Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Katedra hispanistiky

Bakalářská práce

Eva Marie Jelínková

Typologie ženských postav v dramatech Federica García Lorcy

Typology of female characters in the theatre of Federico García Lorca

Praha 2023

Vedoucí práce: Doc. Juan Sánchez Fernández, Ph.D.

Prohlášení:

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

V Praze dne 7.2023

Eva M. Jelínková

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu bakalářské práce Doc. Juanu Sánchezovi, Ph.D. za podnětné rady a připomínky, a především za ochotu, pochopení a trpělivost.

Abstrakt

Předmětem této bakalářské práce je typologie ženských postav v dramatech španělského autora Federica García Lorcy. Cílem práce je analýza hrdinek her *Yerma*, *Dům Bernardy Alby*, *Mariana Pinedová a Neprovdaná doña Rosita*, na jejímž základě vystavením typologii dle společných motivů. V práci nejprve nastíním kontext a poměry autorovy doby a také význam generace 27, do které García Lorca spadá, a dále pak postavení žen ve společnosti a vznik feministických hnutí ve Španělsku. V další kapitole pak shrnu obecné charakteristiky, prvky a motivy společné všem hrdinkách vybraných divadelních her. Druhá část práce se již bude zabývat typologií, kde postavy jsou rozděleny do třech hlavních kategorií.

Klíčová slova

Federico García Lorca, divadlo, žena, typologie

Abstract

The subject of this bachelor thesis is the typology of female characters in the plays of the Spanish author Federico García Lorca. The aim of the thesis is to analyse the heroines of the plays *Yerma*, *The House of Bernarda Alba*, *Mariana Pineda* and *The Unmarried Doña Rosita*, on the basis of which I will build a typology according to common motifs. In the thesis, I will first outline the context and conditions of the author's time, as well as the importance of the generation of 27, to which García Lorca belongs, and then the position of women in society and the emergence of feminist movements in Spain. In the next chapter I will then summarize the general characteristics, elements and themes common to all the heroines of the selected plays. The second part of the thesis will already deal with typology, where the characters are divided into three main categories

Key words

Federico García Lorca, theatre, woman, typology

Obsah

Úvod 6
1 Nastínění dobového kontextu 7
1.1. Generace 27 8
1.2. Postavení žen a feminismus 9
2 Obecná charakteristika Lorcových žen 12
3 Vlastní hodnoty oproti hodnotám společnosti 16
3.1 Hodnoty vlastní 16
3.1.1 Yerma 17
3.2 Hodnoty společnosti 26
4 Sebeobětování 31
4.1 Mariana Pinedová 31
4.2 Neprovdaná doña Rosita 33
5 Přijmutí osudu proti vzdoru 37
5.1 Přijmutí osudu 37
5.1.1 Tiché naprosté smíření – Magdalena, Amelie a Angustias 38
5.1.2 Hořké smíření – Martirio 39
5.2 Vzdor proti osudu 40
Závěr 43
Resumé 45
Resumen 46
Seznam použité literatury 47

Úvod

Federico García Lorca (1898-1936), kultovní španělský dramatik a básník 20. století, proslul hlubokým zkoumáním lidských emocí, společenských složitostí a složitostí lidského bytí, byl známý svou poezií, ale proslavily ho především jeho divadelní hry, které oplývaly rozmanitostí žánrů, o to větší překvapení tedy je, že v mnoha jeho hrách vystupuje jako hlavní postava žena, v rámci tedy jeho divadelní tvorby je Lorcovo ztvárnění ženských postav zajímavým předmětem studia a analýzy. Tato práce se snaží proniknout do typologie hlavních hrdinek v pěti Lorcových významných hrách: *Yerma* (napsána roku 1934), *Mariana Pineda* (napsána v letech 1923-1925), *Neprovdaná doña Rosita* (1935) a *Dům Bernady Alby* (1936).

Lorcovo divadlo odráží historický kontext Španělska počátku 20. století, kde byly tradiční rozdělení žen a mužů hluboce zakořeněny ve společnosti. Na tomto pozadí se Lorcovy ženské postavy potýkají se společenskými očekáváními, kulturními normami a omezeními, která na ně klade patriarchální řád. Prostřednictvím jejich bojů a snah Lorca předkládá vybroušené zkoumání ženskosti a složitosti ženských životů.

V průběhu této práce bude analyzována psychologickou složitost, emoce a aspirace těchto ženských postav, stejně jako jejich interakce v rámci příslušného kontextu. Základní témata her, jako je láska, vášeň, touha a společenská očekávání, se sbíhají a nabízejí mnohorozměrný pohled na ženskou zkušenost ve Španělsku počátku 20. století. Společné zkoumání těchto pěti her má za cíl vytvořit zastřešující typologii ženských postav v Lorcově divadle, která bude odrážet vícerozměrnou povahu ženskosti, jak ji Lorca zobrazil, a osvětlí společenské role žen v této době, jejich úskalí, boje a starosti. Stejně jako význam a roli ženy v autorově tvorbě.

1 Nastínění dobového kontextu

Federico García Lorca, jeden z nejvýznamnějších španělských spisovatelů a básníků 20. století, žil v době velkých politických, ekonomických a sociálních otřesů ve Španělsku. Jeho díla byla hluboce ovlivněna kontextem, v němž žil, a pochopení této doby pomáhá osvětlit témata a problémy, které prostupují jeho díla. Během jeho života (1898-1936) zažívalo Španělsko významné politické otřesy. Země přešla z monarchie na republiku, a nakonec se dostala do španělské občanské války. První léta Lorcova života byla poznamenána vládou krále Alfonse XIII, který čelil problémům, jako byly regionální konflikty, politická korupce a sociální nerovnost. Monarchie byla stále více vnímána jako zastaralá, což vedlo k rostoucím požadavkům na politické změny. V roce 1931 byla založena Druhá španělská republika, která přinesla naději na demokratické reformy a sociální pokrok. Politická polarizace se však prohloubila a došlo ke konfliktům mezi levicovými a pravicovými frakcemi. Toto polarizované prostředí vytvořilo atmosféru napětí a nepokojů a položilo základy pro následnou občanskou válku.

Počátek 20. století byl ve Španělsku obdobím hospodářské nestability. Země čelila problémům, jako byla zemědělská krize, vysoká míra nezaměstnanosti a rostoucí rozdíly mezi venkovem a městy. Venkovské obyvatelstvo, zejména zemědělci a zemědělští dělníci, trpělo chudobou a vykořisťováním. Industrializace a urbanizace přinesly do španělského hospodářství významné změny, přispěla sice k růstu měst a vzniku střední třídy, ale zároveň prohloubila sociální nerovnosti. Jiří Chalupa Španělska v této době popisuje ve své knize následovně: „ekonomicky i sociálně zaostalý stát, s převahou zbídačeného a negramotného venkovského obyvatelstva, s nerozvinutým průmyslem, s obrovským deficitem v infrastruktuře, s neschopnou a špatně vyzbrojenou armádou.“[1]

Ekonomické potíže a sociální nespravedlnost se staly opakovanými tématy Lorcových děl a odrážely boje marginalizovaných a bezprávných vrstev společnosti. Španělská společnost byla v Lorcově době hluboce rozdělena podle třídních, regionálních a ideologických hledisek. Tradiční hodnoty a sociální hierarchie byly zpochybňovány novými myšlenkami a hnutími. Lorca byl vystaven kontrastní dynamice venkovského a městského života, což mělo hluboký vliv na jeho umělecké cítění.

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

Lorcův rodný region Andalusie hrál významnou roli při formování jeho vnímání společnosti. Andalusie se vyznačovala bohatým kulturním dědictvím, ale také chudobou, tradicionalismem a sociálním konzervatismem. Autorovo zkoumání těchto rozporů je patrné v jeho dílech, která se často zabývají tématy tradice, společenských očekávání a omezení daných společenskými normami.

Lze říci, že Lorca žil v době hlubokých politických, ekonomických a sociálních změn ve Španělsku. Politické nepokoje, hospodářské boje a sociální rozpory té doby zanechaly v Lorcově tvorbě nesmazatelnou stopu. Pochopením kontextu, v němž žil, získáme hlubší vhled do témat a problémů, které určovaly jeho uměleckou vizi, jeho zkoumání politických ideologií, ekonomických rozdílů a společenského napětí stále rezonuje u publika a činí z něj nadčasovou osobnost španělské literatury.

1.1. Generace 27

Generace 27, španělsky známá jako Generación del 27, zahrnovala španělské intelektuály, spisovatele a umělce, kteří vyrůstali uprostřed kulturních a politických změn, bývá brána jako určitá reakce na společenské výzvy té doby, neboť její členové se snažili nově definovat kulturní identitu Španělska a vymanit se z minulých literárních a uměleckých tradic.[2]

Název má symbolický význam, neboť byl zvolen k připomenutí třístého výročí úmrtí významného španělského básníka Luise de Góngora, tato událost se stala zdrojem inspirace pro mladé umělce, kteří v ní spatřovali příležitost k znovuzískání a reinterpretaci španělského literárního a kulturního dědictví a zároveň k přijetí inovativních myšlenek modernistických a avantgardních hnutí z Evropy. Členové Generace 27 byli různorodou a talentovanou skupinou, která zahrnovala básníky, dramatiky, prozaiky, malíře a hudebníky. Sdíleli společnou touhu vymanit se z omezení minulosti a razit novou cestu pro španělské umění a kulturu. Jejich umělecká tvorba se vyznačovala inovacemi, experimentováním a odmítáním tradičních literárních norem. V oblasti poezie se členové Generace 27 snažili oživit španělský verš zkoumáním nových forem a témat. Inspirovali se různými literárními tradicemi, například barokem a Góngorovým básnickým stylem, a zároveň do nich vnášeli prvky surrealismu a symbolismu.

