

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií

Lucie Byronová

**Lorkovo „nemožné“ divadlo: *El público* (Publikum)**

**Lorca's „impossible“ theater: *El público* (The Public)**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

Praha 2011

## Abstrakt

Bakalářská práce se věnuje divadelní hře Federika Garcíi Lorky, *Publikum* (El público). Autor toto dílo spolu s několika dalšími dramaty označoval jako nemožné divadlo, protože se podle něj příliš vymykalo konvenčním divadelním představením, než aby mohlo být uvedeno na jevišti. Práce se snaží zachytit především ty aspekty *Publika*, které souvisí s jeho „nemožností“ a zároveň tak poukázat na specifčnost a originalitu díla.

Pro hru je podstatné téma lásky a téma divadla. Na rozdíl od jiných Lorkových her se zde ovšem jedná o lásku homosexuální, která jakožto společensky nepřijatelná vyvolává u většiny protagonistů vnitřní konflikt. Rovněž problematika divadla je předmětem konfliktu; snaha renovovat dramatickou scénu zde naráží na strach z nepříznivé reakce publika. Děj dramatu se tedy odehrává jednak v rovině osobní a jednak v rovině společenské, přičemž obě roviny se stýkají a proplétají v ústředních motivech hry jako je divadlo v písku a divadlo pod širým nebem nebo maska. Práce se snaží tyto motivy interpretovat a odhalit tak významovou bohatost díla.

Pozornost je věnována rovněž tomu, jak je v díle zobrazeno publikum a jak Lorca využívá princip divadelního představení uvnitř svého vlastního dramatu. Tato otázka souvisí s autorovým pojetím divadla a vztahu mezi divadlem a skutečností.

Vzhledem k tomu, že *Publikum* bývá považováno za surrealistické drama, se práce pokouší postihnout zda a jakým způsobem se surrealismus promítá do Lorkova díla. Práce se dále zabývá tím, jak autor do svého textu zapojuje dvě Shakespearovy hry, *Romea a Julii* a *Sen noci svatojánské*.

## Abstract

The bachelor thesis deals with the play by Federico García Lorca, *The Public* (El público). The author characterised the work, together with several other plays, as the “impossible theatre” because it was too unconventional to be represented on stage. The object of the thesis is to discover and analyse the aspects of *The Public* which are connected with its impossibility and subsequently to demonstrate its uniqueness and originality.

The topics of love and theatre are essential in the play. However, in contrast to other Lorca's dramatic works, *The Public* deals with homosexual love which is socially unacceptable and thus produces an internal conflict in the majority of the protagonists. The problematics of the theatre is a subject of conflict too; the urge to renovate the dramatic scene encounters the fear of the possible negative reaction of the audience. The plot of the play thus develops on the personal and on the social level in the same time while the both levels meet in the central motifs of the play, such as the theatre beneath the sand and the open air theatre or the mask. The thesis attempts to interpret these motifs and subsequently to emphasise the richness of meanings in the play.

Attention is paid also to the image of audience in the drama and to the manner in which Lorca applies the principle of dramatic representation within his play. This issue is related to the author's approach to theatre in general and to his concept of theatre and reality.

Concerning the fact that *The Public* is often recognized as a surrealist drama, the thesis analyses the impact of surrealism on Lorca's work. Finally, the thesis examines how the author integrates two Shakespeare's plays, *Romeo and Juliet* and *Midsummer Night's Dream*, into his text.

## Resumen

El trabajo se dedica al drama de Federico García Lorca, *El público*. El autor denominó esta obra, junto con algunos otros dramas, “el teatro imposible” porque lo consideraba demasiado controvertido para representarlo delante del público. El trabajo intenta destacar y analizar los aspectos de *El público*, que están relacionados con su “imposibilidad” y demostrar la especificidad y originalidad de la obra.

En el drama se pueden considerar importantes el tema del amor y el tema del teatro. A diferencia de otras obras teatrales de Lorca, aquí se presenta el amor homosexual, que por su inadmisibilidad social produce el conflicto interior en la mayoría de los protagonistas. También la problemática del teatro es un objeto del conflicto; la intención de renovar la escena teatral se enfrenta con el miedo ante la posible reacción negativa del público. Trama se desarrolla en el plano personal y en el plano social. Los dos niveles se unen y se entrelazan en los motivos centrales como son el teatro bajo la arena y el teatro al aire libre o la máscara. El trabajo intenta a interpretar esos motivos y revelar así la riqueza significativa de la obra.

La atención se presta también a la imagen del público que se da en este drama y al modo en que Lorca utiliza el principio de la representación teatral dentro de su propio drama. Este problema está relacionado con el concepto lorquiano del teatro en general y de la relación entre el teatro y realidad.

Como *El público* se suele considerar el drama surrealista, se examina si el surrealismo influye la obra de Lorca y cómo. El trabajo analiza también de qué manera se integran en el texto de Lorca dos obras teatrales de Shakespeare, *Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu. Tato práce ani její podstatná část nebyla předložena k získání jiného nebo stejného akademického titulu.

V Praze dne 17.7.2011

.....

podpis

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala Doc. PhDr. Hedvice Vydrové za odborné vedení práce, cenné rady a za vstřícný přístup. Dále děkuji rodině a přátelům za podporu během studia.

## Obsah

Úvod .....	7
1. Generace 27.....	9
2. Divadelní tvorba Federika Garcíi Lorky.....	11
2.1. La Barraca.....	13
3. <i>El público</i> .....	15
3.1. Okolnosti vzniku, rukopis, jevištní realizace.....	15
3.1.1. Okolnosti vzniku.....	15
3.1.2. Rukopis.....	16
3.1.3. Jevištní realizace.....	16
3.2. Divadlo pod širým nebem a divadlo v písku.....	17
3.3. Temná láska a smrt.....	24
3.4. Maska.....	34
3.5. Zobrazení publika v <i>Publiku</i> .....	38
3.6. Divadlo na divadle.....	40
3.7. Vliv surrealismu.....	42
3.8. Odkazy na Shakespeara.....	49
Závěr.....	57
Seznam použité literatury.....	59

## Úvod

V mnohých rozhovorech Lorca rozděluje své divadelní hry na jevištně proveditelné a na ty neproveditelné, nemožné. První z nich se přizpůsobují vkusu publika a dobovým konvencím, zatímco druhé představují nový, nekonvenční přístup k dramatu, který přesahuje očekávání diváků a přináší na scénu nová, leckdy kontroverzní témata. Jako nemožné Lorca označoval hry *Až uplyne pět let*, *Komedie bez názvu* a *Publikum*. Právě o *Publiku* prohlásil, že „se nehrálo ani se nikdy hrát nebude, protože jej hrát nelze.“<sup>1</sup>

*Publikum* bylo, stejně jako další dvě hry, uvedeno na divadelní scénu v letech 1986 a 1987, avšak přívlastek „nemožné“ divadlo je v souvislosti s těmito dramaty nadále používán, přičemž se k nim někdy řadí také hry *Dívka, námořník a student* (*La doncella, el marinero y el estudiante*) a *Procházka Bustera Keatona*.<sup>2</sup> Právě *Publikum* bývá však považováno za Lorkovu „nejnemožnější hru“.

Drama se od ostatních Lorkových prací odlišuje jednak výběrem tématu, které bylo v době vzniku díla značně kontroverzní a na podiu prakticky neproveditelné, a jednak otevřeností, s jakou autor nechává nahlédnout diváky do svého vlastního nitra. Drama je také mimořádné svou avantgardní formou, Lorca přistupuje k vybrané tematice velmi originálně a nápaditě; dílo připomíná hlavolam, který je poměrně náročný na porozumění, skrývá množství významů a nabízí řadu interpretací.

V této práci se zabývám stěžejními tématy *Publika*, přičemž se snažím vystihnout právě ty charakteristiky, které ze hry činí takzvané nemožné drama a které přispívají k její originalitě. Každé z témat by jistě bylo možné podrobněji analyzovat a nacházet množství dalších významů; cílem mé práce je spíše určité uvedení do problematiky díla, které objasňuje jeho ústřední myšlenky a sdělení.

V první kapitole se snažím obecně shrnout tvorbu generace 27 a uvést tak Lorkovo dílo do širších souvislostí a zároveň poukázat na kulturní a literární fenomény, které mohly autora ovlivnit; následující kapitolu pak věnuji obecné charakteristice Lorkovy divadelní tvorby.

Ve třetí kapitole se zabývám samotným *Publikem*. Považuji za důležité zmínit pohnutou historii Lorkova rukopisu, která zkomplikovala zveřejnění dramatu a určitým způsobem také přispěla k jeho „nemožnosti.“ Dále se snažím vyložit význam ústředních

---

<sup>1</sup> McDermid, Paul. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Rochester, NY: Boydell and Brewer, 2007. s. 102.

<sup>2</sup> *Ibid.*, s. 101.

motivů, jakými jsou divadlo v písku a divadlo pod širým nebem a maska, přičemž mým cílem je zachytit několik významových rovin, ve kterých se drama rozvíjí a upozornit tak na bohatost a nejednoznačnost Lorkova textu. V *Publiku* hraje důležitou roli rovněž téma homosexuality, která se v jiných Lorkových dramatech nevyskytuje, Lorca zde velmi otevřeně zobrazuje konflikty a frustrace, které s homosexuální láskou souvisí. Tímto tématem se zabývám v podkapitole Temná láska a smrt.

V dalších podkapitolách se věnuji motivům divadla a publika. Pro Lorkův text je podstatný motiv zrcadlení a zdvojování postav. Drama se vyznačuje komplikovanou strukturou, kterou charakterizuje překrývání dějových rovin, množství dílčích divadelních představení a prolínání divadla a skutečnosti. Autor zde zároveň prezentuje svou vizi publika a svou představu o tom, jak by diváci měli k divadlu přistupovat.

*Publikum* bývá často charakterizováno jako surrealistické drama. Toto označení, ačkoliv není nepodložené, může být do určité míry zavádějící a může vést ke špatnému pochopení díla. Proto se ve své práci snažím popsat, jak se surrealistická estetika projevuje v Lorkově díle a jakým způsobem Lorca využívá surrealistických postupů.

Zajímavý je také způsob, jakým Lorca do své hry zapojuje Shakespearova dramata *Romeo a Julie* a *Sen noci svatojánské*. V závěrečné podkapitole tedy popisuji, jak se *Publikum* odkazuje k původním textům a jaký význam má pro Lorkovo drama tvorba anglického autora.



## 1. Generace 27

Lorca náležel do skupiny autorů známé pod názvem Generace 27. Jedná se především o básníky, kteří ve Španělsku působili ve 20. a 30. letech dvacátého století a kteří do své tvorby vstřebávali vlivy tehdejších domácích i zahraničních uměleckých směrů.

Roku 1927 několik španělských umělců veřejně uctilo památku Luise Góngory u příležitosti třístého výročí jeho smrti, což je možné považovat za jakýsi manifest nové umělecké generace, která byla na základě této události později pojmenována. Aktu se účastnili Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti a Federico García Lorca. Skupinu dále tvořili Juan Chabás, José Bergamín, Vicente Aleixandre, José Cernuda a Emilio Prados. Barokní básník oslovil mladé autory vlastnostmi, které charakterizovaly jejich vlastní tvorbu: smysl pro obraz a experiment, schopnost vytvářet v básni novou realitu, originální práce s jazykem.

Tvorba Generace 27 se prolínala s působením několika avantgardních směrů, a to především ultraismu a kreacionismu. S básníky Generace 27 je spojoval důraz na obraz a metaforu, s jejichž pomocí chtěli vytvořit svět nezávislý na vnější realitě. Básnická obrazivost měla být osvobozena od logických a gramatických pout jazyka<sup>3</sup>, cílem byla především tvorba krásy.

Mezi stoupence španělsko-latinskoamerického ultraismu patřil Gerardo Diego a zároveň Argentinec Jorge Luis Borges. Jejich heslem bylo „Ultra“, básníci chtěli směřovat „ještě dál“, „za a nad“, aby umění odpovídalo prudkému obnovitelskému rytmu moderního myšlení, jemuž vévodila věda a revoluční politika.<sup>4</sup> Ultraismus zasáhl P. Salinase, J. Guilléna a F. García Lorku. V oblasti prózy můžeme zpozorovat jeho vliv v gregueriích Ramóna Góméze de la Serny.

Kreacionismus je spjatý s Chilanem Vicentem Huidobrem, k němuž se roku 1918 přidali Gerardo Diego a Juan Larrea. Kreacionisté vnímají tvůrčí akt jako stvoření, kde se básník stává bohem. Jednoznačně ho oddělit od ultraismu může být problematické, lze však tvrdit, že ultraismus vycházel spíše z dynamické koncepce futurismu, zatímco kreacionismus se blíží kubismu, neboť podobně jako kubističtí malíři buduje obraz pomocí juxtaponovaných jazykových elementů.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Chabás, Juan. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 339.

<sup>4</sup> Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999, s. 35.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 36.

Ultraisté a kreacionisté se také zasadili o to, aby do Španělska pronikly informace o evropských avantgardách. Jedním ze směrů, které vstoupily do španělského povědomí, byl surrealismus, který výrazně ovlivnil španělské malířství a kinematografii, avšak v literatuře byl spíše inspiračním zdrojem, než skutečným hnutím. O nový směr, který hlásal tvůrčí automatismus a využití podvědomí se nejvíce zajímali Juan Larrea a José María Hinojosa, autor jedné ze základních sbírek španělského surrealismu, *Květ z Kalifornie* (La Flor de California).

Většina členů Generace 27 se s surrealismem nikdy neztotožnila, avšak jeho vliv je patrný například ve sbírkách *Vášeň země* (Pasión de la tierra) a *Zkáza nebo láska* (La destrucción o el amor) od Vicenta Aleixandreho, Albertiho *O andělech* (Sobre los ángeles), *Zakázané slasti* (Los placeres prohibidos), od Cernudy, nebo Lorkův *Básník v New Yorku* (Poeta en Nueva York), v divadelní tvorbě pak *Publikum* (El público) a *Až uplyne pět let* (Así que pasen cinco años).

Jedním z příznačných rysů Generace 27 je takzvané „odlidštění umění“ (deshumanización del arte), termín, který je zároveň titulem eseje Ortegy y Gasset, jež charakterizuje vývoj moderního umění. Důraz je kladen především na estetickou stránku díla, důležitý není sebevýraz, ale vyjádření krásy. Mnozí autoři se snaží dosáhnout tzv. „čisté poezie“ (poesía pura) inspirování především francouzskými básníky, Stéphanem Mallarmé a Paulem Valéry. Cílem je naprostá čistota formy, báseň může být nezávislá na realitě, jejími základními složkami se stává metafora a obraz, které ovšem neapelují na city, jak tomu bylo u romantických básníků, ale spíše na intelekt.

Mezi některými členy generace se objevují zájem a snaha o oživení domácí tradice. Autoři studovali například texty Gonzala Bercea, Svatého Jana od Kříže, *Píseň o Cidovi*, specifický byl zájem o Luise Góngoru. Důležitým zdrojem inspirace se stala lidová poezie čerpaná jednak z ústní tradice venkovských písní a jednak ze starých zpěvníků a souborů romancí. Básníci ovšem propojují tuto tradici s moderními a avantgardními vlivy a vzniká tak fúze, která se označuje jako neopopularismus. Za jeho ústřední dílo můžeme považovat Lorkovu sbírku *Cikánské romance* (Romancero gitano, 1928), dále například Albertiho *Jitro letní fialy* (El alba del alhelí, 1927).

## 2. Divadelní tvorba Federika Garcíi Lorky

Z Lorkova divadelního odkazu bylo uveřejněno dvanáct her, přičemž autor po sobě zanechal ještě několik nepublikovaných nebo nedokončených projektů: *Ifigeniina oběť* (El Sacrificio de Ifigenia), *Zkáza Sodomy* (La destrucción de Sodoma), *Sny mé sestřence Aurelie* (Los Sueños de mi prima Aurelia) a *Černá koule* (La Bola negra).

Lorkovy první hry, *Uhrančivý motýl* (El maleficio de la mariposa, 1919) a *Mariana Pinedová* (Mariana Pineda, 1925), jsou výrazně ovlivněny poetickým divadlem, kterému se před ním věnovali Eduardo Marquina nebo Francisco Villaespesa. Tito autoři využívali náměty z národní mytologie, dramata mají veršovanou formu.

Hra *Uhrančivý motýl*, kterou autor v prologu spojuje s Shakespearovým *Snem noci svatojánské*, se odehrává v komunitě hmyzu, jejíž členové jsou zasaženi láskou, „el amor más allá el amor“<sup>6</sup>, která jim ale nevyhnutelně přináší smrt. V *Marianě Pinedové* Lorca zpracoval osud granadské ženy, která je odsouzená pro své svobodomyšlné postoje ke smrti.

Už v těchto raných hrách lze vystopovat několik základních témat, která se opakují v celé Lorkově tvorbě. Patří k nim problematika nenaplněné nebo nemožné lásky, téma odloučení a konflikt mezi přáním a skutečností. Pro Lorkova díla je typická situace, kdy proti sobě stojí dvě opačné síly, princip autority, spjatý s řádem, tradicí a realitou a princip svobody související s instinktem, imaginací, přáním a individualitou. Svoboda je obvykle nedosažitelná a konflikt tedy končí smrtí jedné z postav, nejčastěji ženské hrdinky. Tyto motivy souvisí se symboly specifickými pro Lorkovu tvorbu, jako je země, měsíc, kůň, krev, nůž nebo řeka, které hrám propůjčují jejich typickou poetičnost a lyričnost. Sám Lorca o divadelní tvorbě prohlásil: „Divadlo je poezie, která vstává z knihy a ožívá. A když ožije, mluví a křičí, pláče a zoufá si.“<sup>7</sup>

Ve svém dalším období Lorca vytvořil čtyři frašky, dvě z nich, *Tragédie o donu Cristóbalovi a slečince Rositě* (Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita, 1923) a *Divadlo o donu Cristóbalovi* (Retablillo de don Cristóbal, 1931) pro loutkové obsazení a dvě pro živé herce: *Láska v sadu dona Perlimplína a také ta Belisina* (Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín, 1929) a *Obdivuhodná ševcová* (La zapatera prodigiosa, 1930). V *Obdivuhodné ševcové* Lorca rozvíjí téma boje reality s fantazií, děj je zasazen do lidového, venkovského prostředí. *Láska v sadu dona Perlimplína a také ta Belisina* řeší téma

<sup>6</sup> Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra 2001, s. 179.

<sup>7</sup> „El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y desespera.“ Ibid., s. 176.

nešťastného manželství, které je vynucené konvencí a společenskými zájmy. Dona Perlimplína nakonec dožene nevěra jeho manželky k sebevraždě.

