořádaný občan se ožení právě v tomto klobouku. Třebaže si jich zkouší více, žádný z elegantních cylindrů mu nesedí. Je tím vyjádřena jeho ztracenost v tomto světě. Protože ač určené pro vážnou oslavu, Dionisio ve všech působí komicky. Během bouřlivého večera jsou všechny jeho klobouky zničeny a on se musí na svoji vážnou elegantní svatbu vydat v komediantském cylindru půjčeném od Pauly.

PAULA.– ¡He encontrado ya el sombrero! ¡Ya verás qué bien te está! (Se lo pone a Dionisio, a quien le está muy mal.) ¿Lo ves? ¡Es el que te sienta mejor!

DIONISIO.– ¡Pero esto no es serio, Paula! ¡Es un sombrero de baile!

PAULA.– ¡Así, mientras lo tengas puesto, pensarás en cosas alegres!⁶⁰

Hlavní hrdina Dionisio je již dlouhou dobu zasnoubený a na své manželství se velmi těší. Konečně si tak splní sen a stane se spořádaným občanem se vším všudy. Svou poslední noc jako svobodný před nastávající svatbou tráví v malém provinčním hotelu, kde přespává i Bubyho umělecká skupina. Dionisio, rozrušený v očekávání velké události, nemůže usnout a před zrcadlem si zkouší cylindry, z nichž si má jeden vybrat na svatbu. V tomto okamžiku do jeho pokoje vtrhne mladá tanečnice Paula, jež se chce schovat před Bubym. Dionisio v klobouku působí natolik směšným dojmem, že dívka jej považuje za komedianta. Jinak fádňící Dionisio se, snad pod vlivem emocí z takto výjimečné noci, rozhodne Paulu nechat v omylu a vydává se za klauna.

Než se naděje, objeví se i zbytek taneční skupiny a on je strhnut do víru nespoutané zábavy. Osud mu tedy umožní poznat zevnitř onen druhý svět, tolik odlišný od toho jeho. A Dionisio je nadšený. Snad poprvé ve svém životě se alespoň na chvíli cítí být opravdu svobodný, není svazován pevně předepsanými normami morálky a s Paulou utíká do svých fantazií. Poprvé tak začíná pochybovat nad svým rozhodnutím. A kontrast s mladou krásnou

⁵⁹CANOA GALIANA, Joaquina. *Lectura de signos en tres sombreros de copa de M. Mihura (aplicación del concepto de interpretante)*. [online]. [cit. 2012-01-29]. Dostupné z: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06929511933558539732268/p0000003.htm#15>>.

⁶⁰MIHURA, Miguel. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 167.

Paulou plnou života, nevyznívá pro jeho snoubenku, ač z těch nejlepších kruhů, příliš pozitivně.

Není však jediným z vyšší společnosti, kdo se na večírku objeví. V druhém aktu, jak píše Joaquina Canoa Galiana, Mihura začíná tvořit přímo divadlo v divadle. Na scénu přicházejí nové postavy, většina z nich však pouze v podobě jakýchsi stínu dokreslujících pozadí. K nim se přidává šest tanečnic a šest mužů, v jejichž jménech je vždy charakterizován určitý obecný typ člověka.

Los personajes genéricos son abstractos, deshumanizados, sin nombre propio, porque concentran los traumas de toda su clase. Como en el expresionismo, sus rasgos están agrandados y deformados, por ser traslación física de un interior degradado. Todos participan de una doble vida y, bajo su máscara de ficción, ocultan la identidad verdadera. Lo mismo ocurre a las seis mujeres del ballet, incluida Paula, que viven del engaño y, bajo las amenazas de Buby, tienen que conquistar por dinero a los poderosos caballeros.⁶¹

Tanečnice se chopí svého úkolu a postupně získávají jednotlivé „artefakty“. Začíná tak jakýsi souboj mezi těmito dvěma světy. Ten vrcholí v rozhovoru mezi el señor Odioso a Paulou. Oba v této hře přejímají určité společenské role, jež jim umožní skrýt své opravdové cíle. El señor Odioso se vydává za elegantního pána z vyšších kruhů, jenž se dvoří dámě podle všech ustálených norem. Paula hraje cudnou naivní dívku. Předávání dárků a drobných pozorností následně reprezentuje obchod či spíše burzu, kdy se smlouváním stanovuje cena.

V tomto případě však obě strany prokouknou příliš brzy pohnutky svého „soupeře“. Ani jeden z nich nejednal podle zavedených pravidel a z obchodu sejde. Není již nutné dále pokračovat v roli, a tak se náhle změní chování obou a vyjde najevo jejich pravá tvář. Gentleman, el señor Odioso, se v mžiku změní v odporného hulváta, zvyklého za své peníze si koupit kohokoliv a cokoliv. Naštvaně odchází, vrací se zpátky domů k manželce, kde se z něho opět stane spořádaný slušný občan dbající o dobré mravy. Jak vidíme, jeho místo v „dobré“ společnosti není založeno na vzorném chování, ale na výši majetku.

⁶¹ CANOA GALIANA, Joaquina. *Lectura de signos en tres sombreros de copa de M. Mihura (aplicación del concepto de interpretante)*. [online]. [cit. 2012-01-29]. Dostupné z: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06929511933558539732268/p0000003.htm#15>>.

Avšak ani jeho pravý opak, tedy budoucí tchán Dionisia, Don Sacramento, nezůstává ušetřen autorovi kritiky. „Don Sacramento significa el puritanismo a ultranza, la rigidez de unas costumbres preestablecidas, implacables, de la que es esclavo y defensor. Todo cuanto escape a ese sistema inflexible, especie de moralidad basada en la apariencia y las buenas costumbres -es un decir- choca con su mentalidad apergaminada y no duda en calificarlo de bohemio, automáticamente escandalizado.“⁶². Toto naprosté podřízení svého života uměle nastaveným nesmyslným normám je pak mistrně vyjádřeno v rozhovoru Dona Sacramenta s budoucím zetěm.

DON SACRAMENTO.–Usted tendrá que ser ordenado... ¡Usted vivirá en mi casa, y mi casa es una casa honrada! ¡Usted no podrá salir por las noches a pasear bajo la lluvia!Usted, además, tendrá que levantarse a las seis y cuarto para desayunar a las seis y media un huevo frito con pan...

DIONISIO.–A mí no me gustan los huevos fritos...

DON SACRAMENTO.–¡A las personas honorables les tienen que gustar los huevos fritos, señor mío! Toda mi familia ha tomado siempre huevos fritos para desayunar...Solo los bohemios toman café con leche y pan con manteca.

DIONISIO.– Pero es que a mi me gustan más pasados por agua... ¿No me los podrían ustedes hacer pasados por agua...?

DON SACRAMENTO.– No sé. No sé. Eso lo tendremos que consultar con mi señora. Si ella lo permite, yo no pondré inconveniente alguno. ¡Pero le advierto a usted que mi señora no tolera caprichos con la comida...!

DIONISIO.– (Ya casi llorando.) ¡Pero yo qué le voy a hacer si me gustan más pasados por agua, hombre!

DON SACRAMENTO.–Nada de cines, ¿eh?... Nada de teatros. Nada de bohemia... Alas siete, la cena... Y después de la cena, los jueves y los domingos, haremos una pequeña juerga. (Picaresco.) Porque también el espíritu necesita expansionarse...⁶³

Není se tedy čemu divit, že Dionisio najde opravdové zalíbení ve svobodném světě komediantů, dokonce začne s Paulou plánovat i svoji budoucnost. Tyto představy však záhy končí, symbolicky právě příchodem Dona Sacramenta, před nímž Dionisio vše skryje. A

⁶² RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 325.

⁶³ MIHURA, Miguel. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 159.

stejně tak, jako se nechal strhnout Paulou k úniku od rutiny do své fantazie se, aniž by cokoliv namítal nebo se o něco pokoušel, nechává stáhnout zpět do původního života. Zvíteží tedy jeho konformismus.

Dionisio definitivně podřizuje veškerý svůj život snaze převzít převládající hodnoty dané skupiny, potlačit svůj vlastní názor a vyhnout se tak jakémukoliv konfliktu. Ani život Pauly však toto střetnutí ničím nezmění. Během chvilky zapomene na zklamání a s nadšeným zvoláním vyhodí klobouky do vzduchu a pokračuje ve svém životě. „(PAULA sale de su escondite. Ve los tres sombreros de copa y los coge... Y, de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los sombreros al aire y lanza el alegre grito de la pista: ¡Hoop! Sonríe, saluda y cae el telón.)”⁶⁴

Mihurovy postavy se snažily uniknout ze svého přirozeného světa, ten, ať již nabýval jakýkoliv podob, se pro ně stal fádním a oni se jím cítily omezovány. Veškeré jejich pokusy vybočit z nastaveného konformizmu je však vedou nemilosrdně zpět. Aniž by si to uvědomovaly, přejímají postoje a normy, jimž se chtěly vyhnout. Starý mládenec, odpůrce manželství, se z výletu do Francie za nezávazným sexuálním dobrodružstvím vrací zasnoubený s matkou svého budoucího dítěte pocházející z tradiční španělské rodiny. V mnohém tak tyto komedie ve své podstatě získávají zoufalejší nádech než tragédie Lorcovy. Mihurovy postavy si totiž tragičnost svého chování často ani neuvědomí.