[2] RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s. 34

Federico García Lorca, ústřední postava Generace 27, významně ovlivnil její dráhu. Lorcovy rané zkušenosti z andaluského venkova hluboce ovlivnily jeho umělecké cítění, jeho spojení s andaluskou kulturou, folklórem a tradicemi se stalo ústředním tématem jeho děl.[3] Lorcova poezie a divadelní hry se vyznačovaly bohatou obrazností, hudebností a zkoumáním lidských emocí. Lorca se aktivně účastnil literárních setkání a spolupracoval s dalšími umělci, což bylo příkladem interdisciplinární povahy této generace. Přínos Federica Garcíi Lorcy pro španělskou literaturu a divadlo byl průlomový a zanechal trvalý dopad. Lorcovy hry, byly revoluční svými tématy a ztvárněním. Lorcova poezie protknutá sugestivní obrazností, hudebností a hlubokým vztahem ke španělské krajině a emocím upevnila jeho postavení jednoho z nejvýznamnějších básníků své doby. [4] Vypuknutí španělské občanské války mělo na kulturní a intelektuální krajinu Španělska zničující dopad, život Federica Garcíi Lorcy byl tragicky přerušen v počátečních fázích války, roku 1936 byl nacionalistickými silami popraven.

Závěrem lze říci, že Federico García Lorca sehrál v rámci Generace 27 zásadní roli při přetváření španělské literatury a divadla. Jeho novátorské používání jazyka, začlenění lidových prvků a zkoumání lidských emocí zanechalo v kulturní krajině nesmazatelnou stopu. Lorcova díla zpochybňovala tradiční divadelní konvence a učinila z něj nadčasovou osobnost v dějinách španělské literatury a divadla. Odkaz Generace 27, jejíž jednou z vůdčích osobností byl Lorca, zůstává trvalým svědectvím o síle uměleckého vyjádření a kulturní revoluce.

1.2. Postavení žen a feminismus

Doba, v níž žil Federico García Lorca, se vyznačovala výraznými změnami v postavení žen ve španělské společnosti. Tradiční role a společenská očekávání omezovaly možnosti a svobody žen, ale uprostřed těchto omezení se začalo prosazovat rodící se feministické hnutí.

Na počátku 20. století byla španělská společnost hluboce zakořeněna v tradičních genderových rolích, které omezovaly ženy na soukromou sféru domácnosti a mateřství. Vzdělání žen bylo omezené a měly jen malý přístup k formálnímu vzdělávání a profesním příležitostem.[5] Převládalo přesvědčení, že hlavní povinností ženy je být manželkou a matkou, což upevňovalo tehdejší patriarchální normy. Patriarchální struktura španělské společnosti vedla k podřízenosti žen v domácí i veřejné sféře. Ženám bylo upíráno volební právo a účast na

[3] RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español: siglo XX*. Madrid: Cátedra, D.L. 1984, s.45
[4] HARRETCHE, María Estela. *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos, 2000, s. 48
[5] CAMPS, Victoria. *El siglo de las mujeres*. Madrid: Cátedra, 1998, s. 25.

politických záležitostech, což dále prohlubovalo jejich nedostatečnou zastupitelnost, přetrvávala také ekonomická a právní nerovnost, která bránila ženám v ekonomické nezávislosti a vlastnictví majetku.

Navzdory převládajícím společenským normám začaly ženy ve Španělsku zpochybňovat své tradiční role. Rostoucí urbanizace a industrializace země poskytla některým ženám příležitost zapojit se do pracovního procesu a usilovat o nezávislost mimo hranice domácnosti. Literární a umělecké kruhy té doby, jichž byla Lorca součástí, také umožňovaly větší interakci mezi muži a ženami a podporovaly intelektuální a tvůrčí výměnu.

Na počátku 20. století se ve Španělsku objevil feminismus, ženy se zasazovaly o svá práva a požadovaly sociální a politické změny. Byly založeny feministické organizace, jako například klub Lyceum, které podporovaly vzdělávání žen a jejich společenskou angažovanost. Tyto skupiny hrály zásadní roli při posilování pocitu solidarity mezi ženami a zvyšování povědomí o genderové nerovnosti a při boji za vzdělání žen a přístup do veřejné sféry, tato snaha se setkávala se skepticismem a nepřátelstvím.[6] Odhodlané aktivistky však nadále usilovaly o pokrok a prosazovaly práva žen a jejich účast na společenském a politickém životě. Závazek feministického hnutí odbourávat patriarchální normy a prosazovat rovnost žen a mužů položil základy pro budoucí pokrok v oblasti ženských práv.

V literárních dílech Federica Garcíi Lorcy se často objevovaly složité a mnohotvárné ženské postavy. Zatímco některé jeho hry, jako například *Dům Bernardy* Alby, zobrazovaly utlačovatelskou povahu konzervativní společnosti, jiná díla ukazovala silné a vzdorovité ženy, které odolávaly společenským omezením. Lorcovo zobrazování žen odráželo jeho bystré pozorování měnící se dynamiky španělské společnosti. Ačkoli se Lorcova díla často soustředila na silné ženské postavy a zkoumala ženské boje, jeho zobrazování žen bylo ovlivněno převládajícími patriarchálními normami. Jeho zobrazení žen však bylo stále filtrováno mužskou perspektivou a jeho ženské postavy byly často omezeny na tradiční role manželek a matek. Navzdory těmto omezením Lorcovo zobrazení žen také ukázalo jejich houževnatost a konflikty, kterým čelily při prosazování své individuality v omezující společnosti. Roberta Johnson, která se ve svém článku zabírá spojením mezi španělským feminismem a Lorcovým divadlem, napsala: „Lorca's audiences do hear and understand his theatrical heroines. […] Rosita's aunt

[6] FOLGUERA, Pilar. *El feminismo en España:* dos siglos de historia. Madrid: Pablo Iglesias, 2007, s. 89

says that it is time for women to speak, and Lorca provided them the opportunity to do so. In the socio-historical context in which Lorca was writing, that was feminism at its best."[7]

Lze říci, že vztah mezi španělským feminismem a dílem Federica Garcíi Lorcy je mnohostranný. Lorcovo zobrazování žen bylo sice ovlivněno tradičními normami, ale zároveň odráželo boje, kterým ženy v konzervativní společnosti čelily. Španělský feminismus se od té doby vyvíjel a nadále zpochybňuje genderové rozdíly ve Španělsku, poskytuje nové pohledy na Lorcova díla a inspiruje další diskuse o rovnosti pohlaví ve španělské literatuře a kultuře.

[7] Johnson, Roberta. Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism. In *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 2008, vol.33, núm. 2, s. 56-57, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Lorcovo publikum jeho divadelní hrdinky slyší a rozumí jim. [...] Rositina teta říká, že je čas, aby ženy promluvily, a Lorca jim k tomu poskytl příležitost. Ve společensko-historickém kontextu, v němž Lorca psal, to byl feminismus v nejlepší formě.."

2 Obecná charakteristika Lorcových žen

Žena tvoří středobod veškerého děje dramatu, je to právě ona, kdo v ruce třímá nit dějové linie. Není náhoda, že pro tolik her si Lorca zvolil jako hlavní postavu právě ženu, dokázal tak mnohem lépe vyobrazit smutnou realitu své doby plné překážek a hranic v podobě svazujících sociálních konvencí, předsudků a přemrštěného významu mínění okolí, než kdyby hlavní postavou byl muž. Vytvořil tím určitou sociální kritiku starých poměrů, panujících na španělském venkově, které svírají a dusí jedince hledajícího štěstí mimo zaběhlé normy, o tak blízkém popisu tíživého postavení žen v jeho době se ve svém článku *Identidad femenina, maternidad y moral social; Yerma de Federico García Lorca* zmiňuje Pilar Nieva de la Paz: „No deja de sorprender la lucidez con la que García Lorca se acercó a la compresión de la problemática de las españolas de su tiempo. Federico García Lorca plasma con eficaz rigor poético la situación de sus contemporáneas llevando a cabo en sus obras una revisión del funcionamiento social real de las claves de la identidad femenina en el período."[8]

Ve světě Federica Garcíi Lorcy existují dva stěžejní typy žen: tradiční pojetí ženské role, žena, která odpovídá dobové představě o tom, jak se má a nemá chovat. Jde tedy o něžnou, ale praktickou bytost s mateřským citem, která se stará o domácnost, manžela a děti, pokud je má. Nemá plané iluze o světě ani o životě, vystačí si s tím, co má a zároveň ví, že nic jiného jí nezbývá. Bývá vedlejší postavou na okraji příběhu, velmi často slouží buď jako protiklad k druhému typu, nebo jako zdroj rad často v podobě starší moudré ženy s řadou zkušeností.[9] Dobrou ukázkou jsou dívky a pradleny z *Yermy*, Clavela s Angustias z *Mariany Pinedové* a Stařena z *Yermy*, která již mnoho prožila a mnohé kolem sebe viděla, a snaží se Yermě poradit.

Druhý typ ženských postav jsou hlavními hrdinkami, to ony stojí v popředí a v samém centru příběhu. Ačkoliv každá hlavní hrdinka je jedinečná a liší se od ostatních, jednu zásadní vlastnost mají společnou, jsou nenaplněné. Každá něco postrádá, touží po tom a potřebuje to ke svému naplnění a sebevyjádření, pro nalezení smyslu své existence a svého štěstí, snaží se najít sama sebe skrz něco, protože okolní svět jí to jinak neumožňuje. V knize *Federico García Lorca y su mundo* stojí: „el personaje fundamental es el femenino en permanente trance de

[8] Nieva de la Paz, Pilar. Identidad Femenina, Maternidad y Moral Social: "Yerma" (1935), de Federico García Lorca. In *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 2008, vol. 33, no. 2, s. 157, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Jasnost, s jakou García Lorca přistupoval k pochopení problémů španělských žen své doby, je překvapivá. Federico García Lorca zachycuje s účinnou básnickou přísností situaci svých současnic a provádí ve svých dílech revizi reálného společenského fungování klíčů k ženské identitě v dané době.."

[9] FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s. 78

frustración sentimental“[10] , hrdinka toho nechce moc, jedná se o jinak snadno dostupnou věc, ale pro ni je vždy nedosažitelná. Yerma touží po dítěti, ale vzhledem k povaze jejího manželství i manžela samotného, dítě nikdy nepřijde; Adela i Martirio touží po lásce muže; Rosita marní svůj čas čekáním na milého a Mariana chce milovat a být milována nazpět stejným dílem.