Dramata *Krvavá svatba* (Bodas de sangre, 1933) a *Pláňka* (Yerma, 1934) měla být součástí dramatické trilogie o španělské zemi, avšak její poslední část, *Zkázu Sodomy* (La destrucción de Sodoma), Lorca nestihl dokončit. Jedná se o rurální dramata ovlivněná andaluským prostředím. Silná senzualita hrdinů, která reprezentuje spontánní princip přírody, zde stojí v opozici proti civilizaci zastoupené morálkou a právem. Venkov se jeví jako temné prostředí řízené archaickými normami, jejichž prosazování nutně vede k tragédii. Postavy se chovají instinktivně, neracionálně, odráží se zde mimo jiné Freudova psychologie zkoumající lidské pudy a podvědomí. Lorca tento materiál poetizuje a estetizuje, přičemž využívá lidových idiomů, archetypálních symbolů a přírodní symboliky.

Ústředním námětem *Krvavé svatby* je útěk nevěsty s bývalým milencem, který končí smrtí obou mužů, milence i ženicha. Ve chvíli, kdy pár prchá do lesů, na scénu vstupuje Luna a Smrt symbolizující fatalitu děje a dílo tak nabývá fantastický ráz.

*Pláňka*, drama, které nese podtitul „poema trágico“, je podle Lorkových slov příběhem neplodné ženy. Hrdinka trpí frustrací z nenaplněného mateřství a trýzní se sebeobviňováním. Důvodem její bezdětnosti ovšem může být skutečnost, že se neprovdala z lásky, podle svého instinktu, ale z donucení. Její manžel je citově chladný a o potomka nestojí, hrdinka jej nakonec uškrtí.

Jednou z mála Lorkových komedií je *Neprovdaná dona Rosita aneb Mluva květů* (Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores, 1935), podle Lorky „drama směšných španělských lepších mravů, španělského svatouškovství, touhy užívat, kterou ženy musí potlačovat v hloubi svého horečnatého nitra.“<sup>8</sup> Děj zasazený do granadského měšťanského prostředí zachycuje ve třech časových rovinách staropanenskou doňu Rositu.

Vedle *Publika* Lorca vytvořil ještě jedno drama surrealistického charakteru, *Jak jen uplyne pět let* (Así que pasen cinco años, 1931) kterou považoval za mysterium o čase. Vystupuje zde přes dvacet osob, mezi nimi např. Mladík, Hráč Ragby, Nevěsta nebo Echo. Hlavním námětem je Mladíkovo pětileté čekání na sňatek, který se nakonec neuskuteční, protože nevěsta dá přednost hráči ragby. Mladík se uchyluje do světa snů a vzpomínek, nakonec se ale nedokáže vrátit do reality a umírá.

Za Lorkovo nejvyspělejší dílo, které bylo ovšem uvedeno na scénu až po autorově smrti, se považuje *Dům Bernardy Albové* (La casa de Bernarda Alba, 1936) V dramatu

---

<sup>8</sup> Forbelský, s. 262.

vystupuje šestnáct žen oděných ve smutku, celý děj se odehrává v uzavřeném prostoru. Panovačná matka, Bernarda Alba, která zde reprezentuje princip autority, prosazuje tradiční řád a morálku na úkor svých pěti dcer. Iracionální instinkt moci, který zápasí se stejně iracionálním sexuálním instinktem a touhou po volnosti končí smrtí nejmladší dcery. Lorca zde opouští mýtické prvky, které využíval v některých starších hrách a směřuje více k realismu. Nový dramatický styl, který zde vytváří, charakterizuje úspornost výrazu a určitá dramatická strohost, která ovšem vytváří velmi sugestivní dojem. *Dům Bernardy Albové* měl být první hrou období Lorkovy tvůrčí dospělosti, která předznamenává autorovu orientaci na hlubší a univerzálnější témata, bohužel se však stal jeho hrou poslední.

## 2.1 La Barraca<sup>9</sup>

S Lorkovou divadelní tvorbou je nedílně spjata La Barraca, putovní univerzitní divadlo na jehož organizaci se podílel od roku 1931 až do své smrti. Lorca stál u zrodu celé koncepce, projekt uskutečnila Studentská federace za podpory republikánské vlády, především ministra Fernanda del Ríos.

Barraca se snažila navázat na slavnou historii španělského divadla, ztvárňovala především díla klasiků, která byla podle Lorcky jeho současníky zapomenuta. Projekt měl mít vzdělávací i sociální funkci, Barraca se snažila rozšířit divadlo mezi všechny společenské vrstvy i do všech oblastí Španělska.

Skupina však zároveň chtěla divadlo renovovat, přinášela novátorské prvky například v oblasti hudebních kompozic a aranží nebo v práci s rytmem a přednesem.<sup>10</sup> K modernosti a originalnosti Barraky přispělo i mnoho mladých umělců, kteří se podíleli na výtvarné stránce her, jako například malíři Manuel Ángeles Ortiz a José Caballero nebo Benjamin Palencia, který vytvořil kostýmy a dekorace pro Calderonův *Život je sen*. Režii měli na starosti Federico García Lorca a Eduardo Ugarte.

Barraku tvořila skupina zhruba třiceti studentů. Cestovali v kamionech, ve kterých vozili dekorace a rozkládací scénu. Vystupovali v mnoha městech a vesnicích ve všech španělských regionech a vesměs všude byli dobře přijímáni. Lorca zde nacházel publikum, které preferoval: „Dělnické publikum, prostí venkované [...] studenti a lidé, kteří studují a

---

<sup>9</sup> Tato část čerpá z: Cano, José Luis. *García Lorca*. Barcelona : Destino, 1974 s. 91-93.

<sup>10</sup> Delgado, Maria. *Spanish theatre 1920-1995: Strategies in process and imagination*. London: Taylor & Francis, 1998. s. 18.

pracují. Nóbl pánům a elegantům, kteří jsou uvnitř prázdní, se to příliš nezamlouvá, ale to nás netrápí.“<sup>11</sup>

První představení se uskutečnilo v červenci 1932 na náměstí v Burgo de Osma, hrály se zde dvě Cervantesovy mezihry *Bdělá stráž* (La guarda cuidadosa) a *Jeskyně salamanská* (La cueva de Salamanca). Kromě Cervantese skupina hrála eklogy Juana del Enciny, dramata Lope de Ruedy, Calderonův *Život je sen* (La vida es el sueño), kde Lorca vystupoval v roli Stínu, a *Velké divadlo světa* (El gran teatro del mundo), *Svědce sevillského* (El burlador de Sevilla y convidado de piedra) Tirsa de Moliny, *Ovčí pramen* (Fuenteovejuna) od Lope de Vegy a jedinou moderní hru, *Příběh vojáka* (Histoire du soldat) od Charlese Ferdinanda Ramuze a s hudbou od Stravinského.

La Barraca měla pro Lorku velký význam. Sám o ní prohlásil: „Barraca je pro mě celé mé dílo; dílo, které mě zajímá, které mě stále okouzljuje více, než má vlastní tvorba, kvůli němuž jsem často nedopsal verš nebo nedokončil drama [...]“<sup>12</sup>

Díky putovnímu divadlu se Lorca navíc setkal s novým publikem vzdáleným madridské buržoazii, která podle něj měla destruktivní vliv na španělské divadlo. Vize publika, kterou si v tomto období vytvořil se posléze odrazila v jeho vlastní tvorbě.

---

<sup>11</sup> „El publico de obreros, gente sencilla de los pueblos [...] y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los senoritos y a los elegantes sin nada dentro, a esos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros.“ Cano, s. 92

<sup>12</sup> „La Barraca es para mí toda mi obra. La obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, como que por ella muchas veces he dejado de escribir un verso o de concluir una pieza [...]“ Cano, s. 93.

### 3. *El Público*

#### 3.1. Okolnosti vzniku, rukopis, jevištní realizace

##### 3.1.1 Okolnosti vzniku<sup>13</sup>

Lorca začal psát *Publikum* roku 1930 v hotelu La Unión v kubánské Havaně.<sup>14</sup> V letech 1930 a 1931 četl tehdejší verzi hry svým přátelům, mezi nimiž byl i Rafael Martínez Nadal, budoucí vlastník jediného dochovaného rukopisu, který se také postaral o jeho vydání.

Lorca prý tehdy prohlásil: „Uvidíte, co je to za hru! Nanejvýš odvážná, napsaná zcela novou technikou. Je to nejlepší kus, který jsem pro divadlo udělal.“ Nadal dále vzpomíná, že když čtení skončilo, nastalo dlouhé ticho, které ovšem nezpůsobil obdiv nebo pohnutí, ale spíše zmatek a překvapení. „Skvělé,“ řekl prý někdo, „ale pro divadlo nemožné.“ A někdo jiný, poznamenal: „Musím přiznat, že jsem ničemu nerozuměl.“

Když setkání skončilo, Lorca prý prohlásil: „Buď nic nepochopili, nebo se báli, v tom s nimi soucítím. Ta hra je velmi složitá a v tuto chvíli ji není možné uvést na jeviště. Ale za deset nebo dvacet let bude mít velký úspěch. Uvidíš.“

Tehdy bylo drama údajně rozdělené na tři jednání, přičemž každé z nich měly tvořit dva obrazy. Dva z pěti dochovaných obrazů, Ruina Romana a pátý obraz, byly vydány v roce 1933 v časopise *Los Cuatro Vientos* jako „Publikum (Z dramatu o pěti jednáních)“. Na otázku, proč hru nevydal celou, Lorca prý odpověděl, že ji vylepšuje a opravuje, a že poté bude skutečně dobrá a bez jakýchkoliv ústupků, které by měly usnadnit její jevištní provedení. Nadal viděl další rukopis roku 1936, kdy Lorca svolal své přátele, aby jim přečetl definitivní verzi dramatu. Lorca odmítl příteli rukopis půjčit, protože text měl být dalšího dne přepsán na stroji. To vede k domněnce, že drama muselo existovat ve více kopiích. Několik dní nato autor opouštěl Madrid a na stanici předal Nadalovi kromě jiných dokumentů také rukopis hry a požádal ho, aby v případě jeho smrti vše zničil. Během několika dní byl Lorca zastřelen. V následujících letech se Nadal snažil přemluvit autorovu rodinu, aby mu povolila hru vydat, ta však v naději, že bude objevena kompletní verze dramatu, svolila až roku 1976.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Martínez Nadal, Rafael. *Federico García Lorca and The Public*. New York: Schocken Books, 1974. s. 19-20.

<sup>14</sup> Rodríguez Pagán, J.A. *El otro lado de El Público*. Santo Domingo: Isla Negra Editores, 1999. s. 81.

<sup>15</sup> Bauer, Carlos. „Introduction“. In: García Lorca, Federico: *The public and Play without a title: two posthumous plays*. New York: New Directions Publishing, 1983. s. xvii.

### 3.1.2 Rukopis<sup>16</sup>

O jediném dochovaném rukopisu Nadal mimo jiné napsal, že sestává z šedesáti dvou stran různých velikostí a odlišných typů papíru, přičemž některé jsou popsané inkoustem, jiné tužkou, na některých je množství oprav, zatímco jiné jsou napsané úhlednějším písmem bez škrtců, jako by už prošly první revizí.

Dochovaná verze dramatu obsahuje pět scén, z nichž lze jednoznačně identifikovat první, pátou a šestou, přičemž poslední dvě jsou očíslovány. Obraz nazvaný „Ruina Romana“ Nadal zařadil na druhé místo, další neoznačená scéna by podle něj měla být téměř jistě třetí obraz. Čtvrtý obraz tedy pravděpodobně chybí. Toto rozdělení odpovídá Nadalovým vzpomínkám na autorovo čtení v roce 1931. Je ovšem také možné domnívat se, že Lorca později snížil počet obrazů na pět, aniž by přepsal původní číslování. Obvykle se ovšem dodržuje rozdělení na šest obrazů s předpokladem, že čtvrtý obraz chybí.<sup>17</sup> Rukopis obsahoval také „Sólo hloupého pastýře“ (Solo del pastor bobo), které Nadal umístil mezi pátý a šestý obraz, zatímco v premiérové inscenaci bylo zařazeno mezi třetí a pátý obraz.<sup>18</sup>

### 3.1.3 Jevištní realizace<sup>19</sup>

Úryvky textu byly poprvé dramaticky ztvárněny roku 1972 v americké University of Texas, kde Nadal tehdy učil. První profesionální inscenace se odehrála v Polsku roku 1984 v lodžském Theatr Studyjny v režii Pawla Nowickeho. O dva roky později v ženevském Comédie Theatre uvedl Óscar Aráiz *Publikum* na scénu ve formě baletu, přičemž ale ze scénáře odstranil původní sexuálně explicitní jazyk.

Oficiálně byla hra poprvé uvedena až v letech 1986-87 v koprodukcí Piccolo teatro di Milano a Centro dramático nacional v Madridu. Režisér Lluís Pasqual a jeho scénografka Fabiá Puigserver pojali scénické poznámky uvedené v textu velmi volně, jejich cílem bylo vytvořit „un teatro imaginario“ (neskutečné divadlo). Na základě poznámky na začátku hry, která zmiňuje modrou dekoraci, vytvořili kruhové jeviště pokryté modrým pískem, které mohlo připomínat zároveň cirkusovou arénu, měsíční krajinu nebo pláž. Sedadla byla odstraněna až na jedinou řadu, kterou obsadili herci reprezentující publikum.

---

<sup>16</sup> Martínez Nadal, s. 20-24.

<sup>17</sup> Millán, María Clementa. „Introducción“. García Lorca, Federico: *El Público*. Madrid: Cátedra, 1995. s. 108, 109.

<sup>18</sup> „Poznámka“ García Lorca, Federico: *Publikum*. Přeložil Jiří Kasl. Praha: Dilia, 1988. s. 111.

<sup>19</sup> Delgado, Maria M. *Federico García Lorca*, New York and Abingdon: Routledge, 2008. s. 208, 209.



Roku 1988 byla hra uvedena ve francouzském divadle La Colline, v režii Jorge Lavelliho. I zde bylo scéna pojata spíše metaforicky, jeviště tvořily řady dveří a schodišť, která zdánlivě směřovala donekonečna. Prostor tedy působil jako labyrint, ve kterém jsou herci uvězněni. Téhož roku proběhla i britská premiéra *Publika* v londýnském Theater Royal pod vedením režiséra Ultze.

Postupně se Lorkovo „neskutečné drama“ zařadilo do repertoáru mnoha světových divadel.

### 3.2. Divadlo pod širým nebem a divadlo v písku

V Lorkově době tvořily značnou část španělské divadelní produkce komerční a divácky úspěšné hry, velmi populární byla díla Jacinta Benaventeho a bratrů Quinterových.<sup>20</sup> Divadelní autoři a kritici vyjadřovali potřebu renovovat španělské drama, které vesměs nepřináší nic nového. Například Jacinto Grau roku 1928 prohlásil: „Současné španělské drama neexistuje. V podstatě [...] je to tradiční směs dochucovaná stále stejnými přísadami: překlady a adaptacemi průmyslových děl?“<sup>21</sup> Přestože se postupně začaly objevovat i avantgardní a moderní hry, například od Unamuna nebo Goméze de la Serny, většina publika zůstávala nadále pod vlivem nenáročného divadla benaventovského typu. Dostat moderní a netradiční počiny nových autorů do komerčních divadel a k masovému divákovi nebylo jednoduché.

Podle Lorky problém pramenil v celkově špatné organizaci divadelní kultury. Autoři i herci podléhali velkým komerčním společnostem, které omezovaly jejich tvůrčí svobodu, divadla se orientovala především na vydělávání peněz. Lorca pochopitelně nebyl s tímto stavem spokojen, divadlo nevnímal jako pouhou zábavu, ale jako způsob komunikace, drama mu umožňovalo přímý kontakt s masami, kterým mohl předat určité sdělení. Divadlo podle něj mělo plnit vzdělávací a zároveň estetickou funkci, mělo být „školou pláče a smíchu“, a na „živých příkladech vysvětlovat neměnná pravidla lidského srdce a citu.“<sup>22</sup>

Divadlo nemá být pouhým odreagováním od reality, ale má ukazovat život takový, jaký skutečně je: „Divadlo, které nereflektuje tep společnosti nebo historie a ryzí odstín její

---

<sup>20</sup> Millán, s. 21.

<sup>21</sup> „No hay tal teatro español de hoy. En conjunto...es un potaje tradicional, adobado con los mismos ingredientes: traducciones y adaptaciones de obras industriales.“ Millán, s. 21.

<sup>22</sup> Martínez Nadal, s. 223.

krajiny a jejího ducha [...] nemá právo říkat si divadlo.“<sup>23</sup> Tehdejší scéna tyto požadavky nespĺňovala, na podiu se neustále opakovala ta samá představení, která už patrně neměla, a ani se nesnažila mít, se skutečným světem mnoho společného. Proto Lorca tvrdí, že divadlo musí být změněno nebo zničeno.<sup>24</sup>

Zásadní roli v tomto systému samozřejmě hraje publikum. Lorca se domnívá, že strach z reakce publika a případně z komerčního neúspěchu často vede autory k autocenzuře a k uplatňování jednoduchých a líbivých témat, což považuje za formu prostituce. „Divadlo má působit na publikum,“ tvrdí, „ne publikum na divadlo.“<sup>25</sup> Lorca kritizuje „frivolní a materialistickou buržoazii“, která představuje pro velká divadla hlavní zdroj příjmů, ovšem o skutečné umění neprojevuje zájem: „Problém je v tom, že lidé, kteří chodí do divadla nechtějí, aby je tam nutili zamýšlet se nad nějakým morálním problémem. Navíc se zdá, že chodí do divadla neradi. Přijdou pozdě, odejdou dřív, než hra skončí, chodí dovnitř a ven bez špetky respektu.“<sup>26</sup>

Toto konvenční, buržoazní publikum inspirovalo a pojmenovalo Lorkovo „nerepresentovatelné“ drama. Lorca se domníval, že hru nelze uvést na scénu, protože je „zrcadlem publika“, nejenže kritizuje maloměšťácký postoj diváků k divadlu, ale navíc je nechává prostřednictvím představení nahlížet do sebe samých. Lorkovým cílem bylo „nechat na scéně pochodovat dramata, která se odehrávají v mysli každého z diváků, zatímco sleduje představení, na které se často ani nesoustředí. A vzhledem k tomu, že drama každého z nich je velmi trýznivé a pramálo důstojné, diváci se okamžitě pohoršeně zvednou a zabrání tomu, aby představení pokračovalo.“<sup>27</sup>

V *Publiku* Lorkovy názory alegoricky vyjadřují dva protikladné typy divadla: Divadlo pod širým nebem (*teatro al aire libre*), které zde reprezentuje konvenční divadlo přizpůsobené vkusu publika, a divadlo v písku (*teatro bajo la arena*), které lze chápat jako skutečné, autentické divadlo.

---

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Delgado. *Spanish theatre 1920-1995* s. 28

<sup>25</sup> Ibid., s. 225.

<sup>26</sup> „Lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se le haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes de que se termine la obra, entran y salen sin respeto alguno.“ Millán, s. 27.

<sup>27</sup> „Desfilan en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuase la representación.“ Millán, s. 28.