⁶⁴ Ibid., s. 168.

5. Rafael Alberti

5.1 Kritika konzervativního divadla

Tradiční konzervativní divadlo přestalo odpovídat potřebám a vkusu nově nastupující generace. Dovršil se postupný úpadek provázející španělskou dramatickou tvorbu od dob vrcholného zlatého věku. Divadlo se podřizovalo ne příliš vytríbenému vkusu průměrného diváka. Problémy společnosti pojednávalo jen povrchově, vyhýbaje se ostřejší kritice. Projevila se i izolace od nových vlivů vznikajících v ostatních částech Evropy, a ačkoliv již členové generace 98 začali s modernizací dramatu a obohatili jej o nové prvky, naplno divadlo ve Španělsku ožije až s příchodem generace 27, jejíž někteří představitelé dokaží, po zhruba 250 leté pauze, vrátit domácí produkci na vrchol světové tvorby.

Vstup Rafaela Albertiho na divadelní scénu Francisco Ruiz Ramón charakterizuje jako „un paso adelante en la abertura del teatro español a nuevos horizontes dramáticos“⁶⁵ a dále píše, že premiéra hry *El hombre deshabitado* „era una lanza más, rota en contra de un tipo de teatro doméstico, fundamentalmente comercial, de escasa trascendencia en contenido, heredero empobrecido de un teatro naturalista nada revolucionario en técnica, en ideología ni en significado.“⁶⁶ César Oliva Albertiho počátky popisuje těmito slovy: „Se inició en el teatro desde el plano de lo imaginativo, en busca de horizontes distintos a los de la escena convencional de los años treinta.“⁶⁷ Sám autor se pak proti stávajícímu divadlu vymezil nejen v rovině umělecké, ale i přímo explicitním zvoláním „¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!“⁶⁸, jímž při premiéře *El hombre deshabitado*, roku 1931, reagoval na vřelé přijetí hry.

Zmíněné odmítnutí a kritika soudobého divadla se pak projevuje i v rovině symbolické ve hře samotné. Autor se inspiruje náboženskými hrami, jimiž se proslavil jeden z nejslavnějších

⁶⁵ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 211.

⁶⁶ *Ibid.*, 211.

⁶⁷ OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004, s. 109.

⁶⁸ Alberti ve svých pamětech *La arboleda perdida* vzpomíná na premiéru těmito slovy: „Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité, con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: “¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!“ Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo.“ ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Madrid: Alianza Editorial, [1998]-<1999>, s. 335.

španělských dramatiků zlaté éry, Calderón de la Barca. Přeskakuje tak staletí a vrací se ke kořenům španělského divadla. Přejímá však pouze formu auto sacramental, kdežto obsah plní odkazy ke své době, mění průběh i závěr. Dané téma tedy adaptuje na novou situaci. A tak, jakkoliv protichůdné by se toto pojetí mohlo zdát, vytváří z auto sacramental v mnohém takřka až existenciální drama.

5.2 El hombre deshabitado

Již prvotní scéna je plná odkazů k moderní době a předznamenává tak odlišné zasazení hry. „En el Prólogo se escenifica la creación del hombre, al que se hará surgir de una alcantarilla rodeada de materiales de construcción: <<piquetas, martillos, cubos, sacos, pedazos de raíles...>> El comienzo de la acción es bastante ambiguo, pues no se trata sólo del puro nacer a la existencia arrancado de la nada, sino también de un segundo nacimiento a la existencia auténtica, arrancado de un existir previo, hueco y neutro, del paso del hombre-masa al hombre-individuo....“⁶⁹. Jedna z možných interpretací tedy je, jak píše Francisco Ruiz Ramón, že na začátku nedochází ke stvoření člověka, ale k jeho přeměně z davového na autonomního jedince, a tím k jeho opětovnému zrození. Můžeme však také jít dále a soudit, že naopak Alberti vpravdě nechává na začátku stvořit člověka z ničeho, protože předchozí existenci považuje za natolik prázdnou, že ji téměř ztotožní s ničím a teprve získáním smyslů a duše můžeme mluvit o zrodu lidské bytosti.

Kritika davového člověka je více než zřejmá. V době, kdy Alberti píše *El hombre deshabitado*, tedy v roce 1930, ve Španělsku žije 23,5 miliónu obyvatel, z nichž 44,4 procenta jsou analfabeti⁷⁰. Pokud k tomu připočteme ještě velmi špatnou informovanost, udržování zastaralých norem a zákonů a silný sklon k pověrám, dostaneme velmi znepokojivý obraz společnosti, velmi náchylné k manipulaci a s ním spojeného nebezpečí vzniku totalitních režimů. Právě tato slabost se pak může stát osudnou při snaze o zřízení demokracie. Nutnost vzdělávat obyvatelstvo se tedy na cestě za svobodnější společností jeví jako klíčová.

Problémem však zůstává otázka realizace. Moderní doba v mnoha případech sebrala lidem víru v lepší život, a tím i naději, avšak nezlepšila jejich životní podmínky, aby tento únik z

⁶⁹ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 210.

⁷⁰ OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004, s. 346.

reality již nevyhledávali. Pokud má být přeměna úspěšná je zapotřebí, aby ve změnách lidé objevili něco pozitivního.

Na začátku Albertiho hry se nachází jakási spící bytost žijící v zaslepenosti, věčné tmě. Na scénu přichází El Vigilante, jenž s sebou přináší světlo, symbol procitnutí. Vybírá si tohoto El Búho a snaží se jej probudit. Již v tuto chvíli se nabízí otázka, z jakého důvodu si vybral právě jeho a proč se o to pokouší? Spánek má El Búho tvrdý, a tak El Vigilante musí použít sílu, aby jej probral. Setká se však s nelibostí a námitkami místo nadšeného přijetí.

Ve své ignoranci se El Búho do značné míry nachází dobrovolně. „Un ave nocturna con un solo ojo luminoso para turbar el sueño de un hombre. De un hombre deshabitado que no quiere ver la luz.“⁷¹ Postupně se však nechá přesvědčit, jeho rozhodnutí především ovlivní kritický pohled na okolí, jež mu El Vigilante umožní. Rozhlédne se kolem sebe a najednou vidí to, co dříve ignoroval. Postavy žijí v temnotě, prázdnotě, nepřemýšlejí nad svými činy a ty pak postrádají smysl. „Humanidad hastiada, viviendas vacías, repintadas por fuera para disimular el abandono y oscuridad en que viven por dentro.“⁷²

Tomuto vybranému muži je nabídnuta změna, má možnost procitnout a stát se opravdovým člověkem a mít vše, co k hodnotnému životu patří. Nejdříve získá pět smyslů, jež ho budou nadále provázet. Zároveň je však před nimi varován, mnoho věcí mu umožní prožít, na druhou stranu se před nimi musí mít na pozoru, nesmí dopustit, aby převzaly moc nad ním samým a řídily jeho rozhodnutí. Mimo smysly je mu dána duše, překrásná žena, peníze.

Ačkoliv Albertí kritizuje a mění mnoho z ustáleného pojetí, stále se drží tradičního rozdělení muž/žena a sleduje a rozvíjí tuto linii v ne příliš pozitivním směru pro ženy. Nejenže opět vše začíná u muže, tomu je nabídnut nový život a s ním je diskutována nastalá změna a žena je mu následně přidělena podobným způsobem jako peníze, bez možnosti se na vzniklé situaci aktivně podílet, ale i její další chování a role, již zaujímá, její postavení nevylepší. Manželé zprvu žijí šťastně, a to až do chvíle, než se na scéně objeví druhá ženská postava, a to La Tentación, jež má za úkol tento idylický život zničit.

⁷¹ ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado; El hombre deshabitado*. Madrid: Biblioteca Nueva, [2003], s. 207.

⁷² *Ibid.*, s. 209.