Brenda Frazier to ve své knize shrnuje následovně: „En la figura femenina lorquiana se manifiesta en ansia de gozar, de sentir, de conocerse o de realizarse, que es profunda e imprescindible en la vida. […] Estas mujeres aspiran a cambiar este ansia en un deseo realizado para dar significado a su existencia, para definir su concepto de sí mismas y para asegurar su valor individual. Lo que piden de la vida es bien poco, pero es precisamente lo que no pueden conseguir.”[11]

Tato nenaplněná touha vyplyne v úzkost, kterou zakouší, kdy tak obrovské přání, pudy, srdce a frustrace z toho, že se neuskutečňují stojí proti rozumu a sociálním normám, což nevyhnutelně vyústí v konflikt především mezi vlastní vůlí, která se řídí city a myšlením. Jde o boj o dosažení své vidiny štěstí a svého cíle, který většinou skončí dvěma způsoby – naprostým odevzdáním se osudu a tomu, co má přijít neboli duševní sebevražda, nebo stejně tragický konec vzpoury proti společenským pravidlům v jakékoliv její podobě, ať už jí je přijmutí smrti v případě Adely a Mariany, nebo v případě Yermy odstranění toho, co jí brání ve štěstí, jejího manžela.

Motiv, který tyto ženy mají společný jsou neúplné rodiny, bez vřelosti a tepla vztahů, které máme běžně s rodinou spojené a jakási neschopnost vytvářet je. V jejich životech vždy něco a velmi často i někdo chybí. Mariana Pinedová přišla o manžela, její děti o otce, a nakonec přijdou i o matku a zůstanou jen s matkou Mariany a služebnou. Rosita vyrůstala bez rodičů, jejich funkci sice zastával strýc s tetou, ale ne docela, zajistili ji finančně, nikoliv však emočně ani ji důkladně nepřipravili na život ženy. Bernarda Alba přišla o dva manžele, pro dcery je figurou matky i otce. Její dcery, ačkoliv jsou sestry, nemají mezi sebou sourozenecké pouto, rodinná láska nemá v jejich chladném sterilním domě ovládaným přísným režimem Bernardina diktátu místo. Tuto skutečnost můžeme pozorovat napříč celou hrou, s příchodem muže do

[10] MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*; prólogo de Mario Hernández. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998, s. 166, český překlad je vlastní a poue orientační: „základní postavou je žena v permanentním transu sentimentální frustrace..“

[11]FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s.143, český překlad je vlastní a pouze orientační: „V Lorcově ženské postavě se projevuje touha užívat si, cítit, poznat sebe sama nebo se naplnit, což je v životě silné a nezbytné. […] Tyto ženy touží proměnit tuto touhu v naplněné přání, dát smysl své existenci, definovat svůj koncept sebe sama a upevnit svou individuální hodnotu. To, co od života požadují, je velmi málo, ale je to přesně to, čeho nemohou dosáhnout..“

jejich života namísto, aby sestry držely pospolu, ctily zásnuby Angustias a radovaly se s ní, se obrátí jedna proti druhé. Vidíme i selhání Bernardy jako matky, ani jedna z dcer není připravena na život mimo onen velký prázdný dům. A nebohá Yerma je uvězněna v nešťastném svazku s mužem, kterého si nevybrala, který v ní neprobouzí žádné silné city a který ji nerozumí, ani se nesnaží ji porozumět.

Další motiv, který hrdinky propojuje je čas, jeho rychlé plynutí, jeho účinky na lidské bytosti a naprostá neschopnost člověka udělat cokoliv, aby to zastavil či zpomalil. Typický motiv Garcíi Lorcy. Toto je zcela evidentní v *Domě Bernardy Alby*, kdy členové rodiny představují různá stádia života ženy. Nejstarší Maria Josefa, matka Bernardy, je živoucí připomínka toho, co zbytek rodiny čeká. Naprostá porážka časem, María Josefa je zesláblá, stářím připravena o ovládání svých citů a myšlenek i o ponětí o sobě samé. Již si prošla všemi produktivními etapami života až se ve své podstatě vrátila do stavu infantilnosti. Jako její protiklad stojí Adela, která se svým mládím, svěžestí a hbitostí je symbolem života v rozpuku. Zbytek žen spadá mezi tyto dvě, plně si vědomy neúprosnosti času a stárnutí, nemoci se bránit jim nezbývá nic jiného než se odevzdat tomu, co je čeká. Každý uplynulý rok plní stejně jako Adeliny sestry hořkostí i Yermu, další rok bez dítěte a každý rok pryč také znamená menší šanci na to, že se její přání vůbec někdy vyplní. Jak evokuje její jméno, Yerma pod vlivem času schne.

„ […] dos años y veinte días, como yo, es demasiado espera. Pienso que no es justo que yo me consumo aquí. “[12]

„ ¡Marchita, sí, ya lo sé! ¡Marchita! […] Desde que me casé estoy dándole vueltas a esta palabra, pero es la primera vez […] que me la dicen a la cara. La primera vez que veo que es verdad. “[13]

To, jak spěšný a krutý tok času je, není nikde tak očividný (snad až na hru *Así que pasen cinco años*) jako v dramatu *Neprovdaná doña Rosita*, kdy Rosita po příslibu sňatku trpělivě očekává příjezd svého bratrance a stejně jako diváci či čtenáři, jen pozoruje změny, jak roky plynou a utíkají, móda se mění, objevují se nové technologie, mění se i ostatní lidé a Rosita

[12] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 49, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca Dramata*. Překlad Lumír Čivný. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958, s. 241: „Čekat dva roky a dvacet dní jako já, to je přece mnoho, příliš mnoho. Myslím, že to není spravedlivé, když se tím tak trápím..“

[13] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s.108, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca Dramata*. Překlad Lumír Čivný, s. 293: „Vyschlá, tak, to už znám. Vyschlá! […] Co jsem se provdala, pořád o to slovo klopýtám, ale teď je to poprvé […] co mi to někdo říká do očí. Poprvé, co vidím, že je to pravda..“

nemůže dělat nic jiného než sledovat, jak její mládí a krása mizí a nahrazují je vrásky. Rosita chřadne a pomalu ale jistě odkvétá stejně jako květina, podle které má jméno.

„Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancan de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, […] y yo igual. […] Ya soy vieja. “[14]

Lze najít takto spoustu motivů, které propojují Lorcovy postavy, ať už to jsou podobné osudy, společné vlastnosti či určité znaky, již to ovšem nezahrnuje všechny. Právě na základě jich společných motivů jsem vytvořila typologii.

[14] GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas II Teatro*; edición de Miguel García-Posada. Valencia: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 574-575, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.393: „Každý rok, co mi uplynul byl jako kus spodního prádla, které mi servali z těla. Dnes se vdává jedna, druhá, třetí kamarádka, zítra už má dítě, a to roste a za chvíli mi přinese ukázat vysvědčení […] jen já jsem pořád stejná […] Už jsem stará.."

3 Vlastní hodnoty oproti hodnotám společnosti

Téma zásad a cti jednotlivce a zejména konflikt mezi vlastními hodnotami a zásadami a těmi kolektivními je u Garcíi Lorcy časté a důležité, výjimkou nejsou ani dramata. Právě toho téma spojuje mnoho z jeho ženských postav, kde se buď hrdinky řídí tím, co je jim vlastní nebo tím, co je považováno dle společenských hodnot za vhodné a správné. Na základě tohoto rozdělení byla vytvořena tato kategorie.

3.1 Hodnoty vlastní

Do této podkategorie spadají ty, které se navzdory mínění a smýšlení svého okolí řídily jen a pouze svým morálním kompasem, nebyly schopny vzdát se své cti a hodnot, i když to pro ně mělo horší dopad. Právě kvůli tomuto do této podkategorie spadá postava Yermy. Dále by sem mohly patřit postavy Mariany Pinedové a Rosity, jelikož k jejich obětem je vedly právě jejich hodnoty, moralita a čest, ale vzhledem k tomu, že jejich soudy jsou tak specifické, byla jim vytvořena vlastní kategorie sebeobětování.

Mariana odsouzená na smrt za šití liberální vlajky, po uvědomění si, že její milý utekl do Anglie, a tedy ji nepřijede zachránit, jak si představovala, si zachová svou čest a nepřijme nabídku Pedrosy být s ním a tím se zachránit. Myslí na budoucnost svých dětí a nedokáže se smířit s představou, že by žili v hanbě za zradu jejich matky, proto raději s hlavou vztyčenou přijme smrt. Ke Marianině cti a touze udržet dobré jméno rodiny se v knize *La mujer en el teatro de Lorca* píše takto: „Su deseo es proteger el buen nombre de sus niños y asegurarles un sitio donde tendrán un respeto […] No puede tolerar la idea de ser traidora a los que ama.“[15]

Doña Rosita, která více než dvacet let čeká na návrat milého a jejich slíbenou svatbu, ve svém čekán vytrvává a odmítá možné své nápadníky díky svým hlubokým citům, ale také z menší části právě kvůli svým vlastním hodnotám, kdy je odhodlána dostát svému slovu, na milého počkat a uzavřít s ní sňatek.

[15] FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s.157, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Její touhou je chránit dobré jméno jejích dětí a zajistit jim místo, kde budou mít respekt […]nemůže tolerovat myšlenku být zrádkyní těch, které miluje..“

3.1.1 Yerma

Tato mladá hrdinka stejnojmenného dramatu se na první pohled nemusí zdát, jako někdo čestný se silnými zásadami zvláště vzhledem k povaze jejího tragického konce, ale při bližším pohledu je jasné, že Yerma do této kategorie neodmyslitelně zapadá. Gwyne Edwards k tématu cti v Yermě ve své knize napsal toto: „Otro de los grandes temas de *Yerma* es el de honor. […] En el personaje de Yerma, Lorca personifica la idea del honor como virtud y rectitud moral y en Juan, la del honor como imagen pública, que son las dos facetas básicas del honor en el teatro de Edad de Oro. “[16]

Yerma žije ve zdánlivě šťastném manželství, opak je ovšem pravdou. Dle tradic byl sňatek předem domluvený jejím otcem. Její nastávající měl všechny předpoklady dobré partie, hodný, s vlastními pozemky, které sám obstarává. Začátek manželství byl idylický, Yerma byla spokojená a s nadšením očekávala příchod dítěte. „el primer día que me puse novia con él ya pensé…en los hijos“[17] S každým uplynulým měsícem se jí postupně odhaluje smutná realita jejího bytí, jejich svazek je chladný, interakce manželů působí škrobeně bez skutečných citů, její muž tráví celé dny prací na polích a o nic jiného se nezajímá, zatímco Yerma zůstává sama doma a čím dál více se upíná k dítěti s nadějí, že skrze něj najde uplatnění a smysl života. To ovšem nepřichází a čím silněji doufá v jeho narození, tím se jí odhaluje skutečnost, že Juan její touhu nesdílí. Yerma to sama přizná, když se se svým trápením svěřuje Dolores.