Zatímco divadlo pod širým nebem realizuje všeobecně známou tragédii *Romeo a Julie*, která prezentuje téma lásky tak, jak ho diváci chtějí vidět, divadlo pod zemí odhaluje „skrytou sílu“, lásku ve všech jejích rozměrech a podobách, které ne vždy odpovídají její všeobecně přijímané, idealizované podobě. Ke konfrontaci těchto dvou odlišných pojetí divadla dochází hned v prvním obraze, když Režiséra navštíví tři identiční muži. Ti tvrdí, že mu přišli blahopřát k jeho nové hře, ovšem vzápětí naznačují, že jeho zpracování je pokrytecké a neautentické:

HOMBRE I.º Y enamorados. ¿Usted cree que estaban enamorados?

DIRECTOR. Hombre... yo no estoy dentro...

HOMBRE I.º ¡Basta! ¡Basta! Usted mismo se denuncia.<sup>28</sup>

(PRVNÍ MUŽ: A budou zamilovaní. Myslíte si, že byli zamilovaní?

REŽISÉR: Člověče...já nejsem v...

PRVNÍ MUŽ: Tak dost! To stačí! Svědčíte sám proti sobě.)<sup>29</sup>

Pro Režiséra není důležité, aby Romeo a Julie byli skutečně zamilovaní, vše je záležitostí divadelní iluze, předstírání. Na rozdíl od divadla v písku si divadlo pod širým nebem neklade za cíl zobrazovat na podiu skutečnost.

Druhý muž naráží na to, že divadlo pod širým nebem neukazuje realitu v celé její šíři, ale vynechává situace, které by snad mohly působit nevhodně nebo pohoršlivě: „¿Cómo orinaba Romeo, señor Director? ¿Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ¿Cuántas veces fingió tirarse de la torre para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ¿Qué pasaba, señor Director, cuando no pasaba?“ (123) (Pane Režisére, jak močil Romeo? Není snad hezké vidět Romea močit? Kolikrát předstíral, že skočí z věže, aby se lapil na vějičku svého utrpení? Co se dělo, pane Režisére... když se nedělo? (10))

Divadlo pod širým nebem je svázáno zbabělostí, jednak na straně Režiséra, který se neodvažuje ukázat na jevišti pravdu ve strachu před publikem, a jednak na straně publika, které má strach z odhalení pravdy, která by byla i pravdou o nich samých. Určité skutečnosti na podiu nelze znázornit, protože žaludek a morálka diváků by je neunesly.

Když tedy muži chtějí, aby bylo zahájeno skutečné divadlo, divadlo v písku, Režisér zděšeně odporuje: „Pero no puedo. Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego,

---

<sup>28</sup> García Lorca, Federico. *El Público*. Madrid: Cátedra, 1995, s. 122.

<sup>29</sup> García Lorca, Federico. *Publikum*. Přeložil Jiří Kasl. Praha: Dilia, 1988, s. 9.

¿qué hago con el público? ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente?“ (124)  
(Ale já nemůžu. Všechno by se zhroutilo. Oslepil bych své děti a pak, co udělám s publikem?  
Co udělám s publikem, když strhnu zábradlí mostu? (11))

Režisérův přístup se však postupně proměňuje a nakonec je to právě on, kdo probourá tunel v písku, aby se dostal do hrobky. Skutečné divadlo proniká na povrch a diváci tak mohou sledovat drama, kde je Romeo nahrazen třicetiletým mužem a Julie patnáctiletým chlapcem, zatímco původní Julie leží svázaná pod sedadly. Tyto události se ovšem na podiu neodehrávají přímo, známe je pouze z rozhovoru studentů a dialogu Režiséra a Iluzionisty v závěrečném obraze.

Fakt, že se Romeo a Julie milují doopravdy a že je ztělesňují dva homosexuálové publikum neunes, vyvolá poprask a nakonec zavraždí Režiséra i protagonisty dramatu. Hranice mezi diváky a herci je v tu chvíli setřena, publikum nyní uvězněné v divadle se aktivně zapojuje do děje, divadlo je zničeno a zároveň se celý svět stává divadlem.

Šestý obraz slouží jako určitá rekapitulace, kde Lorca Režisérůvými ústy proklamuje nejdůležitější poselství své hry. Zatímco Iluzionista propaguje princip divadla pod širým nebem, které je založeno na triku a iluzi a jeho cílem je pouhé pobavení, Režisér nyní prohlašuje, že je třeba v divadle žít nebo divadlo zničit. Jeho postavy mají na rozdíl od herců v konvenčním divadle skutečně prožívat svou roli:

PRESTIDIGITADOR. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.

DIRECTOR. (*Irritado.*) Pero eso es mentira, ¡eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro. [...] Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, quemán la corona y mueren de verdad en presencia de los espectadores. [...] (183,184)

(ILUZIONISTA: Já proměním bez většího úsilí lahvičku inkoustu v useknutou ruku, plnou starožitných prstenů.

REŽISÉR: (rozčileně) Ale to je lež! To je divadlo! Já jsem strávil tři dny v boji s kořeny a nárazy vody, a to proto, abych zničil divadlo. [...] A ukázal, že když Romeo a Julie jsou v agonii a umírají, aby se s úsměvem vzbudili, když padá opona, moje postavy, naproti tomu, pálí závěs a skutečně umírají v přítomnosti diváků.(97, 98))

Iluzionista Režisérovi vyčítá, že ukazuje divákům to, co nechtějí vidět. Podotýká, že diváci se nebudou divit, pokud se strom promění v hadí vejce, je však nutné včas stáhnout oponu. Režisérovo divadlo oponu nestahuje, ale odhaluje, co se děje doopravdy. Jeho cílem je zrušit hranici mezi divadlem a publikem, mezi divadlem a zbytkem světa, prolomit všechny dveře dramatu: „Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo por sus propios ojos que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre.“ (185) (Prolomit všechny dveře dramatu je jediný způsob, který má divadlo ke svému očištění, aby na vlastní oči vidělo, že zákon je zeď, která se rozplyne v té nejmenší kapce krve. (101))

Lorkovým cílem bylo zapojit publikum do děje dramatu. Tím samozřejmě neměl na mysli interaktivní divadlo, kde diváci mohou přerušovat představení, ale drama, které by odráželo pocity a prožitky publika, a to by se pak cítilo být součástí příběhu.

Divadlo v písku je v textu několikrát asociováno se smrtí, se záhrobím. První muž prohlašuje, že kvůli zbabělosti všech je nutné divadlo pohřbít, aby mohlo začít skutečné divadlo, divadlo v písku, a že on se bude muset zastřelit. Zdá se, že divadlo v písku představuje divadlo mrtvých, které ožívá po smrti divadla pod širým nebem. Tento předpoklad potvrzuje druhý muž, který mluví o hrobkách s reflektory a vývěskami a dlouhými řadami sedadel, čímž vytváří paralelu mezi divadlem a světem mrtvých.

Podle Nadala Lorca nevěřil ve věčný život, ale svět mrtvých pro něj byl zvláštním, záhadným prostorem, „druhou stranou“, která skrývá určitá tajemství, jež toužil odhalit. Někdy se mu dokonce zdá, že překonal jeho hranici a že píše z „druhé břehu“.<sup>30</sup> Podobné tendence měli i někteří Lorkovi současníci, především Valle-Inclán a Ramón Gómez de la Serna, kteří se také snažili představit si, jaké by bylo vidět život z pohledu smrti. Takto popisuje Valle-Inclán prostřednictvím postavy, Dona Estrafalaria, estetiku esperpenta: „Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos. [...] Yo quisiera ver el mundo con la perspectiva de la otra ribera.“<sup>31</sup>

Pro Lorku představuje život mrtvých jiný systém, zónu mezi bytím a nicotou, kde se střetávají sny a vzpomínky.<sup>32</sup> Smrt umožňuje jiný pohled na život a patrně určitý nadhled, je

---

<sup>30</sup> Martínez Nadal, s. 172.

<sup>31</sup> Valle-Inclán, Ramón. *Los cuernos de Don Friolera*. [online]. [cit. 2011-01-17] Dostupné z: <[www.desocupadolector.net/servidor/donfriolera.pdf](http://www.desocupadolector.net/servidor/donfriolera.pdf)>

<sup>32</sup> Martínez Nadal, s. 174.

zároveň okamžikem pravdy a poznání. Záležitosti, které se odehrály ve světě živých, zde mohou působit zcela jinak, než jak se jevíly před smrtí. Podobně divadlo v písku představuje jiné pojetí divadla a pohled na skutečnost, který je oproštěný od přetvářky divadla pod širým nebem. Odhalují se zde ty nejskrytější pravdy (*verdad de las sepulturas*), kterých se bojíme a které nechceme znát. Divadlo v písku ukazuje skrytou podstatu některých dějů a situací. Například scénu v římské ruině můžeme chápat jako zpětnou reflexi vztahu mezi Režisérem a Prvním mužem podanou z perspektivy druhého břehu, tedy z pohledu divadla v písku, které je zde spojováno s posmrtnou existencí.

Tento záhrobní svět můžeme chápat jako metaforu vytěsněných přání, případně lidského podvědomí. „*Verdad de las sepulturas*“ by v tom případě narážela na „pohřbené touhy“ a vše, co by naše vědomí raději zapomnělo a co proto pohřbilo někam pod povrch.<sup>33</sup> Divadlo v písku ukazuje skutečnosti skryté v podvědomí diváků a ty tak vyvstávají na povrch a probouzejí v publiku zmatek a pobouření.

Pravda o hrobkách se může vztahovat také k Juliině hrobce, která je dějištěm divadla v podzemí. O té se zmiňuje už na začátku hry Druhý muž: „¿Por qué, en el final, no bajó usted las escaleras del sepulcro? Pudo usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo, mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía.“ (123) (Proč jste nakonec vy ne sestoupil po schodech do hrobky? Byl byste mohl vidět anděla, který si odnášel Romeovo pohlaví a nechával tam jiné, svoje, které mu patřilo. (10))

Hrobka je místem, kde se odehrává závěr Shakespearovy tragédie, musí být tedy i součástí divadla pod širým nebem. Zde se však zároveň stává prostorem, kde se postavy probouzí ke své posmrtné existenci a stávají se tak součástí divadla v písku.

Konflikt mezi dvěma typy divadla je zároveň vnitřním konfliktem Režiséra, potažmo autora dramatu. Stejně jako se Režisér neodvažuje ukázat na podiu skutečné divadlo, neodvažuje se ani přiznat svou vlastní sexuální orientaci. Tyto dva momenty jsou v *Publiku* velmi provázané, což dokazuje například rozhovor Režiséra s koňmi v prvním obraze. Koňe reprezentují pudovost, vystupují zde jako Režisérova potlačená sexualita. Zároveň jsou součástí divadla v písku, jejich příchod tedy znamená proniknutí skrytého divadla na povrch a zároveň projev utajené vášně, které se Režisér chce zbavit. Koňe mu vyčítají, že je zavrhuje, na což Režisér odpovídá, že jeho divadlo bude vždy pod širým nebem. Koňe přitom nemluvili

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, s. 41.

o divadle nebo o umění, ale o jeho těle a intimitě.<sup>34</sup> Divadlo v písku je tedy zároveň vyjádřením jeho vlastní identity.

Proto je také těžké určit jasnou hranici mezi skutečností a dějem divadla v písku. Jedná se vlastně o prolínání objektivní reality a Režisérova vnitřního, subjektivního světa. Například tři muži, kteří přichází v prvním obraze gratulovat Režisérovi, by mohli patřit do objektivní skutečnosti, ovšem moment, kdy začnou procházet za zástěnou a proměňovat se, je možné chápat jako součást divadla v písku.

Podstatou Režisérova konfliktu je jeho nepřiznaná homosexualita. Z rozhovoru mužů v prvním obraze lze vytušit, že mezi nimi existují určité milostné vazby, které oni, s výjimkou Prvního muže, popírají. Ukazuje se, že právě První muž, jinak nazývaný Gonzalo, měl milostný poměr s Režisérem. Jejich vztah je znázorněn v druhém obraze prostřednictvím Postavy rolničky a Postavy vinné révy. Tuto scénu je možné chápat jako reflexi minulých událostí, které jsou zde zobrazeny takové, jaké skutečně byly, případně jako vyjádření skutečné povahy vztahu Režiséra a Prvního muže.

Proniknutí divadla v písku na jeviště je zároveň přiznáním Režisérovy homosexuality. Tunelem, který Režisér s ostatními vykopá, vniká na světlo světa i jeho vášeň dosud skrytá pod povrchem. Upřímnost ohledně své vlastní identity je spojena s upřímností dramatika vůči publiku. Původní Romeo a Julie, s kterými se Režisér nemohl ztotožnit a tudíž na jevišti neprezentoval autentické drama, jsou tudíž nahrazeni dvěma muži.

Ačkoliv nemůžeme zcela ztotožnit postavu Režiséra s autorem *Publika*, souvislost mezi nimi se zde velmi nabízí. *Publikum* je Lorkovo první drama, které se zabývá tématem homosexuality, hra se tedy daleko více než jeho předešlá tvorba dotýká jeho osobnosti, navíc řeší problematiku, která byla v jeho době značně kontroverzní a společensky nepřijatelná. Lorca si tedy představoval reakci skutečného publika na svou hru podobně, jako ji zobrazil v ve svém textu. Lorkovo divadlo v písku bylo tedy právě *Publikum*. Navíc samotná myšlenka hry nás vede k tomu, abychom ji vnímali jako vyjádření jeho vlastní intimity, jako nahlédnutí do autorovy mysli. Sám Lorca prohlásil, že právě v jeho „nemožných“ dramatech spočívá jeho skutečný záměr.<sup>35</sup> *Publikum* volá po otevřenosti dramatika vůči divákům. Autentické divadlo zde vzniká pouze z autentického postoje autora, jedině potom lze vytvořit skutečné postavy, které se budou doopravdy milovat a doopravdy umírat.

---

<sup>34</sup> Domnènech, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. s. 194.

<sup>35</sup> „Para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas ...en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito.“ Millán, s. 30.

Výraz „público“ se navíc nemusí vztahovat jen na diváky dramatu, může jím být míněna veřejnost, celá společnost, která odmítá přijmout některé skutečnosti a před kterou je nebezpečné odkrývat svou pravou identitu. Divadlem tedy může být podobně jako v Calderónově hře *Velké divadlo světa* celý svět, kde každý hraje svoji roli a nasazuje si různé masky, přičemž je sledován ostatními, publikem, veřejností.

### 3.3. Temná láska a smrt

Spojení temná láska se objevuje v titulu Lorokovy sbírky *Sonety temné lásky* (Sonetos de amor oscuro), název poukazuje na autorovo vnímání milostného citu jakožto hluboké, temné vášně, která je vždy spojena s utrpením a v konečném důsledku vede ke smrti. Vzhledem k tomu, že mnohé básně jsou adresovány mužům, a vzhledem k tomu, co víme o autorově osobním životě, bývá „amor oscuro“ spojována s homosexualitou, s láskou mezi dvěma muži. Nicméně téma temné lásky se prolíná celým Lorkovým dílem; ať už se jedná o vztah mezi mužem a ženou nebo mezi dvěma muži, láska má u Lorky vždy tragický charakter.

Lorkova láska je temná, protože se chová zcela iracionálně, nelze ji ovládnout silou vůle a nutí zamilované zcela se podrobit jejím požadavkům. Vzniká navzdory společenským normám a závazkům, je proto pronásledovaná a vede ke smrti milenců. Je tragická také proto, že nakonec zůstane nenaplněna, dvojice nikdy nemůže dosáhnout absolutní jednoty; milenci jsou nakonec vždy rozdělení smrtí, která je odsuzuje k věčné samotě.

*Publikum* je Lorkovo první drama, které se skutečně zabývá láskou mezi dvěma muži. I z toho důvodu Lorca označil toto dílo jako „nemožné divadlo“; byl si jist, že v době, kdy hra vznikla, by španělské publikum nebylo ochotné tuto tematiku přijmout.

Spojení temná láska se zde nevztahuje pouze k milostnému citu, který je odsouzen společností a vede ke smrti milenců, láska mezi dvěma muži je temná také proto, že neslouží k reprodukci, neusiluje o zachování života. Zatímco milostný akt mezi mužem a ženou je podnícen instinktivní touhou rozmnožit se a tím překonat smrt, homosexuální láska vzniká s vědomím, že bude ukončena smrtí, nemá možnost překročit sebe sama v podobě další generace. To pak může vést k frustraci a pocitu viny u milenců. Tento princip je zachycen v závěrečném rozhovoru *Iluzionisty* a Režiséra:

PRESTIDIGITADOR. Cuando dice usted amor yo me asombro.

DIRECTOR. Se asombra, ¿de qué?



PRESTIDIGITADOR. Veo un paisaje de arena reflejado en un espejo turbio.

DIRECTOR. ¿Y qué más?

PRESTIDIGITADOR. Que no acaba nunca de amanecer. (184, 185)

(ILUZIONISTA. Když říkáte láska, já se děším.

REŽISÉR. Děsíte se čeho?

ILUZIONISTA. Vidím krajinu, která se odráží v kalném zrcadle.

REŽISÉR. A co ještě?

ILUZIONISTA. Že se nikdy nerozední. (99))

Iluzionista zde naráží na homosexuální lásku, která ho podle jeho slov děsí. Písečná krajina naznačuje neplodnost, zrcadlo se může vztahovat ke skutečnosti, že se jedná o pár stejného pohlaví. V tomto vztahu se nikdy nerozední, tudíž nikdy nevznikne nový život.<sup>36</sup>

Naproti tomu Režisér se děsí lásky heterosexuální:

DIRECTOR. (*Sentándose en la mesa.*) Cuando dice usted amor yo me asombro.

PRESTIDIGITADOR. Se asombra, ¿de qué

DIRECTOR. Veo que cada grano de arena se convierte en una hormiga vivísima.

PRESTIDIGITADOR. ¿Y qué más?

DIRECTOR. Que anochece cada cinco minutos. (185)

(REŽISÉR. (*si sedne na stůl*) Když říkáte láska, já se děším.

ILUZIONISTA. Děsíte se čeho?

REŽISÉR. Vidím, že každé zrnko písku se proměňuje v čilého mravence.

ILUZIONISTA. A co ještě?

REŽISÉR. Že se stmívá každých pět minut. (100))

Zde každé zrnko písku ožívá, každý milostný akt je příležitostí ke vzniku nového života. Zároveň se ovšem každých pět minut stmívá; každým okamžikem plody této lásky zanikají, umírají. Láska mezi mužem a ženou sice dokáže zplodit nový život, jenže tento život je od počátku odsouzen k zániku; smrt je tedy určitým způsobem obsažena v každém milostném aktu.

Za ústřední milostnou dvojici dramatu lze považovat Prvního muže a Režiséra. První muž jako jediný svou lásku neskrývá a nebojí se přiznat svou homosexualitu. Režisér se snaží své city popřít a několikrát se dovolává Heleny, symbolu ženství, a vyznává jí lásku, ovšem

---

<sup>36</sup> Matínez Nadal, s. 58.

jeho náklonnost k Prvnímu muži je zřejmá. Jejich komplikovaný vztah, který je provázen konflikty a střídavou touhou po dominanci i submisi, znázorňuje scéna v římské ruině.