Ve hře tak v protikladu k sobě stojí manželka symbolizující dobro, ctnost, ale zároveň i pasivitu a *La Tentación*, její pravý opak. *La Tentación* se nejen snaží pár rozdělit, což muže až tak neznepokojuje, ale vyžaduje po něm, aby svou ženu zabil a zničil tím veškeré pouto. Muž se vraždy zprvu zděsí, ale postupně se nechává strhnout svými smysly a svou ženu usmrtí. Ve chvíli, kdy tak učiní, umírá i on sám. Vrací se zpět do místa, kde celý příběh začal a opět se setkává s *El Vigilante*. Na něj se obrací vyčítavě namísto předpokládané prosby o odpuštění. Odmítá přiznat svoji vinu a snaží se dozvědět smysl toho všeho, co se kolem něj událo. Jeho otázky však zůstanou nezodpovězeny, pouze je mu připomenuto, že před smysly byl varován.

Tento muž je tedy příkladem osoby, jež byla vyrvána, do značné míry nedobrovolně, ze svého prostředí. Nikdo mu nevysvětlil důvod, proč se vše událo. Pokud se zničí část světa, jež tradičně tvořila součást lidského života, ale vzniklá prázdnota zůstane nezaplňená. Pokud se nezmění celkové uvažování a přistupování člověka k životu, pak se tento jedinec nedokáže ztotožnit s nastalou situací, nedochází u něj ke zvnitření norem a před námi stojí člověk vyrvaný za svých kořenů, *El hombre deshabitado*.

Právě pro tento konec bývá hra porovnávána s existenciálními dramaty. Nic z toho, co se kolem něj událo, on sám nevyhledával. Měl snad možnost se sám rozhodnout, nebo jeho osud byl již od začátku dán? Proč dostal smysly a byl mu umožněn opravdový život, když právě to ho dovedlo až k věčné zkáze, mohl svůj osud změnit? Nežilo by se mu tedy lépe, kdyby zůstal ve své prvotní nevědomosti? Alberti před nás staví řadu otázek. Všechny však nechává bez jasné odpovědi. Mnoho jeho současníků jej za tento fakt kritizovalo, ale i v tomto se již zračí nový přístup k dramatu.

Pokud čteme soudobé komentáře, jako například od Jorge de la Cueva⁷³, mnozí k dané hře přistupují, jako by se Alberti pokusil napsat další auto sacramental, a proto mu vyčítají, že se nemůže vyrovnat svým předchůdcům, nulový závěr či to, že ve hře schází vyjádření autorova postoje, názoru, ponaučení. Stranou jejich pozornosti zůstává, že hra má mít především symbolický charakter, na nějž je třeba pohlížet spíše estetikou avantgardní, než vykládat jej podle tradičních pravidel, U moderního diváka se předpokládá aktivní přemýšlení nad daným dílem. Autor mu nadále nediktuje přesné normy, jimiž se musí řídit, ale poskytuje prostor pro

⁷³ „La obra queda reducida a una exposición alegórica de verdades fundamentales que todo católico debe de tener muy presentes...Antes que Alberti, muchos autores, don Pedro Calderón, han hecho más: las han expresado y las han explicado; nos han dicho una opinión yo han sacado una consecuencia.“ MONLEÓN, José. *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Primer acto, D.L.1990, s. 69.

vlastní interpretaci. Zmíněná kritika tedy nepoukazuje na Albertiho nedostatky, ale spíše na své vlastní. A pokud se Alberti vysmívá měšťáckému divadlu, tak tyto komentáře jeho postoj ještě více opodstatňují.

5.3 El adefesio

Ve hře *El adefesio* se opakuje podobný motiv, jako nalezneme v Lorcově *La casa de Bernarda Alba*, tedy naprosté podřízení se onomu zákonu - „lo que dice la gente“. Obě dramata jsou zasazena do prostředí Andalusie, Albertim v předmluvě charakterizované jako „pueblo fanático caído entre las serranías del sur de España“⁷⁴. Místní společenství představují nevzdělaní pokrokem nedotčení lidé i nadále žijící podle starých temných zákonů, tedy podobní těm, jež vidíme na začátku hry *El hombre deshabitado*. Tento starý svět represí a potlačování individuality a svobodného projevu je ztělesněn v postavách tří „gorgon“: Aulagy, Gorgo a Uvy. Ty střeží morálku a dbají o pokračování tradičního způsobu života. Prosazují stejné normy, jejichž zásluhou se z nich samých staly tyto hrůzné osoby. Ztělesňují jak oběti systému, tak paradoxně i jeho strážkyně a moc, jež ho i nadále prosazuje.

Děj hry pojal Alberti velmi jednoduše. Ačkoliv dramatický pohyb ustupuje do pozadí, splňuje přesně autorův cíl: umožní mu použít mnoho symbolů a alegorií a ponechat bohatý prostor pro interpretaci textu. Don Dino před smrtí prozradí své sestře dlouhá léta skrývané tajemství. Mladík Cástor, jehož našla Aulaga jako novorozeně, ujala se ho a vychovala jej, je ve skutečnosti jeho nemanželským synem. Zároveň pak prosí Gorgo, aby se postarala o jeho neteř Alteu. Don Dino byl za života oblíbený, vážený a téměř pokládáný za vzor morálky a Gorgo se rozhodne za každou cenu tento obraz svého bratra zachovat.

Již od začátku se vžívá do role ochránkyně cti rodiny, jež je tímto úkolem pověřená jakoby až vyšší mocí. Gorgo začne nosit bratrovy vousy a hůl, symboly mužnosti, jež ji mají opravňovat k vykonávání své vůle. Jedinému muži, jenž se na scéně objevuje, jsou pak jeho vousy ustřiženy. Gorgo se zbavuje konkurence a disponuje nejmaskulinějšími rysy v dané společnosti. A její slova: „Aquí ya no hay más barbas que las mías!“⁷⁵, upevňují tuto pozici. Moc nezíská na základě morálních vlastností, ale za pomoci autoritativní síly. K legitimizaci její nadvlády jí pak postačí pouze tyto symboly, jež z ní ve stejnou chvíli činí jak vládce, tak směšné stvoření, adefesio. „Lo realmente plasmado en el drama es el significado trágico de

⁷⁴ ALBERTI, RAFAEL. *De un momento a otro; El adefesio*. Madrid: Cátedra, 1992, s. 237.

⁷⁵ *Ibid.*, s. 241.

todo principio de autoridad o, con mayor exactitud, de la esencia misma del principio de autoridad.⁷⁶

Gorgo přichází na scénu znepokojena, dozvěděla se o nápadníkovi Altei a společně s ostatními stařenami uspořádá jakousi obdobu soudu, kdy se v předtuše nejhoršího snaží zjistit konkrétní jméno. Dá si zavolat neteř, jež navíc nechá obléknout do nejlepších šatů, aby naplno vynikla její krása. Ihned po příchodu se na mladou dívku stařeny vášnivě vrhnou. Nejdříve obdivují její mládí a půvab, za jejich slovy je však cítit hořkost a těžko skrývatelná závist.

Gorgo.— No seas humilde, sobrina, y menos con ese aire de árbol fuerte, lozano. Alégrate y ufánate, como lo estoy yo de ti. Ríete. (Levantándose y yendo hacia ella) No, si tú no eres triste. Gústate, préciate de tu belleza, de la flor de tus años. (Altea se ríe tenuemente) Más, más. Si no ofendes a nadie por recrearte en tu hermosura. Mírate bien en el espejo. ¿Ves? ¿Quién más sumiso, servidor, obediente? El no te añade nada, ni te lo quita tampoco. Te devuelve sólo lo tuyo. (Alzándole los brazos.) Mira qué brazos, hija. ¿Crees tú que el cristal miente? Mira qué ojos... qué mejillas... qué boca... qué racimo de pelo..(Se lo suelta.) Tocadlo, Aulaga, Uva.

Aulaga. — (Suspirando.) ¡Oh!

Uva.— (Nostálgica.) ¡Qué suavidad! ¡Qué brillo!

Gorgo.— Puedes vanagloriarte de tus hombros...¡Y qué garganta, niña! ¿Has visto cuello como el tuyo en estos pueblos de la tierra? No, no me bajas los ojos... Te repito que no seas modesta. ¿Te he educado yo así? Tú sola eres la dueña de lo que está ahí dentro.

Altea. — Nunca me vi despacio, tía.

Gorgo.— Mentirosilla. ¿Vas a engañarme ahora? ¡Vamos!⁷⁷

V této chvíli vrcholí jejich hra a je zdůrazněna krutost zračící se v zálibě, s jakou dívce ukazují vše, co by mohla mít a o co ji zakrátko s potěšením připraví. Altea se brání prozradit jméno a stařeny postupně odhazují špatně předstíranou dobrotu a nechávají vycházet na povrch svoji hrubost. Nejčernější představy Gorgo se záhy naplní, když Altea podlehne a ony zjistí, že miluje Cástora. Vyřkne tak svůj ortel, rozhodne pohřbít mládí a krásu Altei. Nechá ji navléknout de starých černých šatů, zahalit závojem a uzamknout ve věži. Ačkoliv ostatní stařeny neví nic o nemanželském potomkovi Dona Dina, a tedy bychom čekali, že se budou

⁷⁶ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 223.