„YERMA. - […] yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!
DOLORES. – Piensa que tu marido también sufre.
YERMA. – No sufre. Lo que pasa es que él no ansía hijos. […] Se lo conozco en la mirada.“[18]

Zatímco ona s každým uplynulým měsícem propadá většímu zármutku a jako jedinou šanci na štěstí vidí své budoucí potomky, Juan je spokojený tak, jak to je a nic měnit nechce, nechápe nekonečný nepokoj a nespokojenost své ženy a nerozumí ji. Ona se zabývá něčím, co

[16] EDWARDS, Gwyne. *El teatro de Federico García Lorca* versión española, Carlos Martí Baró, Madrid: Gredos, D.L. 1983, s. 232-233, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Dalším velkým tématem Yermy je téma cti. […] Lorca v postavě Yermy ztělesňuje myšlenku cti jako ctnosti a mravní poctivosti a v Juanovi myšlenku cti jako veřejného obrazu, což jsou dva základní aspekty cti v divadle Zlatého věku..“
[17] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 55, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Překlad Lumír Čivrný. Praha, 1958, s. 247: „Hned ten den, když jsem se zasnoubila, jsem myslela…na děti“
[18] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s. 93, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s. 279: „PLÁŇKA. – To vím, že děti přicházejí na svět z muže a ženy. Ach, kdybych je tak mohla mít já sama! DOLORES. – Mysli na to, že tvůj muž se trápí stejně. PLÁŇKA. – Netrápí se. On po dětech netouží, to je to. […] Vidím mu to na očích..“

zatím není, zatímco on se zajímá pouze o to, co má před sebou, co vidí a může se toho dotknout, ostatní pro něj není relevantní. Právě toto je jedna z hlavních příčin, proč si nerozumí. Další problémem jejich vztahu je fakt, že Juan v Yermě neprobouzí žádnou fyzickou touhu, to vidíme na začátku druhého obrazu, kdy Yerma se poprvé setká se Stařenou a ptá se jí na radu, proč nemůže otěhotnět.

„VIEJA. - ¿A ti te gusta tu marido? […] ¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él…?
YERMA. – No sé.
VIEJA. – ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime
YERMA. – No. No lo he sentido nunca.“[19]

Podle Stařeny, která v příběhu slouží jako příklad praktické zkušené ženy a jako určité rádkyně, která již mnohé viděla a zná běh světa, je právě ona fyzická touha a vášeň jedním z klíčů ke snadnému početí. A nejenže Yerma nic takovéto ke svému muži nepociťuje, Juan ji dokonce připadá studený, jako by byl mrtvý. A právě v tomto ohledu náklonnosti je postava Viktora postavena do určitého protikladu k Juanovi, sama Yerma přizná, že oné chvění pocítila snad jen jednou, právě tehdy když ji Viktor chytl kolem pasu „Quizá… Una vez… Víctor… […] Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo catorce años (él era zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. “[20]

Viktor je stejně jako Juan rolník, má své stádo a pozemky, o které se stará, oba jsou ve své podstatě mlčenlivý, ale až na tyto společné vlastnosti je každý z nich úplně jiný. Viktor působí energeticky a vesele, plný života a síly, zatímco Juan bledne, hubne a jako plodiny bez vláhy tvrdne. Každou interakci s Viktorem provází projevy náklonnosti, kterou k sobě navzájem cítí, většinou nevyřčené, vyjádřené v pohybech a gestech popsaných ve scénických poznámkách, jako na konci prvního obrazu, když Viktor odejde z Juanova domu „(*Yerma que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente,*

[19]GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. s. 55, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný. s.247: „STAŘENA. – Poslechni, líbí se ti tvůj muž? […] Jestli ho máš ráda, Jestli toužíš být s ním? PLÁŇKA. – Nevím. STAŘENA. – Nezachvěješ se, když přijde blíž? Není to, jako by tě snem ovanulo, když ti dá ústa? Pověz. PLÁŇKA. – Ne. To jsem nikdy necítila..“
[20]Ibid, s. 55-56, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný. s.247: „Možná…Jednou…Viktor… […] Vzal mě kolem pasu a já nemohla promluvit, slova jsem nebyla mocná. A jednou zase s Viktorem, mně bylo tenkrát čtrnáct a on byl takový kus klacka, vzal mě do náručí a skočil se mnou přes strouhu, to mě chytil třas, až mi zuby klapaly..”

como si aspiraba aire de montaña)“[21] a na konci druhého aktu druhého obrazu, když se Viktor s Yermou rozloučil „(*Yerma queda angustiada mirando la mano que ha dado a Víctor*.)[22]

Napříč dílem se nachází motivy, které značí skutečnost, že Viktor by byl pro ni tou správnou partiií, jeho plodnost a spojení s přírodou. V žádné jiné scéně není tak naprosto zřejmé, že se ony city z mládí k Viktorovi nikdy tak úplně nezmizely než ke konci druhého jednání, kdy se Viktor přijde před odchodem ze vsi rozloučit, kdy sama přizná, že některé věci se nemění.

„YERMA. – Siendo zagalón me llevaste una vez en brazos, ¿no recuerdas? Nunca se sabe lo que va a pasar.
VÍCTOR. – Todo cambia.
YERMA. - Algunas cosas no cambian. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye. […] Pero si salieran de pronto y gritaran, llenarían mundo. “[23]

Nejenže tedy Yerma k Viktorovi chová jisté city, ale i tuší, že on by jí tak vytoužené dítě byl schopen dát. Zatímco Marie i Stařena nacházejí v manželství nejen štěstí a lásku k manželům ale i svobodu díky přirozené přitažlivosti, kterou k nim cítí, pro Yermu se svoboda nachází v instinktivní přitažlivosti k Viktorovi, ačkoliv jakýkoliv vztah je mezi nimi nemožný, zatímco její manželství bez lásky a s každým uplynulým měsícem bez početí i s ubývající nadějí se pro ni stává celou. Její úzkost je najednou nezměrná, na své neštěstí je sama, Juan ji nerozumí a společně se svými sestrami tvoří spojenectví proti Yermě, která si připadá obklopena nepřátelskými silami, jediné, co je zajímá, jsou bláhové řeči ve vesnici, které se o manželích vedou.

Lorca ve svých dramatech odráží krutý aspekt své doby, a to, jak ničivý dopad veřejné mínění může mít na jednotlivce a není hra, kde by to bylo lépe a srdceryvněji vyobrazeno nežli právě v *Yermě*. Hned na začátku díla se dozvídáme, že Juan si nepřeje, aby Yerma chodila z domu, aby se náhodou nedostala do řečí, pokaždé když z domu vyjde, je pak nespokojen. Jeho největší starosti jsou jeho pozemky a dobré jméno, což v autorově době nebylo nic

[21] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*. Madrid: Cátedra, 2003, s.52, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný. s.244: „(*Pláňka vstane, ponořena v zadumání, jde na místo, kde stál Viktor, zhluboka se vzdychne, jako by se nadýchala horského vzduchu*)”
[22] Ibid, s. 88, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný. s.276: „(*Pláňka rozechvěna zůstane a zahledí se na ruku, kterou podala Viktorovi.)“*
[23]GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*, s. 86, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.274: „PLÁŇKA. – Když jsi byl ještě chlapec, vzal jsi mě jednou do náručí, pamatuješ? Člověk nikdy neví, jak se, co vyvine. VIKTOR. – Všechno se mění. PLÁŇKA. – Všechno ne. Máš takové osudy, že jsou za devátou zdí a změnit se nedají, protože pro ně nikdo nemá uši. […] Ale kdyby vyšly najevo, křičely by tak, že jich bylo všude plno..”

neobvyklého, o ideální ženě té doby a Yermině odlišnosti od ní se Pilar Nieva de la Paz ve svém článku zmiňuje takto: „el ideal femenino de la época era una mujer abnegada, tranquila, dulce, de carácter angelical y sometida al hombre. Una mujer casada no debía cuestionar la superioridad de su marido, sino comprenderle siempre y apoyarle en todo. Yerma evoluciona en cambio hacia un alejamiento progresivo de los rasgos caracterizadores de ese modelo femenino, rompiendo así con claves de la identidad femenina. “[24]

V prvním obrazu druhého jednání vidíme pradleny ze vsi, které vedle praní nemají na mysli a práci nic jiného nežli dění v Juanově domě, Yerma se stala terčem drbů lidí z vesnice, jejich pohrdání a zlomyslnosti, dvakrát byla viděna, jak si povídá s mužem jiným než její manžel a hned se začínají šířit řeči o nevěře.

„LAVANDERA 3. ª - […] busca de otro que no es su marido.
[…] LAVANDERA 1. ª – Pero ¿vosostras la habéis visto con otro?
LAVANDERA 4. ª – Nosotras no, pero las gentes sí.[25]

Vidíme i krutost pradlen samotných, kdy viní Yermu z toho, že nemá děti a smějí se tomu.

„LAVANDERA 5. ª – Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos. […]
LAVANDERA 4. ª – Tiene hijos la que quiere tenerlos. Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado. (*Ríen*) […] “[26]

Stejně jako roste Yermina frustrace a s ní i její nepřítomnost v domě, ve kterém jí stojí větší a větší úsilí být, rostou i Juanovi obavy o to, co by si sousedé o tom mohli pomyslet a jak to ovlivní jeho jméno, Yerma, a spolu s ní i Juan, se stala středem veřejného posměchu, což jen umocňuje vědomí rostoucí hanby, které musí snášet za svoji bezdětnost, která sebou v této době zvláště v prostředí venkova přinášela veřejnou ostudu, ponížení, tlak a pocit nepatřičnosti.