Nadal tento obraz spojuje s řeckým mýtem, kde se Bacchus zamiluje do tanečnicka Cyssa, který zemře a změní se v břečťan, načež se Bacchus, který si přeje, aby Cyssův tanec pokračoval, promění ve víno. Nakonec Bacchus zemře a promění se ve fíkovník. Postava vinné révy může tedy mít svůj původ v Bacchovi a postava rolničky v Cyssovi. Tanec je v obou případech projevem jejich lásky.<sup>37</sup> „Y danzando es la única manera que tengo de amarte,“ (132) (Tanec, to je jediný způsob, jak tě můžu milovat (22)), říká v *Publiku* Postava rolničky. Stejně jako se řecké postavy proměňují takovým způsobem, aby mohl tanec pokračovat, tedy aby mohla pokračovat jejich láska, milostná hra postav v *Publiku* je založena na vymyšlení proměn, které by dvojici umožnily zůstat si nablízku a dál se milovat. Jejich dialog je však přerušen, když Postava rolničky navrhuje, že se změní v měsíční rybu. Měsíc je zde symbolem ženy<sup>38</sup>, Postava vinné révy si tento motiv může vykládat jako jeho sklon utéci za ženou a popřít svou homosexualitu, který se projeví i později, když Postava rolničky vyjadřuje svou náklonnost k Heleně. Touha změnit se v měsíční rybu ovšem může také reprezentovat jeho zženštilost. Postava vinné révy, která vyčítá druhé postavě, že není muž a chce poukázat na své vlastní mužství, se mění v nůž, který lze chápat jako falický symbol. Nůž ovšem zároveň asociuje násilí a destrukci a vyjadřuje touhu Postavy vinné révy zničit ženskou část osobnosti svého druha:

Si tú te convirtieras en pez luna, yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta, te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. (132)

(Kdyby ses proměnil v měsíční rybu, rozřízl bych tě nožem, protože jsem muž, ano, protože nejsem nic víc než muž, mužnější než Adam, a chci, abys ty byl ještě mužnější než já. Takový muž, aby bylo ticho ve větvích, až půjdeš kolem. Ale ty nejsi muž. Kdybych neměl tuhle flétnu, utekl bys na měsíc, na měsíc pokrytý krajkovými kapesníčky a kapkami ženské krve. (23))

Postava vinné révy chce zbavit Postavu rolničky všech nemužských erotických impulsů; chce, aby byl skutečným mužem a zároveň aby se vzdal své falešné touhy po ženě.

---

<sup>37</sup> Ibid., s. 82.

<sup>38</sup> Ibid. s. 80.

Ženský prvek je ovšem nedílnou součástí Postavy rolničky, kterou nelze eliminovat, aniž by byla potlačena jeho skutečná identita:

Yo sí soy un hombre. Un hombre, tan hombre, que me desmayo cuando se despiertan los cazadores. Un hombre, tan hombre, que siento un dolor agudo en los dientes cuando alguien quiebra un tallo, por diminuto que sea. Un gigante. Un gigante, tan gigante, que puedo bordar una rosa en la uña de un niño recién nacido. (134)

(To já jsem muž. Takový muž, že omdlívám, když se budí lovci. Muž, takový muž, že cítím prudkou bolest v zubech, když někdo láme stonek, i ten sebemenší. Obr, takový obr, že můžu vyšít růži do nehtu novorozeného dítěte. (26))

Touhu Postavy vinné révy po rovnocenném vztahu mezi dvěma muži, kteří jsou skutečnými muži, tedy nelze naplnit. V jejich milostné hře vždy dochází k doplňování dvou protichůdných psychologicko-sexuálních prvků, ženského a mužského; nikdy však nedosáhnou rovnováhy.<sup>39</sup> Zároveň se u obou postav projevuje touha po dominantní pozici, která zpočátku náleží Postavě vinné révy a později Postavě rolničky. Jejich vztah je plný ponižování a urážek; připomíná souboj, kde se každý z protagonistů snaží dosáhnout toho, aby ho ten druhý miloval tak, jak on si přeje. Pár ovšem nikdy nedosáhne harmonie, jejich láska se jeví jako nemožná.<sup>40</sup>

Dialog postav přeruší příchod Císaře, který hledá „jednoho“. Jedním je Postava vinné révy, ale Postava rolničky to popírá a sama se vydává za jednoho. Identita jednoho je však odhalena, když se Postava vinné révy zbaví listů a objeví se její sádrově bílé tělo. Postava se Císaři poddává, její podrobení jí ovšem přinese smrt: „Si me besas yo abriré mi boca para clavar me después tu espada en el cuello.“ (138) (Když mě políbíš, otevřu svá ústa a tvým mečem si probodnu hrdlo. (33))

Postavu Císaře lze chápat několika způsoby. Nadal jej vysvětluje jako ztělesnění homosexuální lásky, které se Postava vinné révy vydává, i když to povede k její smrti.<sup>41</sup> V tom případě by zavraždění Císaře, o kterém se diskutuje v následujícím obraze, znamenalo

---

<sup>39</sup> Huélamo Kosma, Julio. *El teatro imposible de García Lorca (estudio sobre El público)*. Granada: Universidad de Granada, 1996. s. 131.

<sup>40</sup> Podle S. Freuda existuje úzký vztah mezi sadomasochismem a análním erotismem (který je spojován právě s homosexualitou). Aby jedinec se sadistickými nebo masochistickými sklony mohl milovat, potřebuje svého partnera ponížit nebo naopak být sám ponížen. (Marful Amor, 146) V tom případě by rozhovor postav založený na střídání dominantní a submisivní role mohl vyjadřovat charakteristické podmínky homosexuálního vztahu. Je ovšem otázkou do jaké míry byl Lorca ovlivněn Freudovou psychoanalýzou.

<sup>41</sup> Martínez Nadal, s. 63.

zničení touhy po jiných mužích, která sužuje hrdiny dramatu. Proto také neschopnost Třetího muže Císaře zabít dokazuje jeho dlouho popíranou homosexualitu. Císař však může symbolizovat temnou lásku jako takovou; moc, která si jedince podmaní silou své vůle a nakonec ho zabíjí. Jako svou oběť si vybírá „jednoho“, tedy postavu, která je vnitřně sjednocená. První muž, kterého v římské ruině zastoupí Postava vinné révy, má na rozdíl od ostatních jen jednu jedinou identitu, jeho láska je autentická, protože se ji nesnaží skrývat nebo potlačovat, a právě kvůli autentické lásce je jedinec ochoten zemřít.

Císařova snaha najít „jednoho“, může také představovat touhu dosáhnout jednoty s druhou osobou, tedy dojít absolutního naplnění milostného citu. Této jednoty ovšem není možné docílit, na což poukazuje Postava vinné révy:

CENTURIÓN. (*Al Emperador.*) Difícil es, pero ahí lo tienes.

FIGURA DE PÁMPANOS. Lo tiene porque nunca lo podrá tener. (139)

(SETNÍK (*Císaři*) Je to těžké, ale tady to máš.

POSTAVA VINNÉ RÉVY. Má to, protože to nikdy nebude moci mít. (33))

Snaha dosáhnout jednoty je zde přerušena smrtí. Věčné hledání jednoty v partnerském vztahu představuje i hra mezi Postavou rolničky a Postavou vinné révy, i zde je cílem se druhému co nejvíce přiblížit nebo s ním splynout. Lorku problematika „jednoho“ vždy zajímala. Podle Nadala jednou řekl:

„Jestli je ‚jeden‘ dokonalým sjednocením dvou polovic, pak my lidé nejsme ničím jiným než lesy polovic věčně hledajících nedosažitelnou jednotu. Láska je tedy neustálou touhou dosáhnout ‚jednoho‘. Kdyby tato jednota byla dosažitelná, znamenalo by to popření lásky. Zemřeme sami, jako osamělé polovičky.“<sup>42</sup>

Císař by případně mohl ztělesňovat lásku sexuální, případně chtíč, který je zde na rozdíl od lásky platonické vnímán jako cosi temného, ovšem nevyhnutelného. Pro Prvního muže je zřejmě platonická láska ideálem, který v sobě nese čistotu a vznešenost, ovšem sexuální touha tuto vznešenost degraduje: „Pero el ano es el castigo del hombre. El ano es el fracaso del hombre, es su vergüenza y su muerte. Los dos tenían ano y ninguno de los dos podía luchar con la belleza pura de los mármoles que brillaban conservando deseos íntimos defendidos por una superficie intachable.“ (Ale řít' je trestem pro člověka. Řít' je fiaskem člověka, je to jeho

---

<sup>42</sup> Ibid., s. 79.

hanba a jeho smrt. Oba měli říť a žádný z nich se nemohl poměřovat s čistou krásou mramoru, který zářil a uchovával tajná přání chráněná dokonalým povrchem. (36)) Čistá krása mramoru připomíná sádrově bílé tělo, které skrývá pod svými šlahouny Postava vinné révy, ovšem sádra postrádá vznešenost mramoru, je pouze napodobeninou, snahou o dokonalost a čistotu. První muž dále poznamenává, že se Postava rolničky a Postava vinné révy nechali vláčet falešnými žádostmi a proto byly poraženy. Touto žádostí by u Postavy rolničky mohla být jeho falešná touha po ženě a u Postavy vinné révy jeho ochota podvolit se Císaři, tedy své sexuální žádosti.

Huélamo Kosma vysvětluje postavu Císaře jako morální vědomí jedince, superego, které přichází potrestat a potlačit instinkty, které se jeví jako morálně nepřijatelné.<sup>43</sup> Postava vinné révy si je vědoma toho, že se nechová v souladu se svým ideálem o milostném vztahu, když se podvoluje vůli Postavy rolničky, a vědomí že se mu nepodařilo dosáhnout jednoty s Postavou rolničky v něm vyvolává pocit viny, načež přijímá trest od Císaře, svého svědomí.

Císař také hledá jednotu, zde se ovšem jedná o touhu sloučit protichůdné potřeby instinktů, ega a superega. Jeho cílem je donutit Postavu vinné révy, aby se podvolila jeho vůli, tedy aby byly potlačeny všechny složky osobnosti, které jsou v rozporu s morálním vědomím jedince. To ovšem vyžaduje do určité míry popřít sebe sama, zničit část své osobnosti. Smrt, kterou Postava vinné révy přijímá od Císaře, je tedy jednak trestem, jednak vraždou jeho skutečné identity.

Mimoto se zde ovšem rozvíjí i další významová rovina. S Prvním mužem, respektive s Postavou vinné révy, souvisí také postava Nahého muže, která odkazuje na Ježíše Krista a která je zároveň novým zobrazením těchto postav. Nahý rudý muž je místo ke kříži připoután ke svislé posteli, na hlavě má modrou trnovou korunu, a stejně jako Kristus trpí a očekává příchod smrti, přičemž jeho utrpení lze chápat jako oběť ve jménu ideálů, které jsou vlastní právě Prvnímu muži. Postava někdy dokonce cituje některý Ježíšův výrok: „Padre mío, aparta de mí este cáliz de amargura.“ (166) (Otče můj, odejmi ode mě tento kalich hořkosti. (74)) „Padre mío, perdónalos, que no saben lo que se hacen.“ (170) (Otče můj, odpusť jim, vždyť nevědí, co činí. (82)) „Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.“ (172) (Otče, do tvých rukou poroučím svou duši. (85)) V této scéně je také postava Císaře spojována s Pilátem Pontským:

---

<sup>43</sup> Huélamo Kosma, s. 37.

DESNUDO. ¿Falta mucho?

ENFERMERO. Poco. Ya han dado la tercera campanada. Cuando el Emperador se disfrace de Poncio Pilato. (171)

(NAHÝ MUŽ. Bude to trvat ještě dlouho?

OŠETŘOVATEL. Už ne, už bylo třetí zvonění. Jen co se Císař převlékne za Piláta Pontského. (83))

Pokud chápeme Nahého muže jako Krista a Císaře jako Piláta Pontského, potom by Postava vinné révy představovala zosobnění lásky a Císař by byl symbolem moci, která tuto lásku ničí. Pro Lorku, který pravděpodobně nevěřil v Boha a posmrtný život, má postava Ježíše Krista zvláštní význam. Ježíš hlásal lásku ke všem lidem a svým učením porušoval tehdejší židovský zákon, stavěl se proti konvencím a autoritám. Pokud Ježíš umírá na kříži, jako by byl synem božím a přitom je pouze synem člověka, pokud ho nečeká vzkříšení a život věčný, pak je oběť, kterou vykonal ve jménu lásky, pro Lorku daleko významnější.<sup>44</sup>

Paralela mezi Prvním mužem-Gonzalem a Nahým mužem je zřejmá už z výroku Druhého muže ve třetím obraze, který také jasně naráží na Ježíše: „Quédate, Gonzalo, y permíte que te lave los pies.“ (144) (Zůstaň, Gonzalo, a dovol, abych ti omyl nohy. (40)) Když poté Nahý muž zemře, jeho postel se otočí kolem své osy a on zmizí, na druhé straně se objeví právě První muž, který rovněž umírá. První muž, podobně jako Ježíš, skutečně a otevřeně miluje a pro lásku je ochoten obětovat svůj život. Oba se tak stávají ztělesněním lásky a pravdy, která musí být vykoupena utrpením.

Nahý muž může být zároveň Romeem z divadla v písku, který byl vysvlečen z šatů a přinucen opakovat jednání v hrobce. Romeo byl, stejně jako První muž odsouzen k smrti kvůli lidskému pokrytectví a nedostatku porozumění.<sup>45</sup> Stejně jako oni umírá pro lásku.

Scéna s Nahým mužem vyznívá poněkud absurdně, až komicky. Jeho agonie je provázána nezúčastněnými poznámkami Ošetřovatele, který zde reprezentuje racionální, vědecký postoj. Přítomnost ošetřovatele může naznačovat nepochopení, s jakým společnost přistupuje k Nahému muži; s mučedníkem, který umírá pro ideál, je nakládáno jako s nemocným, jako s určitou anomálií.<sup>46</sup>

U Lorky nenajdeme víru ve věčný život v křesťanském slova smyslu. Lorkovy postavy se v okamžiku smrti nikdy nedovolávají Boha, ani v Lorkových básních se neobjevují zmínky o

---

<sup>44</sup> Matínez Nadal, s. 175.

<sup>45</sup> Ibid., s. 49.

<sup>46</sup> Huélamo Kosma., s. 188.

Bohu nebo o onom světě.<sup>47</sup> Naopak, například Režisér v závěru *Publika* prohlašuje: „Me repugna el moribundo que dibuja con el dedo una puerta sobre la pared y se duerme tranquilo.“ (185) (Je mi odporný umírající, který prstem nakreslí dveře na zdi a klidně usne. (101)) Režisér nedoufá v žádný další, lepší svět, do kterého by mohl těmito dveřmi projít, a proto si uvědomuje fatálnost a pravdivost okamžiku smrti.

Umírání je pro Lorku rovněž okamžikem samoty. Smrtí končí láska, smrt nás vzdaluje a odděluje od světa, vyjevuje samotu, která je vlastní lidské existenci. Tuto samotu prožívá ve své poslední chvíli Nahý muž i První muž: „Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes donde tú vas a velocidades inasibles. Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca.“ (176) (Umírání. Samota člověka ve spánku plném výtahů a vlaků, kde jedeš nedosažitelnou rychlostí. Samota budov, nároží a pláží, kde se už nikdy neobjevis. (91)) Láska, přes všechnu svou sílu, nemůže tuto počáteční samotu překonat. Musí tedy být z principu temná a tragická, neboť vždy směřuje do prázdna a osamění.

Další podobou Prvního muže-Gonzala je měsíční ryba. Takto se objevuje v posledním obraze v rozhovoru Ženy v černých šatech, Gonzalovy matky, a Režiséra:

SEÑORA. ¿Dónde está mi hijo? Los pescadores me llevaron esta mañana un enorme pez luna, pálido, descompuesto, y me gritaron: ¡Aquí tienes a tu hijo! Como el pez manaba sin cesar un hilito de sangre por la boca, los niños reían y pintaban de rojo las suelas de sus botas. Cuando yo cerré mi puerta sentí como la gente de los mercados lo arrastraban hacia el mar. (186, 187)

(Kde je můj syn? Rybáři mi dnes přinesli obrovskou měsíční rybu, bledou, zkalenou a křičeli na mě: Tady máš svého syna! Protože rybě prýštl z pusy neustále pramínek krve, děti se smály a malovaly si narudo podrážky bot. Když jsem zavřela dveře, slyšela jsem, jak ji lidé z tržiště táhnou k moři. (102))

Gonzalo se transformoval do podoby, kterou dříve odmítal u svého partnera. Podle Huélama Kosmy se jedná o princip častý v Lorkových dramatech: Postavy, které doopravdy milují a které jsou zavrženy objekty své lásky, se mění v to, co představovalo ideál pro jejich milované. Gonzalo na sebe tudíž bere podobu měsíční ryby, protože právě ta byla Režisérovou ideální, vysněnou formou.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Martínez Nadal, s. 174. Podle Nadala se u Lorky objevuje místo křesťanského nebe jakýsi zvláštní záhrobní svět, jakýsi život ve smrti, který představuje určité mezi stádium mezi bytím a nicotou. Takto lze chápat i divadlo v písku v *Publiku*. (viz. Martínez Nadal, kapitola „Life in death“)

<sup>48</sup> Huélamo Kosma, s. 72. „Recuérdese, por ejemplo, a Mariana Pineda, que al sentirse abandonada por don Pedro, se convierte ‚en la misma libertad que tú adoras.‘ Del mismo modo, Perlimplín se convierte por amor a

Měsíční ryba zde reprezentuje homosexualitu, je kombinací prvku mužského-ryby, a ženského-měsíce. Když na sebe Gonzalo bere tuto podobu, obětuje se za Režiséra a za všechny homosexuály, neboť právě on se stane obětí nesouhlasu a krutosti společnosti. Gonzalo se tak stává symbolem a mučedníkem podobně jako Nahý muž.

Láska a smrt je v *Publiku* spojena v postavě Julie, která ve své posmrtné existenci touží dál milovat, ale zůstává osamnělá a její city jsou nenaplněny. Někdejší symboly lásky, měsíc a slavník se nyní stávají symboly smrti. Julie si uvědomuje pomíjivost milostného citu, proto zmiňuje lásku, která trvá pouze chvíli. Místo skutečné lásky je vystavena svodům koní, kteří mluví o lásce, ale dožadují se především tělesného styku.

V této scéně se objevují čtyři bílí a jeden černý kůň. Huélamo Kosma je chápe jako dva rozdílné principy: Eros, instinkt života, a tanatos, instinkt smrti.<sup>49</sup> Bílí koně usilují o přetrvání a rozmnožení života, proto se snaží přimět Julii k milostnému poměru a zplodit tak nový život, zatímco Černý kůň ztělesňuje řád, který kontroluje expanzivní síly života a uvádí je do původního, neživého stavu. Je také průvodcem na cestě do světa mrtvých a znalcem tajemství smrti.