⁷⁷ ALBERTI, RAFAEL. *De un momento a otro; El adefesio*. Madrid: Cátedra, 1992, s. 254.

podívat rozkazu Gorgony, naopak s ním souhlasí. Nepřejí dívce, aby mohla prožít šťastný život, když ony o tuto možnost byly připraveny, a zároveň Aulaga žárlí, že by Cástor, třebaže není jejím pokrevním synem, věnoval svou pozornost i jiné ženě. Nesnaží se tedy lásce mladých lidí pomoci, ale sobecky podporuje, aby jí bylo zabráněno.

Gorgo dále pokračuje ve svých intrikách a ve chvíli, kdy dosáhnou již neúnosné meze i pro její nezasvěcené okolí, nechá se za své činy urážet a trestat a přejímá roli oběti, jež vinou osudu byla nucena se takto zachovat. Popírá vlastní účast a nesmyslnost svého chování. Gorgo se ani nepokusí problém vyřešit, promluvit si v soukromí s neteří a objasnit jí danou situaci. Pouze se ho snaží ukrýt a prostředky, jež k tomu používá, vše pouze zhorší a vedou k tragickému konci.

V symbolickém aktu kajičně získává odpuštění svého okolí za čin, jež teprve spáchá. Zařídí, aby během večere přišel do domu falešný posel s tragickou zprávou: Cástor neunesl odloučení od Altei a spáchal sebevraždu. Její neteř se zhroutlí a poprvé naplno osočí stařeny a odhalí jejich pravou tvář.

ALTEA.— Sois unas asesinas. (A los pobres.) Que estos pobres lo sepan. Mirad aquí a las tres. Podéis gritarlo por el pueblo, aullarlo desde las azoteas, pregonarlo por los caminos. (Bión y los cuatro mendigos, unos de pie y otros sentados, están inmóviles, como de piedra.) ¿Qué hacéis? Andad. Andad. ¡Muerto! Colgado de un olivo por vuestras propias manos. Mostradlas. Que éstos las vean bien. Son las mismas que sirven para dejar caer una limosna y estrangular una garganta.

GORGO.—Acúsame a mí sola. Sigue, sigue.

ALTEA.— ¡Calla! ¡Callaos, viejas funestas, viejas turbias, heladas, torturadoras, arrancadoras de la luz de mis ojos, de la alegría de mis años! (...) Toda mi vida ha sido un cuarto oscuro, como una triste carbonera vacía. Y ahora va a serlo más. Dejadme ya. No veo. Quiero mejor la compañía de los lobos, la soledad nocturna de las hienas, que estar contigo, con vosotras, hembras viejas reseca, negros horrores disfrazados de almas austeras y piadosas. Vais a dormir tranquilas, mis tres perros custodios. Ya Cástor no es de nadie... ¿No preferías tú eso, Aulaga?⁷⁸

Altea utíká pryč a nešťastná páchá sebevraždu. Záhy se však ukáže, že zpráva byla falešná. Cástor přijíždí za Alteou podle daného slibu, ale nalezne jen její mrtvé tělo a truchlící stařeny.

⁷⁸ Ibid., s. 302-303.

V tento okamžik jakoby si Gorgo poprvé uvědomila hrůzný dopad svého jednání. Odhalí pravdu o pokrevním příbuzenství Altei a Cástora a zděšena nad smrtí neteře prohlásí: „Mira, hermano, en qué abismo me hundiste... De nada me sirvió tu autoridad, el símbolo de mi varonía... (mientras las quema en la llama del cirio.) La luz que de ti siempre imploraba, sólo sirvió para apagarme, para ennegrecerme y terminar por ser la sombra delirante de tu remordimiento.“⁷⁹ Jak píše Francisco Ruiz Ramón „lo realmente terrible de Gorgo y lo que le confiere su más profunda significación es su ceguera y su enajenación. Gorgo, el verdugo, es la primera de las víctimas de ese hermano muerto, presente y ausente a la vez, de donde dimana la autoridad por ella revestida.“⁸⁰ Gorgo sama si uvědomí roli, jež sehrála, a zvolá: „Ánimas... Tan sólo ella y Cástor son dignos de mirarte, Altea. Yo, no... Yo soy un monstruo... Una furia encendida... Un adefesio.“⁸¹

Svou zaslepenost prohlédne až příliš pozdě. Alberti místy pro výstavbu své postavy Gorgo používá téměř valleinclanovo esperpento, jedná se tedy o silně nadsazené stvoření, dokonce i u ní však dojde v závěrečném aktu k jakémusi procitnutí. O to hrozivěji vyznívá Lorcova Bernarda Alba, matka, jež ani v posledním momentu při pohledu na mrtvé tělo své nejmladší dcery, svůj postoj nezmění. Ani tato tragická událost v ní neprobudí žádné city a její hlavní starostí zůstává zachování rodinné cti a utajení všeho před vesnicí. Ve své pokřivenosti zašla až tak daleko, že o čem lidé nevědí, jako by se nestalo. V tomto srovnání tak ještě více vyniká hrůznost její vnitřní vyprahlosti, neschopnosti lítosti a citů.

⁷⁹ Ibid., s. 309.

⁸⁰ RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 224.

⁸¹ ALBERTI, RAFAEL. *De un momento a otro; El adefesio*. Madrid: Cátedra, 1992, s. 316.

6. Alejandro Casona

6.1 Vztah reality a fantazie

Rozsáhlá dramatická tvorba Alejandra Casony se liší především jedním faktorem, jež se pro pochopení jeho divadla jeví klíčovým: Casona nám dává naději. Jako jeden z mála neztrácí víru v člověka, v jeho lepší já.

Hned ve své první hře *La sirena varada* Casona na scénu vnáší nové téma, jež se stane stěžejním i pro většinu jeho pozdější tvorby. Jedná se o jakousi reakci na přílišné dobové nadšení pokrokem, jehož negativními dopady byla snaha o vědecké pojetí a naprosté objasnění všech aspektů lidského života. S novými znalostmi se mnohdy také příliš zvyšovalo sebevědomí člověka, jež nabylo dojmu, že může měnit a řídit celý svět. Vše, co nebylo uchopitelné rozumem, se jevílo jako nesmyslné, a tudíž zbytečné. Jak se ale časem ukázalo, lidskou potřebu jakési transcendentální roviny zcela vymazat nelze. Casona tedy pracuje se vztahem mezi fantazií a realitou jako s dvěma základními přístupy k životu, z nichž by žádný neměl být zcela opominut, ale ani převládat. Ve svých hrách tak hledá uspokojivý kompromis, jenž by umožnil postavám prožít plnohodnotný život.

Právě vytvoření onoho světa fantazie je Casonovi mnohdy vytýkáno. Autor však ve svých hrách neodvrací pozornost od problémů ve společnosti ani se prostřednictvím svého díla nesnaží o únik před realitou. Naopak své postavy, jež se takto snažily zbavit svého trápení, vrací zpět. Ačkoliv se u Casony neseťkáme s explicitním popisem drastických momentů, v každé hře se vyskytuje osoba, na níž se někdo dopustil násilí, ať už fyzického či psychického. Často právě nepřímé umělecky pojaté ztvárnění má na city diváka větší dopad než realistické zobrazení. A tak se povětšinou retrospektivně podhalují osudy jednotlivých postav, pro než zažité okamžiky byly natolik hrozné, že se s nimi nedokázaly vyrovnat a musely utéct z tohoto světa. Buď chtěly spáchat sebevraždu jako Alicia v *Prohibido suicidarse en primavera* nebo se uzavřít ve svém vlastním světě, jak učiní Sirena nebo Genovena v *La casa de los siete balcones*. Casona tedy netvoří příběhy z idylického prostředí, pouze dává svým divákům naději prostřednictvím idylického konce.

6.2 Casonova trilogie

Hry *La sirena varada*, *Prohibido suicidarse en primavera* a *Los árboles mueren de pie* by se daly označit za jakousi Casonovu trilogii o nemocných duších. V první z nich Ricardo, „Que está aburrido; como es joven y rico y lo ha andado todo, pues no sabe cómo pasar el rato. Y cada temporada le da por una cosa.“⁸², zakládá republiku „de hombres solos donde no exista el sentido común.“⁸³. A své rozhodnutí vysvětluje následovně: „Encuentro que la vida es aburrida y estúpida por falta de imaginación. Demasiada razón, demasiada disciplina en todo. Y he pensado que en cualquier rincón hay media docena de hombres interesantes, con fantasía y sin sentido, que se están pudriendo entre los demás. Pues bien: yo voy a reunirlos en mi casa, libres y disparatados. A inventar una vida nueva, a soñar imposibles. Y todos conmigo, en esta casa: un asilo para huérfanos de sentido común.“⁸⁴

Ve druhé hře *Prohibido suicidarse en primavera* se setkáváme s dost možná ještě podivnějším zřízením: el Club del perfecto suicida. Ukáže se však, že ve skutečnosti jde o sanatorium snažící se originálním způsobem sebevrahy vrátit zpět do života. A na konec ve hře *Los árboles mueren de pie* je divákovi představena instituce, jež má za úkol zachraňovat a léčit nemocné duše. Tato díla prostupují napříč autorovou tvorbou a je z nich patrné, že umělecký vkus Casony se příliš neměnil. Přesto nalezneme určitý posun v přístupu k pravdě a jejímu prosazování.