[24] la Paz, Pilar Nieva-de. Identidad Femenina, Maternidad y Moral Social: “Yerma” (1935), de Federico García Lorca. In *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 2008, vol. 33, no. 2, s. 160, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Ideálem ženy té doby byla obětavá, klidná, milá, andělská žena, která se podřizuje svému muži. Vdaná žena by neměla zpochybňovat nadřazenost svého muže, ale vždy ho chápat a ve všem podporovat. Yerma se naproti tomu vyvíjí směrem k postupnému odklonu od charakteristických rysů tohoto ženského modelu, čímž se rozchází s klíči k ženské identitě..“

[25] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*, s. 69, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s. 259: „TŘETÍ PRADLENA. - […] jen když to není manžel. […] PRVNÍ PRADLENA. – A vy jste ji už s někým viděli? ČTVRTÁ. – My ne, ale lidi..“

[26] Ibid, s. 68-69, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.258–260: “PÁTÁ PRADLENA. – Tyhle jalovice už jsou takové: nežli by doma háčkovaly krajky nebo se zavařovaly s jablečnou marmeládou, radši si vylezou na střechu nebo se brouzdají bosky potokem. […] ČTVRTÁ. – Ta, která chce děti mít, ta je má. Jenže si dát dělat na břiše faldy. Na to takové fifleny, takové ufňukané třasořitky nejsou. (*Smějí se*)”

Vyhnané na okraj společnosti byly vdané ženy bez dětí a neprovdané staré panny, aniž by se někdy prohřešily, v tomto ohledu je Yerma ztělesněním čirého neštěstí, které ženy zakouší.

Na konflikt cti narážíme poprvé na konci druhého jednání, Yerma večer odešla z domu k Dolores, která je neblaze známá jako bylinkářka, která prý dokáže pomocí zaříkávadel a modliteb zajistit, že žena „změkne“ a otěhotní, aby se sama účastnila takového rituálu. Zaříkávání končí těsně nad ránem a těsně před odchodem, se u dveří objeví Juan se svými sestrami, kteří ji celou dobu hledali, rozhořčen jejím chováním, že špiní čest jejich domu a že jen zhoršuje řeči, které se o nich vedou.

„JUAN. – Si pudiera dar voces levantaría a todo el pueblo para que viera dónde iba la honra de mi casa; pero he de ahogarlo todo y callarme porque eres mi mujer.
YERMA. – Si pudiera dar voces, también las daría yo para que levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.[27]

Juan vidí jen a pouze čest kolektivní, to, co si lidé myslí a ani na okamžik ho nenapadne opravdu vyslechnout Yermu, na základě řečí ve vesnici je přesvědčen o její nevěře a špatnosti a není ochoten vidět nic jiného. Yermu naopak řeči ostatních lidí netrápí a řídí se ctí vlastní a vlastními hodnotami, kterým by se nedokázala zpronevěřit, o čemž se snaží svého muže přesvědčit.

„JUAN. - […] Me engañas, me envuelves […] se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer […] que se sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? […] Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.
YERMA. – No te dejo hablar ni una sola palabra. […] Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. […] Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.
JUAN. – No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir.”[28]

[27] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*, s. 95, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.281: „JUAN. – Kdybych mohl, křičel bych na celou vesnici, aby viděli, kam jsem došel se ctí svého domu; ale musím to všechno jen v sobě hryznout a mlčet, protože jsi moje žena. PLÁŇKA. – A kdybych mohla křičet já, mrtvé bych probudila, aby se přišli podívat, jak čistá jsem před tebou..”

[28] Ibid, s. 95-96, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.281-282: „JUAN. – Klameš mě, podvádíš, […] Člověk by musel být ze železa, aby klidně vyžil s takovou, která […] po nocích je z domu pryč a hledá…Co vlastně? […] Po ulici je plno chlapů, po ulici se kytičky netrhají. PLÁŇKA. - A teď už ani slovo. […] Myslíš si, ty i tvá rodina, že jenom vy máte čest, ale nevíš, že v našem rodě nebylo nikdy co skrývat. […] Dělej si se mnou, co chceš, jsem tvoje žena, ale házet mi jméno nějakého mužského na krk, toho se chraň. JUAN. – Nejsem to já, kdo ti je hází na krk, sama si to děláš svým chováním, po vsi se o tom pomalu povídá..“

Ani přes bouřlivé obhajoby své cti ji Juan nevěří a stará se pouze o to, aby byla potichu a co nejdříve šli domů, aby nebyli spatřeni a nepropadli se tím v očích ostatních ještě hlouběji, Yermu naopak již veřejné mínění ostatních a řeči po vesnici nezajímá, ačkoliv je počestnost sama, nedokáže bohužel uniknout špatné pověsti, kterou mezi lidmi nyní má a tím pádem ani despotismu svého muže. Propast mezi nimi nikdy nebyla větší, oba jsou drženi v nemilosrdném zajetí svoji vlastní rozdílnosti a neschopnosti tvořit šťastný pár, vězněni tradicemi a zvyky, svázáni neoblomnými nároky cti.[29]

Po uplynutí měsíce se vsi se koná jakýsi rituál plodnosti, oslavy ženství a mužství plné tance, kterého se účastní mnoho žen a mezi nimi také Stařena i Yerma a je to právě v jejich setkání, kdy se prokáže význam cti a zásad v tomto dramatu. Stařena přichází za Yermou s odhalením, že na vině není ona, že neplodná není Yerma, nýbrž její manžel: „La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte en cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura. ”[30]

Ví až moc dobře, že Yerma celým srdcem netouží po ničem jiném než po dítěti, přichází tedy s možným řešením, radí nejen, že dítě nemusí být počato pouze v loži manželském, dokonce ji nabízí svého syna, zaručuje se za jeho plodnost a láká Yermu nejen k nevěře ale i ke společnému životu jich tří daleko od jejího nešťastného manželství s Juanem a od všech lidí a jejich zlých jazyků.

„VIEJA. – Pero tú tienes pies para marcharte de tu casa.
YERMA. – ¿Para marcharme?
VIEJA. - […] Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. […] Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. “[31]

[29] EDWARDS, Gwyne. *El teatro de Federico García Lorca* versión española, Carlos Martí Baró, Madrid: Gredos, D.L. 1983, s. 244
[30] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*, s. 106-107, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.291: „Že je na všem vinen tvůj muž. Slyšíš? Ruku bych za to do ohně dala. Ani jeho táta, ani dědek, ani pradědek se k ničemu neměli, jak se na pořádnou rodinu sluší. Ti by tak syna měli, kdyby byl v létě masopust. Ti jsou snad od sliny udělaní. U vás v rodině, tam je to jiná. Ty máš bratrů a bratranců široko daleko. Vidíš, jaká kletba uvízla na tvé kráse..“
[31] Ibid, s. 107, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.292: „STAŘENA. – Ale ty máš přece nohy, můžeš z domu. PLÁŇKA. – Z domu? STAŘENA. – […] Sem si chodí ženské za novými muži. A svatý pak udělá zázrak. Můj hoch sedí za poustevnou a čeká na tebe. Moje domácnost potřebuje ženskou.

Yerma se sice nachází daleko za hranicí naprostého zoufalství bez jediné jiskřičky naděje, ale i tak si zachovala svoje zásady a počestnost a je to právě její čest, která by ji nikdy nedovolila se odevzdat jinému muži než tomu, za kterého byla oddaná před Bohem. Možnost cizoložství ji připadá naprosto nemožná až nepřirozená, sama nevěru přirovnává k toku vody, který teče jen jedním směrem a k měsíc. Je nemožné, aby voda tekla nazpátek a měsíc vyšel za bílého dne, stejně jako je pro ni být s jiným mužem „[…] Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. […] Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? […] Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco. “[32]

Čest ji zabrání přijmout nabídku Staženy a jít s jiným mužem, článek *Honor, Blood and Poetry in "Yerma"* se tomuto konfliktu věnuje následovně: „*Yerma* is also essentially Spanish because of the problem of honor. If its only problem were that of maternity at any cost, Yerma could easily have sought the love of a man other than Juan. But this is impossible precisely because society has assigned her fixed and immutable relations with men. Illicit love is out of the question. Honor appears in this tragedy with all the weight of Spanish tradition."[33]

Toto rozhodnutí ji zanechává v bezvýchodné situaci bez dětí a bez možnosti je mít. Šance na štěstí zmizela, její existence ztratila smysl, a zatímco si to uvědomuje a snaží se smířit s vidinou života bez potomka, na scéně se objeví Juan, který do té doby schovaný poslouchal, chce ji říct, že on děti ke štěstí nepotřebuje a že by se Yerma měla také radovat, vždyť toho má toho tolik a že by se měla své představy a čekání vzdát, přeci spolu budou takhle šťastni.

„Muchas mujeres serían felices de llevar tu vida. Sin hijos es la vida más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. “ [34]

[…] Můj hoch má dobré semínko. Je po mně. Jen k nám vejdeš, a už tam bude cítit kolébkou. To, co ti teď v posteli chutná jako popel, to ti bude najednou jako chleba a sůl, pro dětičky.."

[32] Ibid, s. 107, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.292: „To nikdy neudělám. Já shánět nepůjdu. Tak ty myslíš, že bych mohla být s jiným? Začpak máš mou čest? Voda nemůže nazpátek, ani měsíc o polednách nevyjde. […] Tys myslela vážně, že já bych se mohla dát jinému? […] Znát mě, nikdy mi nebudeš nic takového povídat. Já nehledám.."

[33] Correa, Gustavo, and Rupert C. Allen. Honor, Blood, and Poetry in "Yerma". In *The Tulane Drama Review*, 1962, vol. 7, no. 2. s. 99, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Yerma je v podstatě španělská i kvůli problému cti. Kdyby jejím jediným problémem bylo mateřství za každou cenu, mohla by Yerma snadno hledat lásku jiného muže než Juana. To však není možné právě proto, že jí společnost přisoudila pevné a neměnné vztahy k mužům. Nemanželská láska nepřipadá v úvahu. Čest se v této tragédii objevuje se vší vahou španělské tradice.."

[34] GARCÍA LORCA, Federico. *Yerma: poema trágico en tres actos y seis cuadros*, s. 110, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s.294: „Mnoho žen by bylo šťastných, kdyby měly tvé živobytí. Bez dětí je život milejší. Já jsem šťasten, že nejsou.."

Jejich rozdílnost nebyla nikdy více patrná, Juan dítě nepotřebuje ani nechce, přeje si pouze klid a štěstí ve svém manželství, v Yermě vidí někoho, kdo se postará o domácnost a vytvoří domov, vidí jen její tělo pro upokojení jeho touhy, její duše a rozum pro něj nemají význam, stejně jako její tužby a potřeby.

„YERMA. – ¿Y lo demás? ¿Y tu hijo?

JUAN. – ¿No oyes que no me importa? […]

YERMA. – ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN. – Nunca.

[…] YERMA. – ¿Qué buscas?