První bílý kůň je pak syntézou obou tendencí a reflexí komplikované souhry protichůdných instinktů homosexuálního libida.<sup>50</sup> Projevuje se u něj víra v život a lásku, zároveň si však uvědomuje přítomnost a nevyhnutelnost smrti. Drží meč, který je zároveň falickým symbolem a symbolem destrukce. Bílý kůň usiluje o sexuální styk s Julií, zároveň ji však hodlá postoupit noci, která zde asociuje smrt. Julii zde můžeme chápat jednak jako symbol lásky jako takové, případně jako symbol lásky, která je společensky přijatelná. Snaha bílého koně svést Julii by potom tedy mohla představovat touhu přivlastnit si tento symbol, uvést ho v platnost rovněž v oblasti homosexuální lásky.

Rovněž První bílý kůň mluví o lásce, která trvá pouze chvíli. Může mít na mysli právě lásku, která se nesnaží zplodit nový život a tak přetrvat, tedy lásku, která vzniká jen pro sebe sama, existuje pouze v daný okamžik a poté zaniká. Když tedy bílý kůň hodlá odevzdat Julii noci, přijímá koncept lásky, která je neplodná a která se nesnaží překonat smrt.

Tři bílí koně hodlají využít Julii jako prostředek své vlastní reprodukce. Aby dosáhli tohoto cíle, popírají svou skutečnou sexuální náklonnost a princip tanatos, který je v ní obsažen. Na jejich přetvářku upozorní První muž, když zmíní, že tři z přítomných se skrývají

---

Belisa en el joven ideal que ésta quisiera estrechar en sus brazos. Igual sucede con la Mecnógrafa de *Así que pasen cinco años* en relación con el Joven.”

<sup>49</sup> Huélamo Kosma, s. 51.

<sup>50</sup> *Ibid.*, s. 52.



a stále plavou na povrchu. Julie koně zprvu odmítá, posléze však přijímá jejich milostné návrhy a vymezuje si dominantní postavení v jejich vzájemném styku. I u ní se v určité chvíli objeví touha po zachování a rozmnožení života, která se u ní projevuje jako mateřský instinkt: „¿Me he de callar entonces? Un niño recién nacido es hermoso.“ (155) (Mám tedy mlčet? Novorozené dítě je krásné. (56))

Černý kůň ovšem nakonec této snaze o rozmnožení života zabrání. On, jakožto strážce světa mrtvých, Julii neustále připomíná její skutečnou pozici a odporuje tak bílým koním, kteří se snaží popřít smrt a vzkřísit nový život. Černý kůň hlídá, aby Julie neopustila hrobku a ničí každou touhu po životě. Jeho role je zřejmá z jeho vlastních slov: „Sí. Ya sabéis lo bien que degüello las palomas. Cuando se dice roca yo entiendo aire. Cuando se dice aire yo entiendo vacío. Cuando se dice vacío yo entiendo paloma degollada.“ (152) (Však víte, jak dobře umím zaříznout holuba. Když se řekne skála, já rozumím vzduch. Když se řekne vzduch, já rozumím prázdno. Když se řekne prázdno, já rozumím zaříznutý holub. (52))

Černý kůň zabíjí, přeměňuje formy v prázdno, které zde vyjadřuje absenci života, smrt. Kolo, které drží, reprezentuje tento koloběh: Formy, život, se rodí z ničeho a nakonec se opět vrací do prázdna neexistence. Kůň se dívá na svět z perspektivy smrti a proto se mu veškeré lidské snažení jeví nesmyslné a zbytečné stejně jako touha po životě, který je předem odsouzen k zániku.

S dalšími formami homosexuality se setkáváme u Druhého a Třetího muže. Druhý muž představuje pasivního, submisivního homosexuála, který se nejlépe cítí v roli ženy. Je zamilován do Prvního muže, ke kterému vzhlíží a který pro něj reprezentuje mužský ideál. Třetí muž nejintenzivněji popírá svou sexuální orientaci a proto se také nejvíce dovolává Heleny, symbolu ženství. Třetí muž se snaží působit mužně a dominantně a často vyjadřuje opovržení k ostatním mužským protagonistům, ale jeho identita je odhalena v momentě, kdy není schopen zabít Císaře. První muž naráží na jeho přetvářku a na jeho zvyk vyhledávat muže potají, načež se Třetí muž rozpláče a ztratí tak svou mužnou masku.

Je patrné, že mezi Druhým a Třetím mužem existují určité milostné vazby. Nicméně jejich vztah je nerovnocenný a naplněný oboustrannou frustrací. Oba muži se cítí být svázáni svou identitou, se kterou nejsou spokojeni. Druhý muž patrně touží být ženou, Třetí muž naopak touží být heterosexuálním mužem, který je přitahován ženami a který přitahuje ženy. Tato situace vede k tomu, že Třetí muž v určitém moment hodlá shodit Prvního muže a Režiséra do jámy a předpokládá, že tímto způsobem se on a Druhý muž osvobodí. Nicméně Druhý muž odpovídá, že ačkoliv Třetí muž bude svobodný, z něj se stane ještě větší otrok.

Pro Třetího muže představuje První muž kritickou instanci, která ho nutí čelit morálním imperativům. Pokud se ho zbaví, bude moci nadále pohodlně žít v přetvářce. Nicméně pokud by Druhý muž ztratil svůj idol, kterému je odhodlán sloužit, neměl by vzhledem ke své pasivní a submisivní povaze jinou možnost než oddat se daleko krutějšímu pánovi, dominantnímu a sadistickému Třetímu muži, který postrádá morální integritu Prvního muže, a stal by se tak ještě větším otrokem.<sup>51</sup> Tato dvojice tedy ještě výrazněji potvrzuje nemožnost dosažení rovnocenného vztahu mezi dvěma muži, který je ideálem Prvního muže.

### 3.4. Maska

Motiv masky se v *Publiku* poprvé objevuje v dialogu tří mužů a Režiséra v prvním obraze. Muži chtějí zahájit skutečné divadlo, divadlo v písku, které by bylo oproštěné od přetvářky a konvence. Režisér to však odmítá a vyjadřuje svůj strach z publika a z masky:

Vendría la máscara a devorarme. Yo vi una vez a un hombre devorado por la máscara. Los jóvenes más fuertes de la ciudad, con picas ensangrentadas, le hundían por el trasero grandes bolas de periódicos abandonados, y en América hubo una vez un muchacho a quien la máscara ahorcó colgado de sus propios intestinos. (124)

(Přišla by maska, aby mě pohltila. Jednou jsem viděl člověka pohlčeného maskou. Nejsilnější mladíci z města se zkrvavenými píkami mu do zadku cpali velké koule z odložených novin a v Americe byl jednou jeden chlapec, kterého maska pověsila za jeho vlastní střeva. (11))

V masce spatřuje hrozbu; maska může člověka pohltit a zničit. Režisér se děsí možnosti, že by maska mohla být vytažena na podium, žaludek a morálka diváků by to podle něj neunesly.

Maska skrývá pravdu, které se bojíme a kterou si nechceme připustit. Může se jednat o masku celé společnosti, restriktivní morálku a přetvářku, která odsuzuje a ničí ty, kteří se odmítají přizpůsobit. Pokud by tedy Režisér uvedl na scéně skutečnosti, které by nebyly v souladu s touto morálkou, maska by ho pohltila.

Masku si zároveň nasazuje každý člen společnosti, aby tak utajil svou skutečnou podobu. Pod maskou skrývá nejautentičtější formy své osobnosti, maska může být zároveň cenzurou, která mu brání v přirozeném projevu a nutí ho žít v pokrytectví, potlačovat svou

---

<sup>51</sup> Huélamo Kosma, s. 177.

spontánnost a své nejniternější myšlenky a city.<sup>52</sup> Masku nemusí nosit jen před ostatními, ale i sám před sebou, když si odmítá připustit své skutečné touhy a podřizuje se potřebám superega.

Tento princip vyjadřuje s jistou ironií a nadhledem hloupý pastýř. Jeho sólo zde plní podobnou funkci jako prolog, který v dramatu zpravidla prezentuje témata, která se budou v průběhu představení rozvíjet. Pastýřův monolog se odehrává mimo svět dramatu, do jisté míry reflektuje probíhající děj a zároveň se zabývá podstatou světa i divadla. Jako v mnoha jiných dílech je zde prostřednictvím bláznovství či hlouposti vyjádřena pravda, kterou by jinak nebylo možné vyslovit. V této scéně se na podiu objeví skříň plná masek, jejichž výrazy jsou neměnné a masky tudíž nemají možnost vyjádřit své skutečné pocity. Pastýř hlídá, aby se nezatoulaly, aby neopouštěly žlutou skříň, tedy roli, kterou jim společnost určila. Masku má každý člen společnosti, žebráci i básníci. Když pastýř zpívá o masce masky, která byla z krétské sádry, může se odkazovat k Postavě vinné révy, která pod svými šlahouny skrývala sádrově bílé tělo. Zároveň naznačuje, že je možné nosit více masek a že pokud jednu sundáme, můžeme nalézt jinou. Spojení „teatro sin lunetas y un cielo lleno de sillas“ (180) (divadlo jak prázdné schránky a nebe posetého sedadly (53)) naznačuje souvislost mezi skutečným světem a divadlem; celý svět lze vnímat jako divadlo, kde se pohybují masky, které hrají svoji roli. Sup, který klove do básnickovy hrudi, může představovat svědomí umělce, který se skrývá pod maskou, případně společenský tlak, který na něj útočí. Sup se ovšem může také vztahovat k mýtu o Prométeovi, kde se hrdina obětuje pro dobro lidstva bez ohledu na své vlastní utrpení. V tom případě by zabití supa představovalo nechť básníků obětovat se pro ideál a pro pravdu ze strachu z vlastního utrpení.<sup>53</sup>

Pod maskou se skrývá také Režisér a muži, kteří přichází na jeviště v prvním obraze ve zcela identických kostýmech. Tato maska je odhalena díky zástěně, kterou uvede na scénu První muž. Za zástěnou postavy odkládají své konformní vzezření, svou identitu podřízenou společenské morálce, a objevují se ve svých pravdivějších, niternějších formách. Režisér se mění v chlapce v bílém saténu, s bílým limečkem a malou černou kytarou. Tuto postavu má ztvárnit herečka, vyjde tak najevo Režisérova zženštilost. Druhý muž se mění v ženu v černém pyžamu a s vlčími máky ve vlasech, v ruce drží knír, který si někdy přikládá na tvář. I v tomto případě se mísí mužské a ženské prvky a naznačují tak nejednoznačnost jeho

---

<sup>52</sup> Valero, Encarna Alonso. *La Tragedia Del Nacimiento: El Teatro De Federico Garcia Lorca*. Granada: Atrio, 2008, s. 68.

<sup>53</sup> Huélamo Kosma, s. 200.

sexuality. Třetí muž vychází s bledou tváří a bičem v ruce a zlatými hřebíky na zápěstí. Projeví se tak jeho sadistické sklony a touha po dominanci. Divák tak spatřuje skutečnou osobnost postav, dříve schovanou pod jednotným zjevem. Nezměněn zůstává pouze První muž, který, jak sám prohlašuje, nemá masku, což v tomto případě znamená také fakt, že se nesnaží popřít své milostné city a svou homosexuální orientaci. Beze změny projdou za zástěnou také Helena a Sluha, kteří zde vystupují jako příklad heterosexuální lásky.

Tento nový zjev, který odhaluje identitu postav, ovšem nemusí znázorňovat niternou podstatu jejich osobnosti. Pod jednou maskou se může ukrývat další maska, další společenská role nebo stylizace. Může tak docházet k stále novému odhalování a sundávání masek. Například Režisér si ve třetím obraze strhává šaty pod kterými skrývá oděv baletky, vzápětí se však objevuje v trikotu posetém rolničkami, čímž je naznačena jeho souvislost s Postavou rolničky z druhého obrazu. Spatřit skutečnou identitu jedince lze pouze pokud docílíme její nahoty: „Mi lucha ha sido con la máscara hasta conseguir verte desnudo.“ (156) (Bojoval jsem s maskou, až se mi podařilo vidět tě nahého.“ Nahota odhaluje osobnost v její nejčistší podobě, osobnost zbavenou všech masek, proto zde jako ztělesnění pravdy a lásky vystupuje právě Nahý muž. Avšak i tento ideál se jeví jako nedostačující, ne zcela pravdivý. Zdá se, že nahlédnout tu nejnaternější podstatu lidské bytosti není možné. První muž touží svléci Režisérovu kostru, vyjadřuje tak zoufalou snahu odhalit tu nejskrytější pravdu jeho osobnosti. Režisér ovšem naznačuje, že pravdu, kterou hledá, není možné poznat:

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete luces.

HOMBRE I.º Fáciles para mis siete manos.

DIRECTOR. Mi esqueleto tiene siete sombras. (157)

(REŽISÉR. Moje kostra má sedm světél.

PRVNÍ MUŽ. To není nic pro mých sedm rukou.

REŽISÉR. Moje kostra má sedm stínů. (61))

Jedinec je v průběhu života vystaven neustálé změně formy, jeho osobnost odpovídá danému okamžiku. Pokud lidský život podléhá běhu času a pokud v něm není nic trvalého, nic věčného, pak nemůže existovat ani žádná podstata a ta nejnaternější pravda se tedy stává jen hrou světél a stínů.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Ibid., s. 120.

Pod maskou se skrývají i tři bílí koně, kteří, jak tvrdí První muž, jsou zvyklí na biče vozků a kleště kovářů a mají strach z pravdy. Kone svádí Julii, nabízí jí lásku, která je však jen iluzí; ve skutečnosti se snaží pouze dosáhnout tělesného styku. Podle Prvního muže koně nehledají Julii, ale ve strachu z publika skrývají přání, které jej zraňuje a které čte v jejich očích. („Yo sé la verdad, yo sé que ellos no buscan a Julieta, y ocultan un deseo que me hiere y que leo en sus ojos.“(155)) Kone zde reprezentují instinkty, tělesné pudy, tedy nejhlubší vrstvu psychiky, která nepodléhá kontrole superega a neřídí se společenskou morálkou. Nicméně i u nich dochází k přetvářce; vedeni pudem, který je nutí k rozmnožování, koně popírají svou homosexualitu. I mezi těmi nejzákladnějšími a nejskrytějšími složkami osobnosti tedy může existovat vnitřní konflikt, i zde může jedna tendence maskovat druhou.

Kromě masky se v *Publiku* mluví také o formě, která může mít v určitých aspektech podobný význam. Forma může podobně jako maska skrývat obsah, který je odlišný od vnější podoby. Zároveň vše živé má určitou formu, která je ovšem nestálá a postupem času se mění. Navíc každá forma je odsouzena k zániku, každá forma je smrtelná. Formu lze tedy podobně jako masku chápat jako podvod nebo trik, protože nevyjadřuje skutečnou podstatu toho, co znázorňuje.

Smrt je negací formy, zároveň však každá forma předem předpokládá smrt, svůj vlastní zánik:

CABALLO BLANCO I.º No hablo de ceniza. Hablo de la ceniza que tiene forma de manzana. (151)  
(PRVNÍ BÍLÝ KŮŇ. Nemluvím o popelu. Mluvím o popelu, který má tvar jablka. (51))

Jablko zde reprezentuje život, plodnost, zatímco popel ztělesňuje smrt. Jablko je tedy pouze přestrojená smrt, stejně jako každá živá forma nakonec zanikne.

Jako ztělesnění formy můžeme vnímat také prázdný kostým harlekýna, který marně hledá svého majitele, Režiséra. Jedná se tedy o formu, která ztratila svůj obsah, pouhou vzpomínku na existenci, zbytek formy bez vědomí, které by ji obývalo. Kostým se chová jako ozvěna, slouží tedy jako věčná vzpomínka na něco, co bylo a už není. Objevuje se zde také kostým Druhého muže, pyžamo s vlčími máky a obličejem bílým a hladkým jako vejce, bez tváře osobnosti, která ho dříve obývala. Prázdné kostýmy připomínají běh času a pomíjivost všeho živého, jsou formou, která byla zanechána svému osudu a která postrádá život.

Maska je zároveň elementem charakteristickým pro prostředí divadla. Herci v divadle

si oblékají masky a kostýmy, které mají zakrýt jejich skutečnou identitu a které pomáhají ztvárnit požadovanou roli. Opět se zde tedy objevuje paralela mezi divadlem a realitou, divadlo se stává metaforou celého světa.

### 3.5 Zobrazení publika v *Publiku*

Jak již bylo řečeno, Lorca pojímal hru *Publikum* jako zrcadlo skutečného španělského publika. Je tedy vhodné uvést, jakým způsobem je zde toto publikum zobrazeno. Zpočátku je publikum zmiňováno velmi obecně, jako určitá represivní instance, která neumožňuje autorovi zcela svobodné vyjádření. Až v pátém obraze se setkáváme s konkrétními diváky, kteří zastupují různé sociální skupiny a různé přístupy k divadlu. Objevuje se zde pět studentů, kteří reprezentují novou generaci intelektuálů, jež není zatížená tradicí a předsudky. Právě studenti spolu s dělníky pomohli Režisérovi prokopat tunel k divadlu v písku. Rovněž dělnické publikum Lorca považuje za otevřenější a chápavější než publikum buržoazní.

Ovšem i mezi studenty existují určité názorové rozdíly. První student je ze všech nejprístupnější Režisérovu novému pojetí dramatu a homosexuální lásce, která je v něm demonstrována, svými postoji připomíná Prvního muže. Naproti tomu Čtvrtý student je ze všech nejkonzervativnější a lásku mezi dvěma muži odmítá jakožto neplodnou. Studenti se opět dostávají k myšlence, že v lásce nezáleží na formě, ale na síle citu, stejně jako v divadle nezáleží na tom, kdo hraje postavu Julie, ale na přesvědčivosti a autentičnosti, s jakou je ji schopen zobrazit. Diváci by se tedy měli soustředit na postavu, ne na herce:

Ahí está la gran equivocación de todos y por eso el teatro agoniza: el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. ¿Qué le importa esto al público? (169)

(V tom se všichni velmi mýlí a proto divadlo spěje do záhuby. Publikum se nesmí dostat přes hedvábí a lepenku, které básník vytváří ve své ložnici. Romeo může být ptákem a Julie může být kamenem. Romeo může být zrnkem písku a Julie může být mapou. Co je publiku do toho? (80))

Tuto myšlenku podporuje i Pátý student, který je okouzlen postavou Julie bez ohledu na to, že se jedná o přestrojeného chlapce. Mezi Pátým a Prvním studentem záhy vzniká milostné pouto a odhodlání zahodit všechny konvence, které by bránily jejich lásce a svobodě. Pár lze

chápat jako určitou paralelu Prvního muže a Režiséra, ovšem vztah studentů zde má pozitivnější východisko. Dvojice tedy může představovat určitou naději do budoucna spočívající v mladších generacích, které se oprostí od konzervatismu, jenž omezuje svobodu jedince a zejména pak homosexuála.