Základní rozdělení postav je ve všech hrách stejné. Na jedné straně máme osoby, jež stojí u zrodu či se podílejí na provozu těchto zařízení a na straně druhé nemocné duše využívající nabízených služeb. V průběhu, jak se jednotlivé osudy proplétají, vychází najevo, že něco schází všem.

6.2.1 La sirena varada

Ricardo zpočátku využívá zmatení svého okolí, manipuluje s ním a zneužívá ho ke své zábavě. Zahleděn do sebe, podceňuje vážnost situace. Postupně se sblíží se Sirenou, o níž si myslí, že je dalším individuem znuděným běžným světem a nechce znát její pravou identitu.

⁸² CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

⁸³ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

⁸⁴ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

Vše se však změní ve chvíli, kdy si uvědomí, že ji miluje. Jak říkal Florín „el amor necesita la verdad.“⁸⁵

Pravda je však příliš krutá, ve skutečnosti se jedná o dívku jménem María. Ta prožila natolik hrozné momenty, že si její mysl raději vytvořila nový vlastní svět, v němž se z ní stala Sirena. Sám Florín, jenž Mariu léčil, se zprvu nad svým činem zděsí. „Si emprendí la curación de Sirena fue porque Ricardo me lo pedía con gritos del alma. Y cuando le devolví las primeras luces y fui adivinando la verdad de su vida a través de sus ramalazos de razón, sentí espanto de mi propia obra. Vi bien lo que le quitaba y lo que le iba a dar en cambio. ¿Cree usted que no dudé? Pero no importa: Ricardo la quiere. ¿Qué la quiera tal como es? yo no puedo hacer otra cosa.“⁸⁶ I Ricardo začne váhat nad smyslem pravdy a pokusí se Mariu vrátit zpět do jejího fantastického světa. María však návrat odmítá, je s Ricardem těhotná a právě tento nový život vzešlý z jejich lásky jim dá sílu vše překonat a najít štěstí v reálném světě. Casona tedy jasně ukazuje, že před problémy se nedá věčně utíkat, ale že se jim musí čelit.

Naproti tomu nejasné zůstává řešení u Daniela. Ten na začátku hry předstírá, že je malířem. Mezi jeho umělecké rozmary patří, že si zavázal oči. Nechce svou představivost omezovat okolním reálným světem, ale chce, aby jí byl dán volný průchod a on mohl hledat nové barvy a způsoby zachycení svých námětů. Když mu však Ricardo v afektu strhne pásku ke svému úžasu zjistí, že Daniel je slepý a jeho čin tak získá naprosto odlišný význam.

V tomto případě děj nepokračuje jako u jiných postav, Daniel není přesvědčován, aby čelil pravdě a nesnažil se ji zakrývat, ale jeho příběh již není dál rozvíjen. Autor tak nechává na každém z nás, abychom si Danielovu situaci vyložili podle svého. K odhalování pravdy je proto potřeba přistupovat opatrně, ne vždy je tím správným řešením. Musíme se rozhodovat podle konkrétního případu.

Danielova situace už vrátil nelze, ale jeho páška mu umožňuje, aby jej jeho okolí vnímalo tak, jak chce on. Nikoho nezraňuje, ale jeho chrání, proč by tedy ve svém postoji nemohl pokračovat i nadále? Je to vyjádřeno ve slovech Daniela, kdy nešťastný Ricardo se snaží skoncovat se svým nápadem republiky pro společnosti nepochopené osoby a strhává pásku, symbol posledního člověka, jenž ve svém netradičním postoji setrval. „¿Por qué lo has hecho?

⁸⁵ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

⁸⁶ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

¿Qué daño te hacía yo? Si era una ilusión olvidarlo...(Tendiendo las manos.) Dame. (Se vuelve a poner la venda.) No lo digas a nadie... No lo digas a nadie... (Sale.)”⁸⁷

V Danielově případě vyznívají krutě předchozí slova Dona Florína, jenž ho přesvědčoval o nutnosti pravdy. „Mentirle no; por dura que sea la verdad, hay que mirarla de frente. (Junto a él con intención.) ¿Me oye, Daniel?; por dura que sea. De nada sirve vendarse los ojos.”⁸⁸ Ricardo je po zjištění pravého důvodu Danielovi pásky otřesen „Pero esto es horrible... ¿Y es esta la verdad? ¿Siempre?”⁸⁹.

6.2.2 Prohibido suicidarse en primavera

Lidská psychika je nevyzpytatelná, a proto by si s ní člověk neměl zahrávat, byť z těch nejlepších pohnutek. Ačkoliv se většina návštěvníků sanatoria chová podle předpokladů doktora Rody, Chole jej varuje, že je jen otázkou času, kdy se situace zvrhne. Duševní pochody jsou velmi složité, těžko odhadnutelné a u každého jedince se reakce na dané podmínky natolik liší, že si nikdy nemůže být jistý, že jeho léčba nebude mít opačný dopad. Ona přišla šťastná, zamilovaná, plná touhy po životě a ve chvíli, kdy se vyskytl problém, se chtěla utopit v jezeře, přestože za normálních okolností v běžném prostředí, by ji toto řešení nikdy nenapadlo. Zároveň doktora upozorňuje, že se smrti si nemůže zahrávat, že v místě, jež vytvořili, je smrt tak blízko na dosah, tak snadná, že stačí jediný nestřežený okamžik, letmé strnutí mysli a následky mohou být katastrofální.

Opět se setkáváme s nešťastnými jedinci ztracenými ve světě. Ačkoliv každý z jiného důvodu, všichni se dostávají do stejné situace, neumí čelit svým problémům, a tak se před nimi snaží utéct. I v této hře se objevuje postava, jež má hmotné potíže, trpí hladem, zimou, nemůže sehnat práci a je osamocená. Naproti ní stojí osoby na první pohled působící dojmem, že mají vše. Právě jim však často ke štěstí schází mnohem více. Tyto osudy vytváří kontrast, jenž nutí diváky zamyslet se nad vlastním vnímáním života a své situace.

Tak se například do sanatoria doktora Rody dostává mladá dívka Alicia. Ta se rozhodla spáchat sebevraždu poté, co se bez peněz, několik dní hladová a okolím ponížená, ocitla v

⁸⁷ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

⁸⁸ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

⁸⁹ CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

bezvýchodné situaci. Jak ale později vysvětluje, celý život prožila sama, a proto nechtěla být osamělá i ve své poslední chvíli. Dozvěděla se o tomto zařízení a doufala, že alespoň na konci života nalezne spřízněné duše. Když však ono místo uvidí, smrt je tak blízko a je vnímána tak banálně, vyděsí se a chce utéct zpět do města. Zadrží ji však doktor Roda, jenž jí vysvětlí pravý důvod zřízení tohoto útočiště. A zároveň Alicii nabídne práci ošetřovatelky, protože právě její případ, kdy se navzdory své chudobě a samotě rozhodne dále žít, by mohl otevřít oči lidem věřícím v neřešitelnost svých problémů, často jen vinou zahleděnosti do vlastního světa. „Pero, en el fondo, intenta ser un sanatorio. Usted, que sólo le pide a la vida una mano amiga y un rincón caliente, tiene mucho que enseñar aquí a otros que tienen la fortuna y el amor, y se creen desgraciados. Ayúdenos usted a salvarlos.”⁹⁰

César Oliva kritizuje Casonu, že „Elaboró un teatro que valía para cualquier situación. Esa es su grandeza y su miseria, Pese a partir de planteamientos políticos de izquierdas sus obras na tenían una posición ideológica clara. *Prohibido suicidarse en primavera*, la primera que escribe en el exilio, no hace ni la menor alusión a la guerra civil ni a hechos que muestran cierta afeción a tan graves acontecimientos.”⁹¹ Je pravdou, že Casona v žádném případě nepíše politickou hru. Na druhou stranu o názoru, že ve svém díle zcela opomíjí jakékoliv zmínky o válečných událostech, by se dalo polemizovat.