JUAN. – A ti te busco. Con la luna estás hermosa. […] Bésame…, así. "[35]

Juanova představa o roli manželky jako zprostředkovatelky klidu a pravého domova alespoň podle Marii Cristiny C. Mabrey odpovídá pohledu společnosti jeho doby: „La obra tiene lugar en una sociedad machista donde las mujeres son los pilares sobre los que descansa el honor, mientras que el hombre disfruta del libre albedrío. Dicho de otra manera, las mujeres son responsables del bienestar del matrimonio y llevan el peso de preservar la vida en común."[36]

Yerma naopak potřebuje dítě ke štěstí ke smyslu života a v Juan je pro ni jen prostředek k dosažení svého cíle, při pohledu na něj vidí dítě, které jí může dát. Yerma sžírána ztroskotáním svých snů a představ se ocitla na samém dně, proto Juanův pohled na jejich manželství a vzájemné štěstí bez dětí působí absurdně a jeho tragický konec je pochopitelný. Představa žití v jejím vězení nešťastného manželství bez dětí je nesnesitelná a početí mimo manželství nemožné, proto ve stavu bezbřehého zoufalství sebere všechnu sílu a odhodlá se k nemyslitelnému. Stejně jako Juan zadusil její touhu a vzal jí vzduch a prostor volně se nadechnout a růst, Yerma ho rdousí fyzicky připravujíce jej o dech, stejně jako ho byla obrazně zbavována ona. Je tragickou ironií, že onen pokus Juanův pokus Yermu obejmout skončil objetím smrtelným, kdy mu Yerma sevřela hrdlo, ubližuje mu a ničí ho stejně tak jako on

[35] Ibid, s. 110-111, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Dramata*. Překlad Lumír Čivrný, s. 295: „PLÁŇKA. - A dál? Dítě ne? JUAN. – Neslyšíš, že mi na něm nezáleží? […] PLÁŇKA. – A nikdy jsi na ně nemyslel, když jsi viděl, jak po něm toužím? JUAN. – Nikdy. […] PLÁŇKA. – Co chceš? JUAN. – Tebe chci. Při měsíčku jsi tak pěkná. […] Líbej mě… víš…"

[36] Mabrey, María Cristina C. La sexualidad femenina contra la estructura de poder en "Yerma" de F. G. Lorca. In *Hispanófila*, 1996, no.116, s. 37, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Hra se odehrává v machistické společnosti, kde jsou ženy pilířem cti, zatímco muži mají svobodnou vůli. Jinými slovy, ženy jsou zodpovědné za blaho manželství a nesou břemeno zachování společného života.."

ubližoval a zničil ji. Juanova smrt přináší naprostou jistotu, že Yerma vskutku nikdy nebude matkou, tudíž její marné čekání a doufání může konečně skončit.

Napříč dílem je naprosto patrná nenaplněnost Yermy, k nalezení štěstí a smyslu života potřebuje stát se matkou, mít vlastní dítě, není nic, co by si přála více. Její manžel ovšem tuto touhu nesdílí, věří, že v manželství budou šťastni možná i více než, kdyby děti měli, navíc je více než naznačováno, že je ani mít nemůže. V této situaci se nabízí snadné řešení, poměr s jiným mužem, stejně si již celá vesnice šeptá o její údajné nevěře a Yerma by se takto konečně dočkala vytouženého dítěte, které by bylo považováno za Juanovo. Přesně jak to říkala sama Stařena při oslavě plodnosti, že ženy tam chodí hledat si jiného a pak se stane zázrak, početí. Pro své zásady a čest by nevěry Yerma nikdy nebyla schopna, čímž si sama zamyká jedinou cestu k možnému štěstí, kdyby nebyly tak silné a nehrály v jejím životě tak důležitou roli, mohlo se jí dostat, toho na co, tak dlouho úpěnlivě čekala. Namísto odmítá něco takového, byť jen zvážit. Vlastní morální hodnoty ji věznív nešťastném a neplodném manželství, odkud není úniku. Yerma se propadla na samé dno zoufalství, když tedy Juan za ní přichází s přesvědčením, že spolu budou šťastni a s přiznáním, že nechce děti a navíc, že v Yermě vidí nástroj ke klidné domácnosti a k ukojení fyzické touhy, Yerma ve svém trýznivém stavu beznaděje se zmůže na nemyslitelné a vlastníma rukama Juana zabije. Kdyby její zásady nebyla tak silné a oddala se jinému, nikdy by k onomu tak tragickému konci nedošlo. Proto mají vlastní hodnoty a zejména čest tak velký význam v této hře, neboť slouží jako roznětka k celému vyvrcholení díla. Navíc motiv konfliktu mezi hodnotami vlastními a těmi kolektivními navíc prostupuje celou hrou, kdy Juan se zajímá pouze o veřejné mínění a jeho dobré jméno ve vsi, Yerma se naopak řídí pouze hodnotami vlastními a řeči ostatních ji netrápí.

Yerma je vyobrazením příšerného pocitu prázdnoty v životě, kterou zakouší všichni ti, kteří byli necháni ladem, stali se opuštěními, zpustošeními a pustými jako samotné ony pláně.[37] Na konci příběhu nám ukazuje a dává zakusit pocit bolesti a absurdity lidského bytí, pocit, který je v Lorcových dramatech tak častý.

[37] EDWARDS, Gwyne. *El teatro de Federico García Lorca* versión española, Carlos Martí Baró, s. 236

3.2 Hodnoty společnosti

Existuje mnoho postav v těchto dramatech, které se raději řídí hodnotami společnosti nežli vlastními a veřejné mínění je pro ně důležitější než vlastní čest, názory a touhy, ale význačná hlavní ženská postava je taková pouze jedna, Bernarda Alba z dramatu *Dům Bernardy Alby, drama o ženách ze španělského venkova*.

Bernarda Alba matka pěti dcer, hlava rodiny, majitelka dobrých pozemků a domu, která nad vším vládne pevnou rukou tyranie, represe a strachu. Je zosobněním starých zvyků a tradic a posedlostí zachovat je a spolu s tím i dobré jméno jejího domu. Téma hodnot, kde jsou hodnoty branné jako reputace a obraz na veřejnosti, je v samém srdci tragického konfliktu díla, právě obavy Bernardy o rodinnou pověst, kvůli kterým nevidí nic jiného ani potřeby svých dcer, které jsou jim tímto upírány, což je činí ještě palčivějšími, se stanou jakýmsi spouštěcím impulsem celého neštěstí. Bernarda Alba je jako despotická matka vcelku unikátní postava, která se ve španělské literatuře často nevyskytuje, podobá se jí jen jedna postava, její předchůdkyně doña Perfecta ze stejnojmenného románu, jejich podobnosti a moci, kterou obě ženy třímají se se své článku věnuje Linda C. Fox: „The type of female figure represented by […] Bernarda Alba- the "Terrible Devouring Mother" who exercises total control within the sphere of her influence and ruthlessly destroys all who would oppose her, including her offspring-, is non- traditional in the sense that it did not appear in Spanish literature until 1876 upon the publication of Galdós' Doña Perfecta, and then reappears some sixty years later in García Lorca's La casa de Bernarda Alba."[38]

Hra začíná pohřbem Bernardina manžela a již vidíme ukázky faktu, že zachování dobrého dojmu je Bernardě nejdražší. Například, že nechala svojí starou matku zavřít proti její vůli a nářkům, aby nebyla hostům na očích, aby nebylo odhaleno, že stářím přišla o rozum, což by mohlo být považováno za nepatřičné a nedůstojné. Teprve po jejich odchodu řekne služce, aby nebohou Marii Josefu vzala na dvůr se uklidnit ale ne tak, aby byla spatřena.

[38] Fox, Linda C. Power in the family and beyond: doña Perfecta and Bernarda Alba as manipulators of their destinies. In *Hispanófila*, 1985, no. 85. s. 57, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Typ ženské postavy, kterou představuje [...] Bernarda Alba - "strašná požírající matka", která má ve sféře svého vlivu naprostou kontrolu a nemilosrdně ničí všechny, kdo by se jí postavili, včetně svých potomků -, je netradiční v tom smyslu, že se ve španělské literatuře objevil až v roce 1876 po vydání Galdósovy Doña Perfecta a znovu se objevuje o šedesát let později v La casa de Bernarda Alba Garcíi Lorcy.."

„BERNARDA. (*A la* CRIADA.) – Dejadla que se desahogue en el patio. […] Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.
CRIADA. – No tengas miedo que se tire.
BERNARDA. – No es por eso…Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana. "[39]

Dalším příkladem je její reakce, když zjistí, že nejstarší dcera Angustias mezerou mezi prkny vrat pozorovala muže z vesnice a ukáže se i její surovost, kdy ji udeří.
„BERNARDA. – […] ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre? ¡Contesta! ¿A quién mirabas?
[…] ANGUSTIAS. – ¡A nadie!
BERNARDA (*Avanzando y golpeándola*.) – ¡Suave! ¡Dulzarrona!"[40]

Na pohřbu před kondolováním Bernarda sama vede jakési požehnání duše zemřelého, vidíme tedy její zbožnost, napříč dílem je ovšem zjevné, že víra nijak nezasahuje do její běžného života, postrádá základní křesťanské hodnoty, chybí ji soucit i dobrotivost. Snaží se na ostatní působit jako správná dobrá žena, v soukromí je ale zvrácená a zlomyslná, většinu citů předstírá nebo je naopak maskuje, aby působila dobrým dojmem a dávala na odiv ctnosti, které nejsou pravé. Káže ostatním, jak se mají chovat, nezapomíná jejich hříchy a viní je z jejich prohřešků, aniž by si jich všímala u sebe samé. [41] Její neúprosnost a záliba v moci nad ostatními je patrná v rozhovoru jejich dcer, když probírají, proč Adelaida nepřišla na pohřeb a Martirio odhalí pravý důvod, Bernarda totiž zná špinavou historii její rodiny, a dokonce jí ji připomíná vždy, když přijde. „Le tiene miedo a nuestra madre. Es la única que conoce la historia de su padre y el origen de sus tierras. Siempre que viene le tira puñaladas en el asunto."[42] Bernarda má mezi sousedy takové postavení, protože shromažďuje informace, které by oni sami nejradši pohřbili, aby jich později mohla využít, proto je tak obávaná a nenáviděná, její služebná Poncia hned na