Studenti také komentují, jak by měli diváci k divadlu přistupovat. Například První student tvrdí:

Detestable. Un espectador no debe formar nunca parte del drama. Cuando la gente va al *aquarium* no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua, ni a los peces cubiertos de lepra, sino que resbala sobre los cristales sus ojos y aprende. (173)

(Odporné. Divák nesmí nikdy být součástí dramatu. Když jdou lidé do akvária, nezabíjejí mořské hady, ani potkany, ani leprózní ryby, jen kloužou očima po skle a učí se. (67))

Publikum se nemá vměšovat do děje dramatu, nemá se snažit ho nějak ovlivňovat, naopak by mělo přistoupit na pravidla, která stanoví režisér. Publikum tedy nemá po divadle vyžadovat, aby se přizpůsobilo jeho nárokům a jeho morálce, ale má bez předsudků pozorovat děj a snažit se z něj poučit.

V divadle se dále objevují čtyři dámy a chlapec. Ti zastupují konzervativní, buržoazní publikum. U dam sledujeme nepochopení a nezáměr o myšlenku a sdělení dramatu, jejich přístup k divadlu je povrchní, hledají pouze nenáročnou zábavu a ignorují vše, co ji přesahuje. Fakt, že se dámy v divadle ztratí a nemohou najít východ může symbolizovat duševní stav té části společnosti, která je zvyklá žít a přemýšlet podle určitých zdánlivě neměnných principů a zásad. Když jsou pak tyto principy zpochybněny, tyto jedinci se cítí být ztraceni a zmateni, a nemohou najít směr, kterým pokračovat.<sup>55</sup>

Toto konvenční publikum je ochotné ničit i zabíjet, aby ubránilo svou morálku a zachovalo si svou společenskou masku. Třetí student připomíná, že opakování scény v hrobce dojalo všechny přítomné, avšak i přesto vzápětí došlo k odporu a násilí. Společenská norma, kterou se tito lidé řídí, je totiž silnější než oni a může pošlapat i tu nejnevinnější pravdu. A často právě ti, kteří se nejvíce zasazují o dodržování těchto norem, je sami tajně porušují. Příkladem může být manželka profesora rétoriky, Helena.

---

<sup>55</sup> Ibid., s. 204.

### 3.6. Divadlo na divadle

*Publikum* je drama o divadle, celý děj se odehrává v divadelním prostředí a osu zápletky tvoří ztvárnění Shakespearovy hry *Romeo a Julie*. Toto představení uvnitř divadelního představení je součástí děje *Publika*, nicméně neodehrává se zde přímo; jeho průběh známe pouze z dialogů postav v pátém a šestém obraze. Divák *Publika* vidí pouze to, co představení předcházelo a co následovalo po jeho skončení.

Mimoto zde ovšem dochází k mnoha dílčím „představením“. Již scénu, kdy muži a Režisér prochází za zástěnou, můžeme chápat jako začátek divadla, jak vyplývá z určitých narážek v dialogu postav:

DIRECTOR. No es éste el argumento. ¡Por Dios! (*A voces.*) Elena, Elena

HOMBRE I.º Pero te he de llevar al escenario, quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El Hombre 3.º saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*)

DIRECTOR. (*Llorando.*) Me ha de ver el público. Se hundirá mi teatro. Yo había hecho los dramas mejores de la temporada, ¡pero ahora!... (125, 126)

(REŽISÉR. Tohle není děj. Pro Boha! (*Hlasitě*) Heleno, Heleno!

PRVNÍ MUŽ. Ale já tě musím vzít na jeviště, ať chceš nebo nechceš. Příliš jsem kvůli tobě trpěl. Rychle! Zástěnu! Zástěnu!

REŽISÉR. (*Pláče*) Uvidí mě publikum. Moje divadlo zkrachuje. Udělal jsem nejlepší hru sezóny, ale teď...! (14)

Roli publika zde ztvární koně, kteří v tuto chvíli přichází na jeviště a mlčky sledují rozvíjející se děj. Protagonisty dramatu jsou tři muži a Režisér, kteří se stávají zároveň herci i postavami. Divadlo se zde prolíná se skutečností, vzniklá scéna není divadelní fikcí, herci se nestylizují do naučených rolí, které by měly skrýt jejich skutečnou identitu, naopak zde dochází k odhalování jejich pravdivější identity.

Tato situace souvisí s konceptem, který je stěžejní pro celé *Publikum*: Svět lze chápat jako drama, kde každý z nás hraje určitou roli. Těchto rolí může být více, přičemž některé z nich jsou autentičtější než jiné, ale vždy se jedná o určitou stylizaci, případně o masku. Zároveň každý z nás vystupuje před určitým publikem, které sleduje, jak dobře plníme svoji



úlohu. Toto publikum mohou představovat jiní lidé, veřejnost, ale může se jednat i o naše vlastní vědomí, které rovněž sleduje a hodnotí a může působit jako kritika nebo cenzura některých našich činů.

Dalším divadelním představením je scéna v římské ruině, která je sledována z Režisérový kanceláře Prvním mužem a Režisérem. Děj, který pozorují, se odehrává mezi jejich dvěma dvojníky, jejich dalšími verzemi. Scéna je zrcadlem, které odráží jejich vztah. Toto představení se může odehrávat v mysli protagonistů; může se jednat o vzpomínku, kterou společně sledují. Divadelní charakter scény podtrhuje sarkastické „Bravo!“, které se ozve jakoby z publika.

V následujícím obraze se objevuje hrobka Julie ve Veroně, tedy scéna z Shakesperova dramatu zasazená do děje *Publika*. Dramatická postava z všeobecně známé hry zde získává vlastní autonomii, stává se stejně živoucí jako další hrdinové dramatu; hranice mezi realitou a divadlem se zde zcela stírá.

V pátém obraze se setkáváme s reakcí publika na představení *Romea a Julie*, do kterého prorazilo divadlo v písku. Odehrávají se zde zároveň tři různé děje; za prvé rozhovor studentů, který reflektuje vzniklou situaci, do kterého někdy vstupují jiné postavy, za druhé události, které studenti komentují a které se na podiu neobjevují, tedy opakování scény v hrobce a následné zavraždění hlavních postav. Za třetí se zde pak odehrává scéna s Nahým mužem, kterou je možné chápat jako metaforické zobrazení nebo jako zrcadlovou reflexi Romea umírajícího v zadní části divadla. Ačkoliv se nacházíme v prostoru divadla pod širým nebem, objevují se zde i místa, která do prostoru divadla nepatří, například univerzita nebo katedrála. Rovněž postavy, které zde vystupují, Nahý muž, zloději nebo profesor rétoriky, náleží do různých prostředí, které s divadlem nemusí souviset. Nicméně všechny tyto záležitosti jsou zde do divadelního prostoru zahrnuty. Prostředí divadla, ve kterém se nacházíme, se tedy nevztahuje k divadlu pouze jako ke kulturnímu fenoménu, který je třeba osvobodit a renovovat, jedná se o symbol reality jako takové, celý svět je zde opět pojímán jako divadlo.<sup>56</sup>

Podobně je tomu i v posledním obraze. Zde se setkáváme s Iluzionistou, tedy s postavou, která je spjata s divadlem a divadelním trikem, která zde ovšem zároveň reprezentuje smrt. Iluzionista nechává zmizet jednotlivé předměty stejně jako smrt vymazává jedince ze světa živých. Lidský život se pak mění v pouhé představení, v pouhou fikci, v souhrn náhodných forem, které se jen zdánlivě podobají pravdě. Život je tedy divadlem pod

---

<sup>56</sup> Huélamo Kosma, s.195.

širým nebem, kde smrt působí jako režisér, který klame diváky-lidské bytosti iluzí o pravdě a skutečnosti.<sup>57</sup> Závěr dramatu je zároveň Režisérova smrtí. Režisér si v tuto chvíli nic nenalhává, ke svému konci přistupuje s plným vědomím situace a s přesvědčením, že je třeba vše vydržet. Všechny dveře jsou zničeny, zbyly pouze čtyři stěny dramatu. Divadlo lidského života plné falešných iluzí je zničeno a Režisér teď čelí odhalené skutečnosti, opravdovému divadlu. Uvědomuje si existenciální prázdnotu člověka a odmítá se utěšovat falešnými nadějemi. Proto nenechává sluhu zapnout topení v momentě, kdy nastává zima předznamenávající příchod smrti:

DIRECTOR. Te he dicho que hemos de resistir, que no nos ha de vencer un truco cualquiera. Cumple tu obligación. (188)

(REŽISÉR. Říkal jsem ti, že musíme vydržet, abychom se nestali obětí nějakého podvodu. Splň svou povinnost. (105))

V samotném závěru se opakuje rozhovor, který se objevil na začátku hry. Smrt je zároveň začátkem nového dramatu s novým publikem. V prvním obraze se jednalo o publikum divadla pod širým nebem, které mělo sledovat Režisérovo provedení *Romea a Julie*, ovšem toto divadlo pod širým nebem mohlo být zároveň celým světem, světem živých. Nyní bude zahájeno jiné divadlo, divadlo v písku, divadlo mrtvých. Pojem divadla má tedy v *Publiku* povětšinou dvojí význam, vztahuje se jednak k divadlu jakožto kulturnímu fenoménu a jednak k lidské existenci jako takové.

### 3.7. Vliv surrealismu

*Publikum* je někdy spojováno s expresionismem, jindy je považováno za předchůdce absurdního dramatu, nejčastěji je však zmiňována jeho souvislost se surrealismem. Tento směr Lorkovu tvorbu viditelně ovlivnil, zároveň ho však nedonutil podřídít se jeho doktrínám. Surrealismus Lorkovi přinesl především větší tvůrčí svobodu při rozvíjení témat, která pro něj vždy byla podstatná.

Na začátku třicátých let byl surrealismus takřkajíc „v ovzduší“ a nepřímo jistě ovlivnil mnoho tehdejších umělců. Lorca se dostal do bližšího kontaktu s hnutím skrze katalánskou

---

<sup>57</sup> Ibid., s. 243.

avantgardu vedenou Dalím, která se soustředila kolem časopisu *L'Amic de les Arts*.<sup>58</sup> Je pravděpodobné, že přátelství se Salvadorem Dalím a dalšími Lorku ovlivnilo i po umělecké stránce, ovšem za surrealistu v pravém slova smyslu se nejspíše nikdy nepovažoval.

V oblasti divadla nenajdeme mnoho děl, která by bylo možné označit jako čistě surrealistická, tedy zcela oproštěná od vědomé kontroly autora. Většinou se tedy mluví spíše o avantgardním divadle, přičemž některá dramata jsou se surrealismem úzce spjata. Jako charakteristický představitel surrealistického dramatu bývá obvykle uváděn Jean Cocteau a jeho *Orfeus* (*Orphée*). Tato hra byla uvedena v roce 1928 v Madridu skupinou Caracol pod vedením Rivase Cherifa a dokonce se stala jednou z hlavních událostí sezóny. Zdá se, že Lorku, který se na tomto představení nepochybně podílel, Cocteauovo drama inspirovalo.<sup>59</sup>

V *Orfeovi* a *Publiku* dokonce nalezneme některé nápadně podobné prvky. V Cocteauově hře dochází stejně jako u Lorky k prolínání prostředí a postav a míšení reálného a nereálného světa, hrdinové *Orfea* prochází skrze zrcadla ze světa živých do podsvětí. Najdeme i paralely mezi jednotlivými postavami, například v obou dramatech vystupuje kůň, který vykazuje určité lidské vlastnosti. Pro obě hry je zásadní téma lásky, a to takové, která nemusí nutně vznikat jen mezi ženou a mužem ani mezi dvěma lidskými bytostmi.

Vliv surrealismu je u Lorky patrný především ve sbírce *Básník v New Yorku*, v dramatech *Až uplyne pět let*, *Publikum*, *Procházka Bustera Keatona* (*Paseo de Buster Keaton*) a ve filmovém scénáři *Cesta na měsíc* (*Viaje a la luna*). Ovšem Lorkovo pojetí surrealismu je podobně jako u dalších španělských básníků v mnohém odlišné od francouzského vzoru. Zatímco skupina kolem André Bretona hlásá psychický automatismus a jejich literatura se tak stává sledem volných asociací, Lorkova tvorba se řídí takzvanou poetickou logikou, jak autor nazval tento princip ve svém dopisu příteli Sebastiánu Gashovi z roku 1928: „Zde ti posílám ty dvě básně. Doufám, že tě potěší. Odpovídají mé nové, spirituální technice, emoce čistá až na kost, zproštěná logické kontroly, ale, pozor!, pozor!, s ohromnou poetickou logikou. Není to surrealismus, pozor! vznikly s tím nejjasnějším vědomím.“<sup>60</sup>

Přestože Lorca svou tvorbu částečně oprostuje od logické kontroly, odmítá psychický automatismus fungující čistě na bázi podvědomí. Lorkova poetická logika dovoluje spojování

---

<sup>58</sup> Millán, s. 82.

<sup>59</sup> Ibid, s. 87

<sup>60</sup> „Aquí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera espiritualista, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ojo!, ojo!, con una tremanda lógica poética. No es surrealismo, ojo! la consciencia más clara los ilumina.“ Valero, s. 78.

zdánlivě nesouvisejících prvků a vytváření nerealistických obrazů, které se střídají bez logické návaznosti podobně jako v básních založených na volných asociacích, ovšem nikdy se nevzdává vědomé kontroly. Právě naopak, podle svých vlastních slov při psaní poezie uplatňuje velmi racionální přístup: „Příležitostně jsem mluvil o poezii jiných nebo o poezii obecně, ale nedokážu mluvit o své vlastní. Ne však proto, že bych si nebyl vědom toho, co dělám. Naopak. Jestli je pravdou, že jsem básníkem díky Bohu, nebo díky ďáblu, je stejně tak pravdou, že jsem básníkem díky technice a úsilí a plnému porozumění tomu, co činí báseň básní.“<sup>61</sup>

Surrealismus samozřejmě nelze redukovat pouze na psychický automatismus. Martínez Nadal mluví o dvou typech surrealismu. První, který nazývá akademický, se řídí normami a omezeními zakotvenými v manifestech a reprezentuje jej skupina kolem André Bretona, zatímco druhý, rebelující typ spojuje svobodu s tradicí a nepodrobuje se Bretonovým požadavkům. Tento typ je pro Španělsko charakteristický. Kromě Dalího, Miróa a Buñuela, kteří byli z francouzské skupiny vyloučeni, protože jejich pojetí surrealismu neodpovídalo daným pravidlům, sem lze zařadit například básníky jako jsou Alberti nebo Aleixandre, kteří se k hnutí nikdy přímo nehlásili, ale nechali se jím ovlivnit. Pro jejich surrealistickou tvorbu je charakteristické využití snů, vzpomínek a archetypálních a mytologických prvků, neuplatňují však automatismus zbavený jakékoliv kontroly rozumu.<sup>62</sup>

Nadal dále upozorňuje, že co se týče španělského surrealismu, je nutné si uvědomit, že určité surrealistické rysy jsou španělskému umění a literatuře odjakživa vlastní. Lorca bezpochyby z této kulturní tradice čerpal, významné pro něj byly například Quevedovy *Sny*, nebo Goyovy obrazy. Tyto zdroje ovlivnily jeho tvorbu zřejmě daleko více než francouzský surrealismus.

Využití surrealistických postupů v kombinaci s logickým, racionálním přístupem je charakteristické i pro *Publikum*. Podle Any M. Gómez se zde nepochybně nabízí souvislost se surrealismem, drama se však zároveň se vyznačuje promyšlenou strukturou a určitou logikou v použití symbolů, což dokazuje, že iracionální povaha díla je pouze zdánlivá a při bližším prozkoumání textu a rozluštění určitých kódů vyprchá.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Martínez Nadal, s. 72. (z dopisu Gerardu Diegovi z roku 1932)

<sup>62</sup> Ibid., s. 73.

<sup>63</sup> „El público ofrece, incuestionablemente, relación con el surrealismo; sin embargo, ostenta, al mismo tiempo, una calculada estructura y una lógica simbólica que evidencian el carácter aparente de su irracionalismo: el falso ambiente ilogicista del drama deja de serlo cuando se profundiza en sus claves textuales.“ Valero, s. 74.

Martínez Nadal upozorňuje, že za nejasností a zmateností díla se skrývá konkrétní téma a jasná teze. Jedná se podle něj o první důležitý pokus aplikovat surrealistické metody na divadlo o skutečných problémech.<sup>64</sup>

Podstatu Lorkova sdělení Nadal shrnuje do dvou bodů: Za prvé, láska je fenomén motivovaný faktory, které jsou nezávislé na lidské vůli. Za druhé, láska vzniká na všech úrovních se stejnou intenzitou a není nutné, aby probíhala mezi dvěma pohlavími ani dvěma lidskými bytostmi.<sup>65</sup> Mimoto Lorca v *Publiku* vyjadřuje své chápání divadla a reflektuje přístup španělských diváků k divadelnímu představení. Děj dramatu, jeho struktura i dialogy pečlivě naplňují tyto cíle.

Surrealismus nepochybně ovlivnil výtvarnou stránku díla. Některé dekorace, kostýmy a další vizuální prvky, které Lorca v textu popisuje, například černý kůň ve třetím obraze, který nese v ruce kolo, velké oko na zdi v posledním obraze nebo déšť bílých rukavic snášející se na scénu v závěru hry, výrazně připomínají estetiku surrealistických obrazů. Velmi surreálně působí také hloupý pastýř, který má nést na hlavě trychtýř plný per a kroužků. Nadal tento prvek spojuje s výjevy z obrazů Hieronyma Bosche nebo Pietera Bruegela, které Lorca obdivoval a kteří zároveň inspirovali surrealistické umělce.<sup>66</sup>

Pro surrealismus jsou rovněž typické „aseptické a klinické“ motivy<sup>67</sup> jako například rentgenové snímky, které tvoří dekoraci v prvním obraze. Nicméně většina těchto prvků není zcela nahodilá, ale nese určitý symbolický význam, například rentgen zde vyjadřuje záměr díla zobrazit pravdu skrytou pod vzhledem a fasádou. V závěru dramatu, když jsou masky strženy a přetvářka odhalena, je rentgen nahrazen velkým okem, které naznačuje, že nyní vidíme pravdu přímo. Déšť bílých rukavic souvisí s Lorkovou symbolikou prázdných kostýmů a vyjadřuje zde Režisérovu smrt.

I v jazyce jednotlivých postav najdeme mnoho obrazů surrealistického charakteru. Nadal některé z nich spojuje s konkrétními umělci nebo uměleckými díly, například „mouchy, které napadaly do čtyř tisíc oranžád“ nebo „dívku znásilněnou psem“ považuje za prvky typické pro Buñuelovy filmy. „Květina v zadku mrtvého“ (el flor en el culo del muerto), kterou zmiňuje Černý kůň, může odkazovat na podobný výjev z Boschovy *Zahrady pozemských rozkoší*.<sup>68</sup>

---

<sup>64</sup> Martínez Nadal, s. 71.

<sup>65</sup> Ibid., s. 30.

<sup>66</sup> Ibid., s. 71.

<sup>67</sup> Ibid., s. 71

<sup>68</sup> Ibid., s. 81.