Příběh pojednává o ztracených duších, lidech frustrovaných ze své existence a dále přímo na příkladu Hanse je rozpracován motiv války a její dopad na jedince. Tento pomocník doktora Rody nechápe pravý důvod zřízení sanatoria a pokládá za neúspěch, že žádný z návštěvníků sebevraždu ještě nespáchal. Nedívá se na své okolí jako na osoby, jež potřebují pomoci, ale stroze se soustředí na plnění plánu. Jeho osud se později dozvídáme od doktora jenž, na otázku Chole, zda je Hans nějakým způsobem postižený, vysvětluje:

—Sí, del alma. La guerra deja marcados a todos; a los que caen y a los que se salvan. Ese hombre tenía una cervecería en una aldea de Lieja. Era un muchacho alegre, cantaba las viejas canciones; tenía amigos, hijos y mujer. Durante la guerra sirvió cuatro años en un hospital de sangre. ¡Cuatro años

⁹⁰ CASONA, Alejandro. *Prohibido suicidarse en primavera*. [online]. Biblioteca Edaf, 2001. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z: <<http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera.pdf>>.

⁹¹ OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004, s. 115-116.

viendo y palpando la muerte a todas horas! Después del armisticio, cuando volvió a su tierra, sus amigos, su mujer y sus hijos habían desaparecido. Y la cervecería también. Y el sitio de la cervecería. Hans era un hombre acabado.⁹²

Aby se Hans vyrovnal s následky válečných událostí, musel v sobě potlačit veškeré city. Stal se však z něj člověk žijící rutinně, ke všemu přistupující pragmaticky, bez schopnosti vidět za svými pacienty konkrétní lidské osudy. Bez empatie jeho tělo sice přežívá, ale duše je zničená. Ačkoliv Casona již dále toto téma nerozvíjí, ukazuje, jak se válka podepíše na každém, kdo ji zažil. Nabízí divákovi téma k zamyšlení, a aby toho docílil, nemusí zabíhat více do detailů, protože ty si každý umí doplnit sám.

Tento styl je patrný v celé tvorbě. Casona vždy zmíní nějaký společenský problém, ale než aby jej podrobně rozpracovával či analyzoval, vše spíše jen načrtne. Zároveň však pobízí právě diváka, aby se tímto tématem sám zabýval. Casona nepřináší řešení, ale poskytuje prostor k vlastnímu zamyšlení. A právě v této možnosti stáhnout a interpretovat dané problémy nehledě na národnost či historickou epochu, v jaké se kdo nachází, tkví Casonova univerzalita, jež mu zajistila světový ohlas.

Casona v těchto hrách kritizuje osoby, jež pod vlivem své profese ztratili lidský přístup ke konkrétním jedincům. Tito lidé již na své okolí pohlíží jen jako na další případ, aniž by si plně uvědomovali, že se jedná o živé bytosti, jež mají city. Částečně je tento postoj v mnoha ohledech nezbytnou obranou, jinak by člověk nemohl danou práci vykonávat. Jako v případě Alicii, jež nedokázala dále pracovat v nemocnici, protože trpěla smrtí každého člověka.

Naproti tomu se nesmí překročit určitá hranice, protože rutinním lhostejným přístupem ke svému okolí, ztrácí sama tato osoba část svého lidství, svých emocí. Podobně je kritizován i nelidský přístup novinářů k lidem. Jde jim o pouhou senzaci a nezajímá je, že jejich zpráva může zničit životy. Nezamýšlejí se nad tragickými událostmi a jejich dopady, ale s nadšením je vítají v představě dalšího trháku, jenž zajistí prodání nového čísla novin. A nejde jen o samotné novináře, ti se jen snaží zalíbit pochybnému vkusu čtenářů vyžadujících stále více a

⁹² CASONA, Alejandro. *Prohibido suicidarse en primavera*. [online]. Biblioteca Edaf, 2001. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z: <<http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera.pdf>>.

drastičtějších zpráv. „CHOLE.—¡Ah, la tiranía del público! Y luego la tiranía del director. Todo le parece poco.”⁹³

6.2.3 Los árboles mueren de pie

Zmíněné motivy pak nalezneme i v poslední z trilogie, ve hře *Los árboles mueren de pie*. Ačkoliv vše vypadá na první pohled bezchybně, postupně se začínají odkrývat jednotlivé problémy, jež práce v instituci pro nemocné duše přináší. Kvůli netradičním postupům organizace často překračuje zákon, a tak se snaží jednat v utajení. Jeden z pracovníků si stěžuje, že musí vystupovat pod číslem, jež je velmi neosobní a připravuje ho o část jeho já.

Mi nombre verdadero es Juan. Poca cosa, ¿verdad? ¡Pero humano, señor, humano! Millares de Juanes han escrito libros y han plantado árboles. Millones de mujeres han dicho alguna vez en cualquier rincón del mundo "te quiero, Juan". En cambio ¿quién ha querido nunca al "F-48"? Juan sabe a pueblo y a eternidad: es el hierro, la madera de roble, el pan de trigo. "F-48" es el nylon.⁹⁴

Stejně tak během onoho divadla, jež sehrají Mauricio a Isabel, vyjde najevo, že léta praxe v oboru Mauricia odcizily od běžného života. Tak dlouho se vydával za jiné osoby, až se pro něj prožitky staly pouhou součástí práce. Ke všemu přistupuje pragmaticky. S odstupem hodnotí provedené úkony, veškeré jeho emoce jsou hrané a on drží svoji osobnost stranou od všech a všeho. Jeho posedlost uměleckou dokonalostí zajde až tak daleko, že ji pokládá za ideál. Hlavní je pro něj perfektní ztvárnění a ne autenticita citu. Naproti tomu Isabel svoji roli prožívá doopravdy, což jí Mauricio vyčítá. Emoce podle něj nemá vznikat v srdci, ale v hlavě.

ISABEL.— ¿Usted no se emocionó ni un momento?

MAURICIO.— La emoción verdadera nunca es artística. Por ejemplo; ¿te fijaste con qué ilusión me comí las tortas de nuez con miel? Pues si hay dos cosas que yo no puedo aguantar son la miel y las nueces. Esto es lo que yo llamo una conciencia artística.⁹⁵

Isabel se však do Mauricia zamiluje a dokáže mu ještě otevřít oči, vrátit jej tak do realného života, podobně jako tomu bylo v případě Sireny. Láska obnoví dlouho potlačované emoce.

⁹³ CASONA, Alejandro. *Prohibido suicidarse en primavera*. [online]. Biblioteca Edaf, 2001. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z: <<http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera.pdf>>.

⁹⁴ CASONA, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. [online]. [cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://img2.tapuz.co.il/CommunaFiles/17472436.pdf>>.

⁹⁵ CASONA, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. [online]. [cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://img2.tapuz.co.il/CommunaFiles/17472436.pdf>>.

Při jednom z rozhovorů s Isabel si Mauricio uvědomí, že si nedrží odstup od jiných lidí pouze v profesní oblasti, ale že je tím ovlivněn i jeho osobní život. Studuje vzdálené umění a nevšimne si mnohdy krásnějších věcí, jež mu jsou na dosah ruky. Láska dokáže Mauriciovi, že ačkoliv pravé city nejsou pečlivě promyšlené a bezchybně uskutečnitelné, jejich pravost předčí veškeré umělecké projevy. A často právě dokonalost dělá věci chybnými.

ISABEL.— Sin ironías; te admiro de verdad. Es asombrosa esa manera que tenéis los soñadores de no ver claro más que lo que está lejos. Dime, Mauricio ¿de qué color son los ojos de la Gioconda?

MAURICIO.— Aceituna oscuro.

ISABEL.— ¿De qué color son los ojos de las sirenas?

MAURICIO.— Verde mar.

ISABEL.— ¿De qué color son los míos?

MAURICIO.— ¿Los tuyos?... (Duda. Se acerca a mirar. Ella entorna los párpados. Sonríe desconcertado.) No lo tomes a mal. Parecerá una desatención pero te juro que en este momento tampoco sabría decirte cómo son los míos.

ISABEL. — Pardos, tirando a avellana. Con una chispita de oro cuando te ríes. Con una niebla gris cuando hablas y estás pensando en otra cosa.