[39] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2004, s.129-130, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.152: „BERNARDA /SLUŽCE/ - Pusťte ji na dvůr, ať se jí uleví. […] Jdi s ní a dávej pozor, ať nechodí ke studni. SLUŽKA. – Neboj se, že do ní skočí. BERNARDA. – Ne, kvůli tomu…Ale v těch místech ji mohou vidět sousedky z oken.."
[40] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.131, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.153: „BERNARDA. – To se sluší, aby žena z naší rodiny nadbíhala chlapovi v den, kdy jí za otce sloužili mši? Odpověz! Na koho ses dívala? […] ANGUSTIAS. – Na nikoho! BERNARDA /*vykročí a udeří ji*/. – Ty fifleno! Ty čubko vlezlá!"
[41] FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s.136
[42] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.135, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.156: „Bojí se naší matky. Ta jediná ví, jak to bylo s jejím otcem a jak přišli k těm polím. Vrtá se v té historii, pokaždé když Adelaida přijde.."

začátku díla sama přizná, že pro Bernardu špehuje sousedy. „[…] días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento“[43]

Bernarda vedena konvenčními a rigidními principy podporovanými tradicemi a zvyklostmi, které vyžadují neposkvrněný obraz v očích veřejnosti, se prosazuje vlivem, který vnucuje panovačným a sobeckým způsobem druhým. Její autoritářské postavení společně s mocí, zvrátilo její pojetí, co znamená býti matkou, a její povinnost vůči dcerám. Tyto dvě věci ji přiměly k tomu, aby dívkám odebrala veškerou kontrolu nad nimi samotnými, potlačila jejich vývoj, jejich rozkvět, úplné naplnění i osobnosti. Dalo by říci, že jsou Bernardini vězni z části i s Poncií a služebnými, ale z určitého pohledu je stejným dílem jejich vězněm i Bernarda, neboť na nich závisí postavení rodiny a veřejný obraz, na kterém tak lpí a který by jakákoliv z nich mohla tak snadno pošpinit a zničit. Její obsese ji svazuje.

S touhou předstírat, co člověk není, přemrštěným zájmem o názor druhých, strachem z pomluv a z úpadku v očích sousedů, nakonec přichází i skutečnost zakrývající pokrytectví, které je jedním z opakujících se motivů díla, tím se ve svém článku zabývá Katharine C. Richards: „To a very considerable extent, the play is about hypocrisy, an attitude which emerges as a dominant motif from the very beginning.“[44] Obsesivní starost o vzezření se symbolicky odrazuje v posedlosti čistotou a bělostí jedním z příkladů jsou liliově bílé zdi a pokoje. Další je patrný během pohřbu, kdy Poncia uklízí dům spolu se služebnou, která má z toho přepečlivého drhnutí ruce do krve „Sangre en los manos tengo de fregarlo todo“[45] i tak jí Bernarda vytkne, že to není čisté dostatečně „Debías haber procurado que todo esto estuviera más limpio para recibir al duelo.“[46] a ihned po odchodu smutečních hostů ji Bernarda poručí, aby šla bílit dvůr.

Strach z pomluv je konstantou v životě celé vesnice a do jisté míry řídí chování Bernardy, náznak toho vidíme po odhodu žen, které se účastnili smuteční hostiny, kdy za nimi Bernarda křikne, ať ji nezapomenou pomluvit. „¡Andar a vuestras casas a criticar todo lo que

[43] Ibid, s. 118, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.144: „[…] celé dny špehuju škvírou sousedy a hlásím jí, co dělají..“

[44] Richards, Katharine C. Hypocrisy in “La casa de Bernarda Alba”. In *Romance Notes*, 1981, vol. 22, no. s. 10, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Hra je do značné míry o pokrytectví, které se jako dominantní motiv objevuje od samého počátku..“

[45] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.118, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.144: „Drhnu, drhnu, až mi z rukou krev teče..“

[46] Ibid, s. 122, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.147: „Pro smuteční hosty jsi měla uklidit líp..“

habéis visto!“ [47] Dokonce i její dcery si jsou vědomy hořkých škod způsobených pomluvami a stěžují si, že jejich životy jsou podrobeny a řízeny míněním druhých.

„AMELIA. - De todo tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir. […]
MAGDALENA. – [o době jejich babičky] Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas. Hoy […] nos pudrimos por el qué dirán.“[48]

Když Angustias zjistí, že ji chybí obrázek jejího snoubence Pepeho a v rozčilení se začne dožadovat odpovědi, která ze sester ji ho vzala, vejde Bernarda a namísto toho, aby byla znepokojena rozporem mezi sestrami, když rodina by měla držet při sobě, jediné, co má mysli je obava ze skandálu, že je uslyší sousedi. „¡Qué escándalo es este en mi casa y en el silencio del peso del calor! Estarán las vecinas con el oído pegado a los tabiques.“[49]

Bernarda se přísně drží tradic, její slabost spočívá v neschopnosti pochopit a přijmout existenci všeho, co není považováno morální a přijatelné, jako by snad nepřízeň někoho jiného se měla proměnit v nepřízeň a neštěstí jí samé, což není nikde tak patrné jako ve výmluvné scéně, kdy ženy slyší z venku velký hluk a Poncie, která vyšla ven zjistit, co se děje. Neprovdanou dívku, dceru Libraniny, vlečou ulicí, protože zabila svoje dítě, aby nevyšla najevo její hanba. Bernardy se zmocní vztek a dívce přeje jen to nejhorší „[…] que vengan todos para matarla. […] Y que pague la que pisotea la decencia. […] ¡Matadla! ¡Matadla!“[50] stejně jako Martirio, naopak Adela nesnese byť jenom tu představu toho, co se jí má potkat.

Bernardina posedlost hodnotami společnosti a tyranie nejsou jejími jedinými hlavními negativními vlastnostmi, další je pýcha, která v mnoha případech jde ruku v ruce s rodinnou ctí. Ke konci druhého jednání vede Poncia s Bernardou upřímný rozhovor, během něhož se odhalí pravda o mladíkovi, kterému se kdysi líbila Martirio, právě kvůli pýše a cti Bernarda zhatila jejich vztah i případný sňatek a svoji dceru tím odsoudila k neštěstí a samotě bez možnosti úniku z domu, to vše jen proto, že mladíkův otec byl pouhý čeledín.

---

[47] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s. 127, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.150: „Sypte si do svého, pomlouvat všechno, co jste viděly!“

[48] Ibid, s. 135–137, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s.156-158: „AMÉLIE. – Za všechno můžou ty huby pomlouvačné, co nás nenechají na pokoji. […] MAGDALENA. – [o době jejich babičky] To bávaly veselejší časy! Svatba se tenkrát slavila deset dní a nikdo nikoho nepomlouval. Dnes […] užíráme se kvůli tomu, co by kdo mohl říct..“

[49] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.166, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s. 178: „Co je to za pozdvižení v mém domě, když v tomhle horku všechno mlčí! Sousedky mají jistě uši na stěnách..“

[50] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.179, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s. 188: „[…] ať přijdou všichni, ať ji přijdou zabít. […] Ať zaplatí každá, která šlape po čistotě. […] Zabít ji! Zabít!“

„PONCIA. – ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanas? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?
BERNARDA. – […] ¡Mi sangre no se junta con la de Humanas mientras yo viva! Su padre fue gañán.
PONCIA. – ¡Y así te va a ti con esos huesos!
BERNARDA. – Los tengo porque puedo tenerlos.“[51]

Z rozhovorů mezi Poncií a Bernardou je patrná i jiná skutečnost, Bernarda nevidí problémy v domě, nemá tušení o sporech mezi jejími dcerami, ani o jejich přáních, touhách a záštích a vidět je odmítá, protože v jejím domě nic takového přeci není možné, její dcery z ní mají strach, proto by si nic nedovolily, jsou poslušné a zároveň není nic, co by je mohlo tížit. Žije v iluzi, že vidí do všeho, co se děje a že všemu zabrání, opak je ovšem pravdou.

Nejkrutější ukázkou její zaslepenosti veřejným míněním, strachu z pomluv a obav o rodinnou pověst, kvůli čemuž není schopna se soustředit na nic jiného, až její reakce jsou opravdových citů zbavené, je na konci celého díla, kdy Poncia nalezne Adelu oběšenou v pokoji, jediné, na co v takovou bolestnou a zničující chvíli myslí, je, že Adela zemřela jako panna, pravda nesmí vyjít najevo. „¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! ¡Ella ha muerto virgen! […] Y no quiero llantos. […] Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído?“ [52]

Ani v momentu smrti nejmladšího dítěte není schopna, byť jen na chvíli zapomenout na pověst mezi sousedy, a právě proto dokonale definuje podkategorii hodnot společnosti.

[51] Ibid, s. 172-173, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s. 183: „PONCIA. – Proč jsi ji nenechala, aby si vzala Enriqua Humanase? Proč jsi mu ještě ten den, kdy za ní chtěl přijít k oknu, vzkázala, ať nechodí? BERNARDA. - […] Dokud budu živa, má krev se nespojí s krví Humanasových! Jeho otec byl čeledín. PONCIA. – A takhle ta tvá pýcha dopadá! BERNARDA. – Jsem pyšná, protože mám být nač..“
[52] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, 2004, s.205, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný, s. 206: „Odřezte ji! Má dcera zemřela jako panna! Odneste ji do její světnice a oblečte ji jako pannu. Nikdo nic neřekne! Zemřela jako panna […] A nechci slyšet žádné nářky. […] Ponoříme se všechny do moře smutku. Slyšeli jste mě?“

4 Sebeobětování

Tato kategorie balancuje na hranicích kategorie předchozí a následující, vlastních hodnot a přijmutí osudu, jelikož tyto hrdinky se smířily s tím, co je čeká a daly svůj život všanc, jedním ze základních kamenů jejich rozhodnutí byly právě jejich zásady, morálka a čest. Patří sem dvě postavy, granadské hrdinky Marianu Pinedová a Rosita, které přivítaly úpadek s otevřenou náručí, aby někdo jiný mohl žít. Muž se vymaní, zatímco žena zůstane v pozadí opuštěná. Právě tento aspekt, kdy žena nechá muže jít a sama se tím v tíseň uvrhne, tvoří onen zásadní rozdíl mezi přijmutím osudu a sebeobětováním.