Způsob, jakým se postavy vyjadřují, připomíná svou nelogičností básně psané pomocí volných asociací. Promluvy často působí nesmyslně, nahodile, avšak mnohdy se za nimi skrývá symbolický význam, který může mít původ v literatuře, mytologii nebo v lidové tradici, případně se může jednat o Lorkovu osobní symboliku. Příkladem je replika Prvního muže: „Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio.“ (125) (Ještě ho poznávám a zdá se mi, že jsem ho viděl toho rána, kdy polapil zajíce, který byl rychlost sama, do malé brašny na knihy. A jindy si dal dvě růže do uší první den, kdy objevil účes s pěšinkou uprostřed. (14))

Zajíc je tradiční symbol rychlosti a svobody, ovšem v mnoha legendách je spojován s chtíčem, plodností, bisexualitou atd.<sup>69</sup> První muž zde tedy naráží na Režisérovu snahu skrýt své homosexuální sklony. Homosexualitu symbolizují i červené růže v uších, které jsou zmíněny vzápětí.

Některé výrazy nebo spojení použité v *Publiku*, například „cangrejo devorado“ nebo „última traje“ se opakují v *Básníkovi v New Yorku*, často s obdobným významem.<sup>70</sup>

Charakteristický je způsob, jakým se jednotlivé obrazy spojují. Některé promluvy jsou zcela srozumitelné, avšak někdy dochází k vynechávání logických souvislostí mezi jednotlivými situacemi a zcela odlišné obrazy jsou kladeny vedle sebe podobně jako při známém surrealistickém setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole. To je typické zejména pro některé Juliiny repliky: „Venían las arañas, venían las niñas y la joven violada por el perro tapándose con los geráneos, pero yo continuaba tranquila. Cuando las ninfas hablan del queso, éste puede ser de leche de sirena o de trébol [...].“ (150) (Přicházeli pavouci, přicházela děvčata a dívka znásilněná psem se zakrývala pelargoniemi, ale já jsem byla pořád klidná. Když nymfy mluví o sýru, může to být sýr z mléka sirén nebo jetele. (50))

Nicméně dialogy i přes své iracionální prvky obsahují sdělení, postavy obvykle vyjadřují myšlenku, která bezprostředně souvisí s dějem. Surrealistický jazyk, který přitom používají, toto sdělení poněkud zamlžuje, znesnadňuje porozumění a do určité míry znemožňuje jednoznačný výklad. Lorca tak zabránil tomu, aby složitou a mnohoznačnou problematiku, kterou se zabývá, vyjádřil příliš banálně.<sup>71</sup> Ústředním tématem dramatu je láska, jež zde

---

<sup>69</sup> Ibid., s. 80,81

<sup>70</sup> Millán, s. 85.

<sup>71</sup> Ibid., s. 83

vystupuje jako tajemná síla, která se chová nahodile a kterou nelze nijak podchytit, vysvětlit nebo ovládnout. Fakt, že význam dialogů není evidentní, vyjadřuje složitost skutečnosti, která zde figuruje.

K tomu přispívá i složitá struktura dramatu. Děj se odehrává ve dvou rovinách zároveň, hranici mezi oběma světy ovšem nelze jednoznačně určit. Dějová linie je nejednoznačná, některé události zde figurují pouze nepřímo, nemůžeme ani určit přesné pořadí dějů, mezi jednotlivými scénami chybí jasná logická souvislost.

Komplikovaná struktura, nesrozumitelné dialogy a využití nelogických, iracionálních prvků Lorkovi pomohly vyjádřit danou skutečnost v mnoha jejích odstínech a podtrhnout tak její význam. Tak jako se v dramatu setkávají objektivní a subjektivní realita, sdělení, které autor do díla vkládá, může být pochopeno velmi specifickým způsobem závislejícím na subjektivním vnímání diváka nebo čtenáře. Hra se tak skutečně stává zrcadlem publika.

Vliv surrealismu je patrný v určitých postojích technikách, které jsou v *Publiku* využity. Jedná se především o komunikaci mezi intimním světem umělce a vnější realitou, koexistenci skutečnosti a snu a zničení tradičního pojetí času a prostoru.<sup>72</sup>

Můžeme se domnívat, že právě otevřenost a provokativnost, kterou surrealisté hlásali, inspirovala Lorku, i když třeba jen nepřímo, k vytvoření dramatu, které se tak silně dotýká jeho vlastní intimity. Autor zde odvážně odhaluje svou mysl a své niterné konflikty; většinu postav, zejména tři muže a Režiséra, můžeme vnímat jako jednotlivé složky jeho osobnosti.<sup>73</sup> Tato soustředěnost na vlastní nitro je pro surrealisty příznačná.

Mezi stěžejní zájmy hnutí patřila také problematika lásky a sexuality, která hraje i v *Publiku* ústřední roli. Surrealisté vycházeli z Freudovy psychologie, která prohlásila libido za základní motor lidských činů, kterému společnost nedovoluje úplný a svobodný projev a nutí ho ke změnám, jenž mu nejsou prospěšné. Umělci chtěli demonstrovat svůj otevřený a nepokrytecký postoj k lásce a erotice a útočili tak na tradiční hodnoty a postoje společnosti. Totéž činí Lorca, kterému ovšem na rozdíl od mnohých nejde o prvoplánovou provokaci, ale o upřímné vyjádření svých emocí.

Pokud chápeme *Publikum* jako pohled do lidské mysli, můžeme divadlo v písku vnímat jako obraz podvědomí. V této oblasti lidské psychiky se podle Freuda soustředí vytěšněné touhy, emoce a traumata a potlačená sexualita. Skrývají se zde skutečnosti, které si

---

<sup>72</sup> Martínez Nadal, s. 72.

<sup>73</sup> Millán, s. 83.

vědomí z nějakého důvodu nepřipouští, které jsou však pravdivým obrazem naší identity. Stejně tak divadlo v písku skryté kdesi pod povrchem odhaluje pravdy, které vědomé divadlo pod širým nebem odmítá.

Lidské podvědomí se nejvýrazněji projevuje ve snu. Prostředí *Publika* výrazně navozuje atmosféru, která je charakteristická právě pro sen. Postavy i děje jsou často nereálné, fantastické, objevují se zde mluvící koně, oživé kostýmy atd. Podobně jako ve snu se v jednotlivých obrazech střídají různá prostředí a situace bez jasné logické návaznosti. Pravidla skutečného světa zde neplatí, funguje tu však jistá forma vnitřní logiky. To se projevuje například v promluvách postav, které působí na první pohled nesmyslně, avšak ve skutečnosti vykazují určitý skrytý význam.

Pro sen je typické rovněž způsob, jakým se v dramatu neustále vrací ta samá témata v různých obměnách, určité skutečnosti jsou zde prezentovány v různých úrovních, přičemž souvislost mezi nimi nemusí být na první pohled zřejmá.<sup>74</sup>

Avšak i přes všechnu nereálnost a zdánlivou nesmyslnost je sen reflexí vnějšího světa, stejně jako je divadlo v písku reflexí skutečnosti, ale i stejně jako je celé *Publikum* odrazem vnější reality.

Díky těmto souvislostem je při interpretaci hry občas nutné postupovat podobně jako při interpretaci snu. Pro sen je například typické, že většina postav, která se v něm objeví, reprezentuje, nebo se nějak vztahuje k osobě snícího. I v *Publiku* dochází k neustálému znásobování týchž postav, přičemž všechny se vztahují k osobnosti autora.

K vysvětlení některých prvků a symbolů můžeme využít přímo Freudovy metody výkladu snů: Například trumpety, na které troubí koně na začátku hry, lze chápat jako falický symbol, Režisér si toto gesto vykládá jako výzvu k sexu.<sup>75</sup> Podobný význam může mít i nůž nebo flétna, předměty, které figuruji v dialogu Postavy vinné révy a Postavy rolničky.

Přestože je kult snu jedním ze základních rysů surrealismu, Lorkův vztah k tomuto fenoménu více souvisí s jinými zdroji. Ve španělské kultuře se jasně nabízí Calderonův *Život je sen*, drama, ve kterém Lorca sám vystupoval. Podle Clementy Millánové se v obou hrách mísí reflexe základních otázek lidské existence s neskutečným, s iluzí a magií.<sup>76</sup> Lorca vnímá podobně jako Calderón de la Barca smrt jako skutečnější a pravdivější realitu než život, který je pomíjivý tak jako sen.

---

<sup>74</sup> Huélamo Kosma, s. 90.

<sup>75</sup> Marful Amor, Inés. *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel, ed. Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1991. s. 127.

<sup>76</sup> Millán, s. 93.



Lorkovou častou inspirací byl také Shakespearův *Sen noci svatojánské*, kde rovněž dochází k proplétání snu a reality. Zde se podstatná část zápletky odehrává v nerealistickém, snovém prostředí a hrdinové příběhu dokonce v závěru věří, že události minulé noci prožili pouze ve spánku.

### 3.8. Odkazy na Shakespeara

V *Publiku* se objevují dvě Shakespearovy hry, *Romeo a Julie* a *Sen noci svatojánské*. Lorca spatřoval mezi oběma dramaty a svým vlastním dílem úzkou souvislost, v tragédii i v komedii anglického autora totiž nacházel výpověď o nahodilosti a neovladatelnosti milostného citu. Proto se tyto divadelní hry rozhodl využít jako pozadí, na kterém rozvinul svůj vlastní příběh.

Shakespearova tragédie je s největší pravděpodobností nejznámější divadelní hrou o lásce a nejspíš i nejslavnějším milostným příběhem evropské kultury. Její protagonisté, Romeo a Julie, reprezentují archetypální milostnou dvojici, jejíž vztah končí tragickou smrtí. Drama splňuje, a zároveň i vytváří, konvenční představu o tom, jak má ideální láska vypadat. Je tedy zřejmé, proč Lorca dosazuje do *Publika*, za jehož stěžejní témata můžeme považovat lásku a divadlo, právě tuto hru.

*Romeo a Julie* zde figuruje jakožto drama uvnitř dramatu. Režisér si Shakespearovu tragédii vybírá pro své divadlo pod širým nebem a její zpracování pak tvoří osu celého příběhu. Zpočátku zde hra reprezentuje konformní, neautentické divadlo, které odpovídá požadavkům konvenčního publika. Drama je notoricky známé a na podiu bylo uvedeno nesčetněkrát, režisér tedy tímto představením nic neriskuje. Falešnost divadla je však dána především Režisérovým vztahem k tématu hry; idealizovaná láska mezi mužem a ženou, kterou zde chce prezentovat, nevyjadřuje jeho vlastní vizi skutečné lásky.

I když zde *Romeo a Julie* vystupuje jako příklad falešného divadla, Lorca hru jako takovou nezavrhuje. Ve skutečnosti toto drama patřilo mezi jeho nejoblíbenější hry.<sup>77</sup> Téma lásky, která přináší smrt, se koneckonců prolíná celou jeho tvorbou. Podstata Shakespearova příběhu je svým způsobem totožná s tím, co se odehrává v *Publiku*: V obou případech hrdinové musí zemřít kvůli lásce, která je společensky nepřipustná.

---

<sup>77</sup> Fischlin, D., Fortier, M. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London: Routledge, 2000. s. 104.

*Romeo a Julie* se nakonec stává příkladem, „složitou poetickou hrou“ pomocí kterého chce Režisér vyjádřit skutečnou lásku. Na otázku, proč raději nenapsal originální hru odpovídá:

Para expresar lo que pasa todos los días en todas las grandes ciudades y en los campos por medio de un ejemplo que, admitido por todos a pesar de su originalidad, ocurrió sólo una vez. Pude haber elegido el *Edipo* o el *Otelo*. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas. (182) (Abychom vyjádřili to, co se děje každý den ve všech velkoměstech i na polích pomocí příkladu, který, přijatý všemi i přes svou originalnost, se přihodil jen jednou. Mohl jsem si vybrat *Oidipa* nebo *Othella*. Naproti tomu, kdybych byl zvedl oponu s originální pravdou, sedadla by se potřísnila krví už při prvních výstupech. (s. 96))

K tomu je ovšem nutné nahradit herce z divadla pod širým nebem postavami z divadla v písku, jež se skutečně milují. Publiku je demonstrována láska, která se neomezuje pouze na vztah mezi mužem a ženou, ale probíhá mezi všemi bytostmi ve stejné intenzitě. Patnáctiletý chlapec, který hraje roli hlavní hrdinky zároveň odkazuje na alžbětinské drama, kde vystupovali pouze muži a mladí chlapi často hráli ženské role. Diváci tedy sledovali představení, které ukazovalo vášeň mezi dvěma muži maskovanou jako vášeň mezi mužem a ženou.<sup>78</sup> Láska mezi dvěma muži by byla samozřejmě nepřipustná.

S postavou Julie z Shakespearova dramatu kontrastuje Julie z divadla v podzemí, se kterou se setkáváme ve třetím obraze. Zatímco Shakespeare prezentuje idealizovanou verzi lásky, Julie, která vidí skutečnost z perspektivy smrti a uvědomuje si pomíjivost všeho lidského, ztrácí své iluze o milostném citu: „Es el engaño la palabra del amor, el espejo roto, el paso en el agua.“(149) (Slovo láska je klam, rozbité zrcadlo, krok do vody. (48))

Julie se objevuje na jevišti s odhalenými ňadry z růžového celuloidu, tedy materiálu, který asociuje falešnost a levný divadelní trik. Tento motiv naznačuje, že postava Julie byla postupem času zbanalizována a díky mnoha konvenčním divadelním představením ztratila svou původní hloubku. Stal se z ní tak pouhý symbol, který ztratil svou životnost a autenticitu, proti čemuž Julie z třetího obrazu protestuje.

Přestože *Romeo a Julie* tvoří jádro celé zápletky, z originální hry divák *Publika* nic neuvidí. Lorca zde na pozadí Shakespearovy tragédie vytváří nové situace a polemizuje tak s původním příběhem, zároveň však v mnohých narážkách odkazuje k původnímu textu.

---

<sup>78</sup> Ibid.

Například břinkot mečů a změt' hlasů, které se ozývají za jevištěm, když Julie vstává z hrobu, by se mohly vztahovat k souboji Romea a Parida, který se odehrál v hrobce krátce předtím, než se Julie probudila.<sup>79</sup> Může se samozřejmě jednat také o hluk revoluce, která propuká v divadle pod širým nebem, případně o Režiséra, který se spolu s ostatními prokopává do divadla v písku.

Později Třetí muž, který předstírá lásku k Julii, cituje úryvek Romeova monologu: „Mira, amor mío, qué envidiosas franjas de luz ribetean las rasgadas nubes allá en el Oriente...“ (161) (Pohled', milá, jak se nevlídné paprsky proplétají cáry mraků tam na východě. (68))

Tento citát je vyňat z milostného monologu Romea a Julie, kde Julie přesvědčuje svého milence, že ještě nesvítá a že skřivan, kterého slyší, je ve skutečnosti slavík. Motiv slavíka se v zápětí objevuje i v *Publiku*:

HOMBRE 3.º Espera, espera. Ahora canta el ruiseñor.

JULIETA. (*Temblando.*) ¡El ruiseñor, Dios mío! ¡El ruiseñor... ! (162)

(TŘETÍ MUŽ: Počkej, počkej! Teď zpívá slavík.

JULIE: (*chvěje se*) Slavík, bože můj! Slavík...! (68))

Slavík provází milence při jejich nočním setkání, zpěv slavíka je tedy dobrým znamením, neboť umožňuje milencům pokračovat v rozhovoru. Slavík ovšem symbolizuje zároveň smrt, respektive smrt pro lásku, protože vztah milenců nakonec zapříčiní jejich smrt.<sup>80</sup> V tomto významu se slavík objeví i v pátém obraze:

DESNUDO. Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu.

ENFERMERO. Te has adelantado dos minutos.

DESNUDO. Es que el ruiseñor ha cantado ya. (172)

(NAHÝ MUŽ: Otče, do tvých rukou poroučím svou duši.

OŠETŘOVATEL: Jsi o dvě minuty napřed.

NAHÝ MUŽ: Vždyť slavík už zazpíval. (85))

Ačkoliv je drama *Romeo a Julie v Publiku* přítomno explicitněji, s tématem Lorkova dramatu více souvisí druhá Shakespearova hra, *Sen noci svatojánské*. Tato komedie měla pro Lorku

---

<sup>79</sup>Martínez Nadal, s. 76.

<sup>80</sup>Millán, s. 45.

zásadní význam, témata, která v ní nacházel se prolínají celou jeho tvorbou. Odkazy na *Sen noci svatojánské* najedeme nejen v *Publiku*, ale i v raném dramatu *El maleficio de la mariposa* a v *Comedia sin título*. O tom, že Shakespearovo drama vyjadřuje cosi pro Lorcu bytostně důležitého svědčí už jedna z jeho prvních básní:

Yo estaba triste frente a los sembrados.

Era una tarde clara.

Dormido entre las hojas de un librote,

Shakespeare me acompañaba....

“El sueño de una noche de verano”

Era el librote.

[...]

El demonio de Shakespeare!

Que ponzoña me ha vertido en el alma.

Casualidad terrible es el amor!

Nos dormimos y un hada

Hace que al despertarnos adoremos

Al primero que pasa.

Que tragedia tan honda! Y Dios que piensa?<sup>81</sup>

[...]

Nahodilost milostného citu tvoří ve *Sně noci svatojánské* podstatu celé zápletky. Dvě dívky a dva mladíci se ocitají v lese plném kouzelných bytostí, kde se pod vlivem čarovné rostliny zamilují do prvního, koho po probuzení spatří. Vrcholem absurdní situace pak je, když se královna skřítků Titanie zamiluje do muže, kterému Puk vyčaroval oslí hlavu. Lorca v tomto pohádkovém příběhu našel zobrazení principu, který znal ze skutečného světa: „Shakespeare se nám snaží říct”, sdělil Martínezu Nadalovi, „že láska, která nezávisí na svobodné vůli jedince, se objevuje ve všech rovinách ve stejné intenzitě. To, co se stalo v tom lese blízko Atén, se děje všem postavám uvnitř i vně kouzelného světa [...] Ale klíčovou scénou je láska Titanie k oslovi.“<sup>82</sup>

Nicméně náhodné a nelogické chování milostného citu není způsobeno pouze kouzly; láska, která vznikla mezi protagonisty dramatu se chová stejně od samého začátku, nejen v kouzelném lese. Oba mužští hrdinové milují Hermii, přestože jeden z nich dříve miloval

---

<sup>81</sup> Ibid., s. 39.

<sup>82</sup> Martínez Nadal, s. 78.

Helenu, která navíc více odpovídá alžbětínskému ideálu krásy. Během noci v lese se po několika omylech vztahy v této čtveřici nakonec urovnají k všeobecné spokojenosti.

Kromě toho, že láska vzniká náhodně, je pro Lorku podstatné, že nemusí nutně probíhat jen mezi mužem a ženou, dokonce ani mezi dvěma lidmi, ale že se může objevit i mezi tak odlišnými bytostmi, jako je královna víl a osel.