MAURICIO.— Perdona.⁹⁶

Aniž by si toho hlavní protagonisté povšimli, pomalu se vyměňují role a celá situace se otáčí. Původně měli být v roli herců, ztvárnit polepšeného vnuka a jeho manželku, aby splnili životní přání babičky a dali jí důvod, proč dále žít. Avšak je to ona, kdo jim svými radami a vřelým chováním pootevře cestu, aby našli jeden druhého, a tedy smysl jejich života. Situace se zkomplikuje, když se na scéně objeví pravý vnuk. Nehledě na prosby všech zúčastněných si jde arogantně a bez slitování za svým cílem. Nezajímá ho život vlastní babičky, aby zachránil ten svůj, potřebuje za každou cenu získat peníze. Když neuspěje s vydíráním, chystá se vše prozradit. Babička se dozvídá celou pravdu, ale natolik si váží snahy cizích lidí udělat ji šťastnou, že tentokrát je to ona, kdo sehraje divadlo. Před Mauriciem a Isabel předstírá, že o

⁹⁶ CASONA, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. [online]. [cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://img2.tapuz.co.il/CommunaFiles/17472436.pdf>>.

jejich záměně nic neví a nechává je tak v onom krásném klamu, že pomohli staré paní ke štěstí. Babička sebere veškerou energii a dohraje svou roli až do konce

BALBOA.— ¿No piensas decírselo?

ABUELA. — Nunca. Les debo los días mejores de mi vida. Y ahora soy yo la que puede hacer algo por ellos.

BALBOA.— ¿Pero de dónde vas a sacar fuerzas?

ABUELA.— Es el último día, Fernando. Que no me vean caída. Muerta por dentro, pero de pie. Como un árbol.⁹⁷

⁹⁷ CASONA, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. [online]. [cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://img2.tapuz.co.il/CommunaFiles/17472436.pdf>>.

7. Závěr

Vybraná díla Lorcy, Mihury, Casony a Albertiho dohromady vytvářejí ucelený obraz společnosti zachycený z různých perspektiv. Ačkoliv se každý z dramatiků na problémy dívá z jiného úhlu pohledu a pro jejich umělecké ztvárnění použije odlišných forem, ze všech jasně vyplývá, že nastalá situace je neudržitelná, a tudíž si žádá výrazných změn. Hlavním terčem kritiky se stává společenská přetvářka, pokrytectví, zastaralé normy, snaha vypadat před ostatními co nejlépe. Lorca ukazuje, kam až tato posedlost vypadat bezchybně před okolím může zajít. V dalších hrách je takto uměle vytvořená identita podkryta a my vidíme jejich opravdovou povahu a situaci, v níž se nachází jednotlivé postavy.

Společenské normy neodpovídají požadavkům a možnostem většiny. Ve všech hrách se setkáme s postavami, jež se nedokáží ztotožnit s reálným světem. V něm přežívají zastaralé zákony, tradice a pověry, jimiž si menšina snažila udržet postavení a moc nad ostatními. Celé společnosti se brání ve svobodné realizaci. Lidé se stávají figurkami nucenými jednat v souladu s nesmyslnými požadavky, potlačují svoji osobnost, aby zapadli do davu a nevybočovali. Tato nařízení automatizují jejich životy a oni nad svou existencí nemají důvod, ale ani možnost přemýšlet. Společnost zamezuje svobodnému výběru partnera a uzurpuje si tak právo rozhodovat a řídit sféru lidského bytí, jež by měla být zcela soukromého rázu.

Postupně upírá člověku všechny prostředky, jimiž se snaží o realizaci štěstí. S takovouto pozicí se může plně ztotožnit jen málokdo. A proto většina se jí podřizuje jen ze strachu z represí, z konfrontace se svým okolím. Z nemožnosti naplnit alespoň některý z pudových požadavků vznikají stále se stupňující frustrace a agrese, represemi udržovaná v latentním stavu. Systém, jenž zamezuje lidem vytvářet si hodnoty na základě vlastního myšlení, tak nemá šanci na přežití. Všechny frustrace a potlačovaná agrese nezmizí, hromadí se hluboko v podvědomí a pouze čekají na katalyzátor, jež jim umožní vyjít na povrch. Tím se stala právě válka, během níž tyto uměle vytvořené bariéry byly zničeny a ukázala se tak pravá hrůzná povaha těchto lidí, pro něž jejich morálka nebyla výsledkem vlastního přesvědčení, ale pouze dána z vnější. Vyšlo tak najevo pravé chování těch, jež si tak dlouho hráli na dokonalé mravní jedince bez úhony.

Ve všech hrách se setkáme s postavami, jež žijí v jakémsi ústraní, v nevědomí či klamu. Jim všem jakoby jednotliví autoři chtěli otevřít oči, aby si uvědomily pravou podstatu své situace a snažily se ji změnit. Pro Lorcovy hrdinky však tento pokus končí vždy smrtí ať už jich samotných, nebo někoho z okolí. Mihurovy postavy se snaží uniknout šedi a konformizmu, ale v nich samých je vše, čemu se vyhýbají, již natolik zakořeněno, že aniž by si to uvědomovaly, jsou neustále ztrhávány zpět a jejich pokus o změnu končí přijetím původně nechtěných norem. Albertiho člověk neobstojí ve zkoušce, podlehne pokušení a končí navždy zatracen. Pouze některé Casonovy postavy, jež nejsou ještě morálně zcela ztraceny, se dokáží vrátit zpět do života. Jejich šance na úspěch však nezáleží pouze na nich, ale jsou závislé na pomoci okolí. .

8. Resumen

Los autores escogidos: Lorca, Mihura, Alberti y Casona nacieron, crecieron y empezaron a escribir bajo el influjo de las mismas condiciones sociales y políticas. Su llegada a la escena al principio de los años treinta, significó una eclosión del teatro español. Después de una pausa de 250 años, aparecieron autores que alcanzaron un éxito internacional elevado.

Rafael Alberti se inició en el teatro con la obra *El hombre deshabitado*. Durante el estreno el autor expresó plenamente la ruptura con el teatro burgués. En 1933 y 1934 Lorca presentó *Bodas de sangre* y *Yerma*, dramas con los que logró la mejor acogida. El 34 es el mismo año en el que Casona consiguió el premio Lope de Vega por su primera obra, *La sirena varada*. Ya en 1932 Mihura redactó *Tres sombreros de copa*, pero con ella se adelantó mucho a su época y las compañías teatrales no se atrevieron a escenificarla. Hasta hoy en día los críticos, teniendo en cuenta que Ionesco estrenó su obra *La cantante calva* en 1948, se están quejando de la actitud conservadora de los teatros por la cual España perdió la posibilidad de tener un fundador del teatro del absurdo.

Aunque los autores no suelen agruparse juntos, en sus obras se reflejan las mismas circunstancias. Los temas que plantean son universales. Tratan problemas y preocupaciones que afectan profundamente a cada sociedad y pese a los cambios notables durante el siglo XX siguen siendo actuales.

Cada uno de los autores expresa su crítica mediante distintos tipos de teatro. Lorca a su trilogía rural le da forma de tragedia. Como pocos, capta la esencia de la psicología femenina y muestra la injusticia y la opresión moral a la que la sociedad somete a las mujeres. Rafael Alberti toma la inspiración de los autos sacramentales, pero adapta la forma y el contenido a las exigencias de la época nueva. En su teatro poético destaca la presencia del elemento grotesco con el que exagera a los personajes y muestra la absurdidad de su comportamiento.

Miguel Mihura utiliza la hipérbole grotesca para expresar la hipocresía, el conformismo y la moralidad retorcida de nuestra sociedad. Con los personajes deshumanizados y los diálogos irracionales, ya se acerca a las técnicas del teatro del absurdo. Aunque Mihura eligió el estilo

de comedia, sus obras, en un amplio sentido, resultan más desoladas que las del concepto trágico de Lorca.

Así el único que nos trae, por lo menos, alguna esperanza es Casona. En su teatro poético se presenta el mundo real y el de la fantasía como dos entidades inseparables de nuestra existencia. Y su mensaje queda bien claro: cada ser humano para una vida verdadera necesita los demás. No podemos ignorar nuestro alrededor, crear repúblicas propias o intentar escapar a nuestro mundo de fantasía. La vida real siempre nos alcanza, por eso no es posible huir, sino hay que enfrentarse a los problemas.

Casona, en este sentido, completa a los otros autores. Él todavía no ha perdido la confianza en el ser humano, en su mejor lado. La lectura de las obras de los dramaturgos ofrece una viveza espléndida que mediante estas diversas miradas permite captar la esencia de toda nuestra sociedad en su totalidad.

9. Resumé

Vybraní autoři F. G. Lorca, M. Mihura, R. Alberti a A. Casona se narodili, prožili dětství a začali psát své hry ve stejné době, pod vlivem stejných událostí. Začátkem třicátých let se tak Španělsko po 250 leté pauze konečně dočká příchodu dramatiků, jež dosáhnou světové kvality.

Ten započne Alberti premiérou hry *El hombre deshabitado*, během níž je naplno vyjádřen rozpor mladé generace se soudobým divadlem. Roku 1933 Lorca představí svoje vrcholná díla *Bodas de sangre* a *Yerma*. Casona získává cenu Lope de Vegy za svou prvotinu *La sirena varada*. Mihura *Tres sombreros de copa* dokončí v roce 1932, příliš však předběhne dobu a divadelní společnosti hru odmítnout nastudovat. Dodnes si pak španělští literární kritici „mající na paměti, že Ionesco svoji *Plešatou zpěvačku* uvedl v roce 1948, stěžují na omezený pohled tehdejších divadel, jež tak Španělsko dost možná připravili o zakladatele absurdního dramatu.

Ačkoliv se tedy běžně nesetkáme s jejich společným zařazením, ve svých hrách zobrazují tytéž společenské poměry. Zpracovávají témata lidského soužití univerzálně, a proto jsou jejich díla nadčasová. Během dvacátého století se urazila dlouhá cesta směrem k rovnoprávné společnosti, avšak mnoho problémů, na něž vybraná díla poukazují, i nadále přežívá. Jejich hry proto mají i dnešnímu divákovi, co říci.

Každý z autorů kritiku vyjádří pomocí specifických forem. Lorca pro svoji rurální trilogii volí žánr tragédie. Jako jeden z prvních autorů vůbec dokáže proniknout do psychologie ženských postav, vžít se do jejich situace a svým uměleckým projevem hodným mistra naplno zobrazit bídne postavení, jež jim společnost vyhradila. Rafael Alberti se pro kritiku společnosti inspiroval v náboženských hrách, jejichž obsah však adaptuje na novou situaci. Pro vykreslení vesnické společnosti pak zvolí formu groteskní hyperpoly, takřka valleinclánovského stylu.

Miguel Mihura používá komediální nadsázky a dává tak vyniknout pokrytectví, konformizmu a zvrácené morálce naší společnosti. Ve svých odlidštěných postavách, jejich nelogických a iracionálních rozhovorech se pak výrazně přiblíží technikám absurdního

dramatu. Ačkoliv zvolil žánr komedie, jeho hry v mnohém vyznívají beznadějněji než v tragickém pojetí Lorcově.

Jediný Casona nám proto dává alespoň náznak naděje. V jeho poetickém divadle se střetávají světy reality a fanatazie, jako dvě neoddělitelné součásti lidského bytí. A Casonova zpráva je jasná: každý člověk k hodnotnému životu potřebuje své okolí. Nejde zůstat lhostejný k problémům druhých, vytvořit si vlastní stát či uniknout do světa svých fantazií. Reálný život nás zastihne vždy a všude, a my proto nemůžeme věčně utíkat, ale musíme svým problémům čelit. Snažit se pomoci ostatním, protože nikdy nevíme, kdy budeme jejich pomoc potřebovat my.

Casona tedy doplňuje předchozí dramatiky, protože on ještě neztrácí víru v člověka, v jeho lepší já. Pestrost, jakou nám pak čtení těchto děl nabízí, umožní vykreslit společnost z různých pohledů, jež ji právě takto dokáže nejlépe vystihnout jako celek.

10. Summary

Selected authors F. G. Lorca, M. Mihura, R. Alberti and A. Casona were born, grew up and started to write their plays in the same period, influenced by the very same events. In the early 1930s, after 250 years, Spain finally got world-renowned playwrights.

The beginning was the premiere of the play *El hombre deshabitado*, expressing the conflict between young generation and contemporary theatre. In 1933, Lorca introduced his masterpieces *Bodas de sangre* and *Yerma*. Casona won the price of Lope de Vega for his first play *La sirena varada*. Finally, in 1932, Mihura finished his most famous play *Tres sombreros de copa*, which was, however, ahead of his time and the theatre company refused to produce it. Even today, the Spanish literary critics express their discontent about the limited view of contemporary theatres, which might have withhold the Spanish foundation of absurd drama in 1948 – the very same year when Ionesco introduced his play *The Bold Soprano*.

Although they hardly ever came from the same social background, they use their plays to present the same social issues. They process the themes of general human coexistence, which makes their work timeless. Event though the twentieth century saw some important developments towards the equal society, many problems – highlighted in the plays – persist. For that reason, the plays still contain important messages intelligible to contemporary audience.

Every author expressed his criticism by specific forms. Lorca chose the genre of tragedy for his rural trilogy. He was one of the first authors who managed to penetrate the psychology of women characters, identify himself with them and by his masterful artistic expression fully display their miserable status, designated to them by the society. Rafael Alberti found his inspiration in religious dramas and adapted their content to criticize the society. To illustrate the village society, he chose the form of grotesque hyperbole.

Miguel Mihura used comedy exaggeration to emphasize hypocrisy, conformism and twisted moral of our society. His unhumanized characters and their illogical and irrational dialogues resemble the technique of the absurd drama. Even though he used the genre of comedy, his plays often give even more desperate impression than Lorca's tragedies.

Casona is the only one who gives us at least a glimpse of hope. In his poetic drama, the reality and fantasy are connected like the two inseparable parts of human existence. Casona's message is clear: every man needs a community to live a meaningful life. He cannot ignore the other's, he cannot create his own state or escape to his fantasy world. The real life will always catch up and he cannot avoid his problems forever. He has to try to help others because he never knows, when he will need their help.

Thus, Casona completes the previous playwrights since he did not lose faith in the man and his better self. The variety offered in their works enables to illustrate the society from different points of views, which can hence capture it as a whole.

11. Bibliografie

ALBERTI, RAFAEL. *De un momento a otro; El adefesio*. Madrid: Cátedra, 1992. ISBN 84-376-1120-2.

ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida*. Madrid: Alianza Editorial, [1998]-<1999>. ISBN 84-206-3623-1.

ALBERTI, Rafael. *Noche de guerra en el Museo del Prado; El hombre deshabitado*. Madrid: Biblioteca Nueva, [2003]. ISBN 84-9742-143-4.

ALBERTI, Rafael. *Obras completas*. Barcelona: Seix Barral ; [Madrid]: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Estatales, 2003-<2004>. ISBN 84-322-4051-6.

ALONSO VALERO, Encarna. *La tragedia del nacimiento: el teatro de Federico García Lorca*. Granada: Atrio, D.L. 2008. ISBN 978-84-96101-70-8.

BĚLIČ, Oldřich. *Stručné dějiny španělského dramatu*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, 1977. ISBN 1011-0085.

BOUDON, Raymond, BESNARD, Philippe, CHERKAOUI, Mohamed, LÉCUYER, Bernard-Pierre. *Sociologický slovník*. Přel. Vladimír Jochmann. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0735-3.

CAMPS, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 1998. ISBN: 84-376-1618-2.

CANOA GALIANA, Joaquina. *Lectura de signos en tres sombreros de copa de M. Mihura (aplicación del concepto de interpretante)*. [online]. [cit. 2012-01-29]. Dostupné z: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/06929511933558539732268/p0000003.htm#15>>.

CASONA, Alejandro. *La sirena varada*. [online]. [cit. 2012-02-05]. Dostupné z: <<http://pdf.edocr.com/a6d56b187c65de804683933834e2ae43de0044bb.pdf>>.

CASONA, Alejandro. *Los árboles mueren de pie*. [online]. [cit. 2012-01-31]. Dostupné z: <<http://img2.tapuz.co.il/CommunaFiles/17472436.pdf>>.

CASONA, Alejandro. *Prohibido suicidarse en primavera*. [online]. Biblioteca Edaf, 2001. [cit. 2012-02-09]. Dostupné z:

<<http://www.inabima.org/BibliotecaInabima2/C/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera/Casona,%20Alejandro%20-%20Prohibido%20suicidarse%20en%20primavera.pdf>>.

EDWARDS, Gwynne. *El teatro de Federico García Lorca*; versión española, Carlos Martín Baró. Madrid: Gredos, D.L. 1983. ISBN 84-249-0891-0.

FOLGUERA, Pilar. *El feminismo en España : dos siglos de historia*. Madrid: Pablo Iglesias, 2007. ISBN 978-84-95886-21-7.

FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-806-9

FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Přel. Ludvík Hošek. Praha: Hynek, 1998. ISBN 80-86202-13-5.

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 2004. ISBN 84-376-0560-1.

GARCÍA LORCA, Federico. *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores : poema granadino del novecientos ... ; Los sueños de mi prima Aurelia : crónica granadina*. Madrid: Alianza Editorial, 2003. ISBN 84-206-3356-9.

GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata a próza*. Přel. Lumír Čivrný. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003. ISBN 84-376-0072-3.

CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. Praha: Libri, 2005. ISBN 80-7277-281-3.

MIHURA, Miguel. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2004. ISBN 84-376-2138-0.

MILLETT, Kate. *Política sexual*; versión española, Ana María Bravo García. Madrid: Cátedra, 2010. ISBN 9788437626802.

MONLEÓN, José. *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Primer acto, D.L.1990. ISBN 84-87015-07-7.

OLIVA, César. *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2004. ISBN 84-9756-043-4.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984. ISBN 84-376-0049-9.