Toto poselství autor uplatňuje i v *Publiku*, kde se s nahodilostí lásky vyrovnávají mužští hrdinové, kteří se marně snaží potlačit své homosexuální sklony. Fakt, že láska se chová zcela náhodně a nezávisle na vnější formě, vyjadřuje replika Prvního muže: „Romeo puede ser una ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.“ (122) (Romeo může být ptákem a Julie může být kamenem, Romeo může být zrnkem soli a Julie může být mapou. (8)) Aktéři mohou mít různou podobu, ale milostný cit je stále tentýž.

Odkaz ke *Snu noci svatojánské* se poprvé objevuje v prvním obraze, kde jeden z mužů komentuje Režisérovo zpracování *Romea a Julie*: „Y si yo le digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ¿qué pensaría usted? Conteste.“ (123) (A když vám řeknu, že hlavní postavou byla jedovatá květina, co si pomyslíte? Odpovězte! (10))

Jedovatou květinou je pochopitelně myšlena kouzelná rostlina, která je v komedii příčinou bezhlavé a nesmyslné zamilovanosti. Tato květina zde reprezentuje princip „strašné náhodnosti lásky,“ která je zásadním tématem rovněž v *Romeovi a Julii*. I hrdinové tragédie se do sebe zamilují navzdory nepřejícím společenským podmínkám a svůj cit nedokáží ovládnout silou vůle.

Jedovatá květina zde však zároveň zastupuje divadelní trik, který je charakteristický pro konvenční divadlo, jak vyplývá z reakce Iluzionisty na Režisérův neúspěch:

Si hubieran empleado «la flor de Diana» que la angustia de Shakespeare utilizó de manera irónica en el *Sueño de una noche de verano*, es probable que la representación habría terminado con éxito. Si el amor es pura casualidad y Titania, reina de los silfos, se enamora de un asno, nada de particular tendría que, por el mismo procedimiento, Gonzalo bebiera en el music-ball con un muchacho [vestido de] blanco sentado en las rodillas. (182)

(Kdybyste byli použili „Dianin květ“, který Shakespearova trýzeň použila ironicky ve *Snu noci svatojánské*, je možné, že by představení mělo úspěch. Je-li láska čistě náhodná a Titánie, královna skřítků, se zamiluje do osla, pak by nebylo nic zvláštního na tom, kdyby stejným způsobem Gonzalo popíjel v kabaretu s chlapcem v bílém, který by mu seděl na kolenou. (96))

Iluzionista naznačuje, že pokud jsou jinak společensky nepřijatelné scény jako je láska mezi dvěma muži prezentovány jako důsledek kouzel nebo jako sen či iluze, diváci je akceptují. Ovšem pokud není použito takového triku a „opona není stažena včas“, tedy když má publikum pocit, že to, co vidí na podiu souvisí se skutečností, tak se vzbouří. Podle Iluzionisty Shakespeara donutila jeho úzkost z publika svést vinu za podivné události na podiu na kouzelnou rostlinu. Diváci tak mohou odejít s pocitem, že to, co sledovali, se jich příliš netýká. Tento dojem v Shakespearově hře ještě znásobí Pukův závěrečný monolog, který diváky ujišťuje, že pokud se jim hra nelíbila, mohou ji chápat jako pouhý sen:

And this weak and idle theme,  
no more yealding, but a dream.<sup>83</sup>

(Nikdo nebuď pohoršen,  
kus to nebyl, byl to sen.)<sup>84</sup>

Z Lorkova pohledu tedy Shakespeare vyjadřuje tutéž myšlenku jako *Publikum*, ale podává ji tak, aby se zavděčil divákům. Komédie zde představuje falešné divadlo, které stojí v opozici proti skutečnému divadlu v písku.

V závěru výše citované básně Lorca píše: „Todos vivimos en el bosque negro que Shakespeare se inventara.“ To, co se u Shakespeara děje pouze v kouzelném lese u Atén se podle Lorky odehrává v celém světě. Na tento les může odkazovat i skupina stromů, která tvoří dekoraci šestého obrazu.

Dalším společným rysem *Snu noci svatojánské* a Lorkova *Publika* je motiv divadla v divadle. V Shakespearově komedii skupina řemeslníků nacvičuje a nakonec hraje drama *Pyramus a Thisbé*, tragédii, která vychází z babylonské legendy a která mohla být předobrazem *Romea a Julie*, oba příběhy mají velmi podobný děj.

Tragédie se v podání řemeslníků ovšem stává spíše parodií, kterou nelze brát vážně a která nemá nic společného se skutečností. Herci berou až příliš velké ohledy na publikum, a proto například muž, který představuje lva, obsírně vysvětluje, že není skutečným lvem, aby nevyděsil přítomné dámy. Hra zároveň nese určité shodné prvky s ústřední dějovou linií Shakespearova dramatu a svým způsobem ji satirizuje. Tato dualita připomíná situaci v *Publiku*, kde se Režisér divadla pod širým nebem snaží uvést na scénu konvenční, avšak

---

<sup>83</sup> Ibid., s. 31.

<sup>84</sup> Shakespeare, William. *Sen noci svatojánské*. Překlad E.A. Saudek. Praha: Odeon, 1983. s. 73.

nepravdivé představení odpovídající vkusu publika, které kontrastuje se skutečným divadlem v písku. V obou hrách se objevují reakce diváků, které v Shakespearovi zastupují protagonisté dramatu.

Zajímavé může být porovnat úlohu měsíce v obou dramatech. Ve *Snu noci svatojánské* měsíc vystupuje jako symbol lásky, ovšem jeho nestálá povaha je zároveň spjata s nevypočitatelností lásky a s různými jejími podobami. Může symbolizovat zároveň věrnost i nestálost, panenství i plodnost.<sup>85</sup> Měsíc ve své první fázi je ochráncem mladých milenců, evokuje mládí a nevinnost. Další fáze naopak symbolizuje zralost a plodnost.<sup>86</sup> Stejně nestálá jako měsíc je i láska, která se také neustále mění, objevuje se nebo mizí. Na nestálost měsíce si stěžuje i Shakespearova Julie:

O, swear not by the moon, th' inconstant moon,  
That monthly changes in her circle orb,  
Lest that thy love prove likewise variable.<sup>87</sup>

(Při luně nepřísahej, Romeo  
vrtkavý měsíc, den co den se mění,  
tvá láska mohla by být stejně vratká)<sup>88</sup>

Ve *Snu noci svatojánské* je symbol luny parodován v představení o Pyramovi a Thisbé, kde roli měsíce a ochránce milenců zastává muž s lucernou.

V *Publiku* měsíc tvoří součást dekorace třetího obrazu, kde svítí na Juliinu hrobku a připomíná tak měsíc, který provázal Romea a Julii při jejich nočních setkáních. Lorkova Julie je však znechucena falešnými city, které jsou jí vnucovány a vyjadřuje se o měsíci negativně:

La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas. La luna lleva a las alcobas las caretas de la meningitis, llena de agua fría los vientres de las embarazadas, y apenas me descuido arroja puñados de hierba sobre mis hombros.

(Měsíc jemně strká do liduprázdných domů, způsobuje padání sloupů a dává červům maličké pochodně, aby se dostali do vnitřku třešní. Měsíc přináší do ložnic masky zápalu mozkových blan, plní studenou vodou břicha těhotných žen.)

---

<sup>85</sup> Nostbakken, Faith. *Understanding Midsummer night's dream*. Greenwood Publishing Group, 2003, s. 10.

<sup>86</sup> Jakobson, Karin. *Cliffsnotes on Shakespeare's Midsummer night's dream*. John Wiley and Sons, 2000, s. 69.

<sup>87</sup> Shakespeare, William. *Romeo and Juliet*. Praha: Romeo, 2007. s. 66.

<sup>88</sup> Ibid., Překlad Jiří Josek. s. 67.

Měsíc, který byl symbolem lásky, je nyní pro Julii symbolem její smrti a její desiluze a znechucení.

V Lorkově tvorbě může mít měsíc mnoho různých významů, nejčastěji však symbolizuje současně ženu a smrt.<sup>89</sup> Takto můžeme měsíc vykládat i v *Publiku*, kde se tyto elementy v určitou chvíli slučují v jeden negativní význam:

Ve čtvrtém obraze skupina studentů hovoří o ženě zavražděného profesora rétoriky, která podle nich v noci tajně chodila s jedním z koní na terasu. Právě ona sledovala události v divadle a přivolala dav, který rozpoutal revoluci a zapříčinil smrt protagonistů a Režiséra. Jeden ze studentů se ptá, jak se jmenuje. Další student odpovídá, že Helena, načež První student zmíní Selene, řeckou bohyni měsíce, čímž naznačuje, že mezi těmito ženami existuje souvislost. Helena, archetyp žensví, která zde reprezentuje falešnou touhu mužských hrdinů po ženě, je zároveň nositelkou smrti.

Měsíc může mít podobný význam i v případě „měsíční ryby“. Ryba bývá v různých kulturách považována jednak za symbol plodnosti, jednak za symbol smrti. Zároveň zde lze rybu považovat za symbol falický.<sup>90</sup> Měsíční ryba zde tedy může reprezentovat nejasnou sexualitu Postavy rolničky, kde měsíc naznačuje jeho zženštilost, zároveň se však v závěru dramatu stává symbolem mrtvého milence-Gonzala.

Obecně měsíc v Lorkově díle charakterizuje jeho zlovlná až agresivní povaha. Tak je tomu například v *Krvavé svatbě*, kde milenci díky svitu měsíce nemohou uniknout svým pronásledovatelům.

S *Romeem a Julií* sdílí *Publikum* především téma zakázané lásky, která končí tragicky, se *Snem noci svatojánské* pak téma lásky nahodilé, neovladatelné. Shakespearova dramata fungují v Lorkově textu jako příklady, popřípadě jako zrcadla reflektující některé situace, jež se zde odehrávají, zároveň však s Lorkovou hrou určitým způsobem kontrastují.

Například ve *Snu noci svatojánské* Shakespeare využívá problematiku nahodilosti milostného citu spíše jako komediální rys, který v divácích vzbuzuje pobavení, nikoliv pohoršení, zatímco u Lorky má stejné téma značně tragický charakter a stává se předmětem společenského nesouhlasu. V zásadě lze tedy říci, že Shakespearovy hry sdílí s *Publikem* některé myšlenky, ovšem prezentují je odlišným způsobem.

---

<sup>89</sup> Doménech, s. 211.

<sup>90</sup> Bílková, Jana. *Agrese a smrt v Lorkových dramatech*. Praha, 2009. 187 s. Disertační práce (PhD.) Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. s. 41.



## Závěr

Lorkovo drama lze chápat jako kritiku španělské divadelní scény, která se následně stává kritikou celé společnosti. *Publikum* vyjadřuje nutnost drama renovovat, volá po vzniku autentického divadla, které se neohlíží na požadavky a morálku diváků a které skutečně něco sděluje a vyjadřuje.

Lorca své drama považoval za zrcadlo publika, hra má odkrývat skutečnosti, které jsou přítomné v každém z nás, ovšem které si mnozí odmítají připustit. Odhalení těchto skrytých pravd by podle něj diváci neunesli, patrně by došlo k bouřlivé reakci, podobně jako je to znázorněno v *Publiku*. Drama je zároveň kritickou reflexí konzervativního, buržoazního publika, které hledá v divadle pouze nenáročný pobavení.

Jedním z hlavních důvodů, proč Lorca považoval *Publikum* za nemožné divadlo, je nepochybně velmi otevřené zobrazení homosexuality a homosexuální lásky. Toto téma bylo v autorově době tabu a španělské publikum by jen těžko dokázalo je akceptovat.

Lorca zde vlastně navazuje na téma lásky, která neuspěje kvůli nepřítomnosti, tedy téma, které se prolíná celou jeho tvorbou. Můžeme však předpokládat, že zobrazení zakázané lásky v *Publiku* se ho daleko osobněji dotýká a výrazněji odkrývá jeho vlastní vnitřní konflikty. Lorca ukazuje problémy, s jakými se homosexuální muž setkává, a prezentuje zde ideál homosexuální lásky, který ovšem zůstává nenaplněn. Vztahy mezi protagonisty jsou provázeny frustrací a končí tragicky.

Realizaci skutečné lásky zbavené předsudků, stejně jako realizaci autentického divadla brání neustálá přítomnost masky. Ta ztělesňuje přetvářku a falešnou morálku společnosti, která má z některých skutečností strach a reaguje na ně s přehnaným odporem. Pod maskou se zároveň může jedinec skrývat sám před sebou, když si odmítá připustit pravdu o sobě samém. Lorkovo pojetí masky ovšem zachází ještě dál. Lorca polemizuje o samé podstatě osobnosti, a dochází k závěru, že v lidské existenci není nic trvalého a proto ani nic absolutně pravdivého. Objevují se zde motivy typické pro divadelní prostředí, maska a iluze, pomíjivý lidský život lze chápat jako divadelní trik, pouhé zdání. Lorca zde nazírá lidskou existenci jako drama, kde dochází k neustálé stylizaci do určitých rolí, k převlékání kostýmů a masek.

Ve své práci jsem se dále zabývala otázkou, jakým způsobem je hra ovlivněna surrealistickou estetikou a do jaké míry lze *Publikum* považovat za surrealistické drama. Se surrealismem Lorkův text spojuje jednak zdánlivě nelogický, asociativní jazyk a jednak nerealistické prostředí a snová atmosféra děje. Nicméně při důkladnějším zkoumání zde nalezneme množství promyšlených symbolů a metafor a rovněž mnoho odkazů na jiná

umělecká díla. Sám Lorca souvislost se surrealismem spíše odmítá; jeho tvorba je podle jeho slov řízena takzvanou poetickou logikou, která upřednostňuje odlišné, poetičtější a svobodnější vnímání skutečnosti, avšak nevzdává se vědomé kontroly během tvůrčího procesu.

V ději *Publika* hrají podstatnou roli také dvě Shakespearova dramata, *Romeo a Julie* a *Sen noci svatojánské*. Lorca přistupuje k Shakespearovu textu originálním způsobem, nachází zde témata, která se ho osobně dotýkají a která korespondují s problematikou jeho hry, jako je nahodilost a neovladatelnost milostného citu nebo láska, která nemusí vznikat pouze mezi mužem a ženou. Shakespearova dramata se tak stávají prostředkem, který napomáhá k vyjádření hlavních myšlenek *Publika*.

*Publikum* je především drama o divadle, autor se zde zabývá smyslem divadla; řeší, jak by divadlo mělo vypadat a jaký postoj by k němu měli zaujmout diváci. Nicméně pojem divadla v *Publiku* nabývá dalších významů; nejedná se pouze o kulturní fenomén, divadlem se stává celý svět, celý lidský život. Jako divadlo lze vnímat dokonce i procesy, které se odehrávají v mysli jedince. Odtud plyne významová bohatost Lorkova textu. *Publikum* jednak reflektuje realitu španělské divadelní scény v Lorkově době, zároveň však nahlíží do nitra jedince a odhaluje děje, které se odehrávají na jevišti lidského vědomí či nevědomí. Hra se tedy nezabývá pouze smyslem a podstatou divadla, ale i smyslem a podstatou lidské existence.

## Seznam použité literatury

Primární zdroje:

GARCÍA LORCA, Federico. *El público*. Madrid: Cátedra, 1995. ISBN 13: 9788437606729

GARCÍA LORCA, Federico. *Publikum*. Přeložil Jiří Kasl. Praha: Dilia, 1988.

GARCÍA LORCA, Federico. *Así que pasen cinco años*. Madrid: Cátedra, 1995. ISBN 8437613523

GARCÍA LORCA, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 84-376-0560-1

GARCÍA LORCA, Federico. *La Casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 1991. ISBN 8423918777

GARCÍA LORCA, Federico. *La Zapatera prodigiosa*. Madrid: Cátedra, 2002. ISBN 9875500518

GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma*. Madrid: Cátedra, 1991. ISBN 84-376-0072-3

GARCÍA LORCA, Federico. *Poeta en Nueva York*. Madrid: Cátedra, 2000. ISBN 8449409217

SHAKESPEARE, William. *Romeo a Julie*. Překlad Jiří Josek. Praha: Romeo, 2007. ISBN 978-80-86573-14-4

SHAKESPEARE, William. *Sen noci svatojánské*. Překlad E.A. Saudek. Praha: Odeon, 1983.

VALLE-INCLÁN, Ramón. *Los cuernos de Don Friolera*. [online]. [cit. 2011-01-17]. Dostupné z: [www.desocupadolector.net/servidor/donfriolera.pdf](http://www.desocupadolector.net/servidor/donfriolera.pdf).

Sekundární zdroje:

BAUER, Carlos. „Introduction“. In: García Lorca, Federico: *The public and Play without a title: two posthumous plays*. New York: New Directions Publishing, 1983. ISBN 978-0811208802

BÍLKOVÁ, Jana. *Agrese a smrt v Lorkových dramatech*. Praha, 2009. 187 s. Disertační práce (PhD.) Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav románských studií.

CANO, José Luis. *García Lorca*. Barcelona: Destino, 1974. ISBN 84-233-0868-5

CHABÁS, Juan. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Stání nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

DELGADO, Maria M. *Federico García Lorca*. New York and Abingdon: Routledge, 2008. ISBN 978-0415362436

DELGADO, Maria. *Spanish theatre 1920-1995: Strategies in process and imagination*. London: Taylor & Francis, 1998. ISBN 9789057020995

DOMÉNECH, Ricardo. *García Lorca y la tragedia española*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008. ISBN 9788424511395

FISCHLIN, D., FORTIER, M. *Adaptations of Shakespeare: a critical anthology of plays from the seventeenth century to the present*. London: Routledge, 2000. ISBN 978-0415198943

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

HUÉLAMO KOSMA, Julio. *El teatro imposible de García Lorca (estudio sobre El público)*. Granada: Universidad de Granada, 1996. ISBN 9788433821652

JAKOBSON, Karin. *Cliffsnotes on Shakespeare's Midsummer night's dream*. John Wiley and Sons, 2000. ISBN 9780764586729

MARFUL AMOR, Inés. *Lorca y sus dobles: interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel, ed. Reichenberger-Universidad de Oviedo, 1991. ISBN 9783928064255

MARTÍNEZ NADAL, Rafael. *Federico García Lorca and The Public*. New York: Schocken Books, 1974. ISBN 978-0805235555

McDERMID, Paul. *Love, desire and identity in the theatre of Federico García Lorca*. Rochester, NY: Boydell and Brewer, 2007. ISBN 9781855661462

RODRÍGUEZ PAGÁN, J.A. *El otro lado de El Público*. Santo Domingo: Isla Negra Editores, 1999. ISBN 9781881715474

MILLÁN, María Clementa. „Introducción“. *García Lorca, Federico: El Público*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 13: 9788437606729

NOSTBAKKEN, Faith. *Understanding Midsummer night's dream*. Greenwood Publishing Group, 2003. ISBN 9780313322136

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra 2001. ISBN 9788437600499

VALERO, Encarna Alonso. *La Tragedia Del Nacimiento: El Teatro De Federico Garcia Lorca*. Granada: Atrio, 2008. ISBN 9788496101708