4.1 Mariana Pinedová

Tato hrdinka stejnojmenného dramatu je první z řady význačných žen Lorcova divadla, předobraz tohoto dramatu je ve skutečnosti, Mariana byla historická postava konce devatenáctého století, která byla odsouzena k smrti za pomoc liberálům. Lorca se v svém díle soustředí na její poslední dny, v příběhu lidové hrdinky, která se postavila represi a zemřela pro svoji vytouženou svobodu, a který býval brán čistě politicky, spatřil šanci na převyprávění a přetvoření této romance, kterou slýchával jistě již jako malý chlapec, a zrodil se příběh o ženě, jejíž láska je tak silná, že bez svého milého si život nedokáže představit, o žene, která jen chce milovat a být milována nazpět. Láska, čest a odvaha jsou dlažebními kostkami cesty, po které Mariana kráčí ke svému konci, nikoliv politické přesvědčení, z příběhu z granadské historie, udělal příběh celosvětový, kdy každý je schopen pochopit nejen Mariany důvody a motivy ale i jí samotnou, protože příběhy o lásce, stejně jako láska samotná, neznají hranice.

Mariana, vdova a matka dvou dětí, podlehla romantickým citům k donu Pedru Sotomayorovi, liberálovi a spiklenci, a tím je vtažena do světa politického odporu. Pro něj a jeho věc vyšívá na rudý prapor heslo vzdoru proti konzervativní a represivní vládě, za což je uvězněna, a nakonec i odsouzená k smrti. Na pozadí politického zmatku a společenských omezení se Mariana ukazuje jako symbol odporu a mučednictví, ona sama je ztělesněním tématu sebeobětování.

Hra zkoumá spletitý vztah mezi sebeobětováním a láskou. Marianina oběť je podporována její láskou, ale projevuje i neochvějnou oddanost svým ideálům a riskuje svou bezpečnost a pověst kvůli svému přesvědčení. To, že Mariana odmítá slevit ze svých zásad, a

to i na úkor vlastního života, ukazuje sílu a odhodlání její povahy. Její oběť se stává příkladem ztělesnění čisté lásky, dané bez očekávání vzájemnosti. Ponoří se za hranice pouhého milostného příběhu a místo toho se potýká se samotným životem a zdůrazňuje sílu lásky v lidském bytí. Žádná cena není příliš vysoká, aby zajistila blaho a štěstí milované osoby, Mariana si uvědomuje, že láska k Pedrovi pronikla do jejího života do takové míry, že je připravena přinést tu nejvyšší oběť a nabídnout mu svůj nejcennější dar – vyměnit jeden život za druhý. O významu tématu lásky se ve svém článku věnuje Concha Zardoya následovně: „El amor. Preside todos los actos de Mariana, inspira sus palabras y da sentido a su vida y a su muerte. Desde las primeras escenas, nos damos cuenta de que la protagonista vive obsedida por su amor a don Pedro y que tiembla por él."[53]

Její životní úzkost pramení z její touhy žít, být milována a z představy své povinnosti vůči milované osobě, tedy zda přijme Pedrosu nebo zachrání Pedra, nebo spíše žít nebo zemřít. Ale žití bez Pedra se pro ni rovná nežití, rozhodne se tedy dle vlastního úsudku a konflikt vyřeší bez lítosti či zklamání. Mariana nevnímá dona Pedra jako hrdinu, spiklence nebo potenciálního zachránce osvobozené vlasti; vidí ho výhradně jako svého milence, Mariana je tedy spíš hrdinkou lásky nežli politickou, alespoň do poslední chvíle, kdy při rozhovoru s Fernandem pochopí, že don Pedro ji nepřijde zachránit ani zemřít po jejím boku. Právě v tomto okamžiku nesmírného zklamání přechází z hrdinky lásky k hrdince politické.

„MARIANA. - […] ¿cuándo viene para salvar mi vida?
¿Cuándo viene a morir, si la muerte me acecha? […]
FERNARDO. – Don Pedro no vendrá,
porque nunca te quiso, Marianita. […]
MARIANA. - […] Mi esperanza lo ha oído
y se ha muerto mirando los ojos de mi Pedro.
[…] Yo he conspirado
para vivir y amar su pensamiento propio. […]
¿Amas la Libertad más que a tu Marianita?
¡Pues yo seré la misma Libertad que tú adoras! "[54]

[53] Zardoya, Concha. Mariana Pineda, Romance Trágico de La Libertad. In *Revista Hispánica Moderna*, 1968, vol. 34, no. ½. s. 481, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Láska. Ta řídí všechny Marianiny činy, inspiruje její slova a dává smysl jejímu životu i smrti. Od prvních scén si uvědomujeme, že hlavní hrdinka je posedlá láskou k donu Pedrovi a že se pro něj třese.."

[54] GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. Edición de Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Cátedra, 2003, s. 314-316, český překlad: Federico. *Dramata*. Nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. Překlad Lumír

Až do tohoto okamžiku velkého rozčarování je pouze zamilovanou ženou, ochotnou lásce obětovat vše. Mariana cítí, že její srdce zůstalo prázdné kvůli zbabělému útěku jejího milence, který jí odstranil důvod zemřít pro lásku. Přesto stále hledá něco, za co by obětovala svůj život. Teprve tehdy do její duše vstoupí představa umírání za svobodu a promění ji v hrdinku lidu.[55] Její oběť přesáhne hranice lásky a stane se symbolem svobody, odporu a mučednictví.

4.2 Neprovdaná doña Rosita

Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva Federica Garcíi Lorcy je dojemným zkoumáním lásky, času a oběti. Hra se odehrává v autorově blízké Granadě a sleduje život Rosity, dívky, která se zamilovala do svého bratrance a čeká na jeho návrat z Ameriky, aby se mohli vzít, jak si slíbili. Láska se ve hře stává významným katalyzátorem obětí. Rosita touží po lásce a manželství, tato touha ukazuje Rositinu ochotu obětovat své osobní touhy ve prospěch lásky a štěstí svého milého. Jak hra postupuje, její neochvějná oddanost památce bratrance odhaluje hloubku jejího sebeobětování.

V chování hlavní hrdinky vyniká jiný druh sebeobětování, který nemá ani krásu, ani slávu Mariany, protože Rositin smutný a ubohý osud neslouží žádnému účelu. Sebeobětování se stává ústředním tématem její cesty, kdy se potýká se svými touhami a společenskými očekáváními, obrazná smrt jejího mládí je také obětí vskutku mnohem mlhavější a romantičtější než Mariany. Její skutečná oběť však nespočívá ani tak v čekání, jako v prvním okamžiku, kdy ho nechá odejít.[56] Tento postoj představuje popření jejích vlastních tužeb, které by ji přiměly k tomu, aby ho doprovázela. Je obětována bratrancově svobodě, jakmile se rozloučí, a to, co následuje, je nevyhnutelné. Je svázaná, bez možností a její obzory se nakonec zatemní. Muž se osvobodí a žena zůstane vzadu, přidušená a bezmocná. Rosita, která je milost a nevinnost sama, nikomu neubližuje, přesto ovšem spíše trpí, a to kvůli mužské hlouposti a necitlivosti.

Rosita se utvrzuje v přesvědčení, že její láska je opětovaná a si velmi váží jakéhokoliv znamení tohoto citu, raduje se a zůstává neochvějná ve své touze a potřebě být mu věrná.

Čivrný. Praha, 1958, s. 87–88: „MARIANA. – Kdy přijde konečně vyrvat mě z drápů smrti, či podstoupit ji se mnou, je-li mi souzena? […] FERNANDO. – Don Pedro, ten nikdy nepřijde: což tě někdy miloval? […] MARIANA. – Tvé slovo doznělo, jak mně ta naděje v Pedrových zřítelnicích. […] Chtěla jsem žít jak on a stejně milovat. […] Proč nemám, Pedro, já tvou Svobodou se stát, je-li ti tolikrát dražší než Mariana?“

[55] MORA GUARNIDO, José. *Federico García Lorca y su mundo*; prólogo de Mario Hernández. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998, s. 137

[56] FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s. 150

Podvolí se bratrancově prosbě, soustředí všechny své plány a všechny iluze o manželství na sebe, zvětšuje je a důvěřuje jim natolik, že zcela zavírá oči před okolním světem. Dokonce po pěti letech je její smysl pro lásku stále stejně silný jako předtím a slibuje jí stejnou možnost štěstí. Sama Rosita v rozhovoru se svojí tetou říká, že její láska má hluboké kořeny a odmítá tím tetin návrh vdát se za někoho jiného: „¡Pero tía! Tengo las raíces muy hondas, muy bien hincadas en mi sentimiento. Si no viera a la gente, me creería que hace una semana que se marchó. Yo espero como el primer día. Además, ¿qué es un año, ni dos, ni cinco?“[57]

Tato láska je tak hluboká a povzbudivá, že ji nutí se vyhýbat všem radám, které jí rodina dává, a odmítat všechny možné nápadníky, o to více je srdcervoucí, když po pětadvaceti letech čekání se Rosita dozví, že její milý, kterému byla natolik oddána, je již osm let ženatý. Opakuje tak osud Mariany Pinedové, která je zapomenuta a opuštěna tváří v tvář smrti mužem, jemuž důvěřuje natolik, že se pro něj ochotně odváží riskovat život. Stejně jako Pedro si ani bratranec nezaslouží zbožňování a idealizaci, které se mu dostalo. Rositina představivost je však tak silná a schopná, že bratrancův manželský stav není schopna vidět a vytrvale se drží naděje, která odmítá zemřít. A s tím se předpokládá i její smrt. V této hře je však smrt představena ze dvou úhlů pohledu, v prvním méně tradiční jde o smrt toho, kdo bojoval s časem a nenávratně prohrál. Je to boj, v němž člověk dříve či později prohraje, tragické na tom je, že člověk prohraje, aniž by čehokoli dosáhl, aniž by si splnil své sny, aniž by si užil všechny etapy života. Smrt lze brát i z druhého úhlu, jakousi smrt společenskou, kdy na konci díla je Rosita nejen stará panna, ale po smrti svého strýce přišly s tetou o všechny prostředky, nemají nic a nezmůžou také nic, o této formě konce se zmiňuje článek *La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca*: „[…] [Rosita] se ve condenada a la soltería, que supone también una forma de muerte social para las mujeres de la época.”[58]

Rositino dlouhé čekání na bratrance symbolizuje vytracení se jejího mládí a plynutí času. Roky ubíhají a její naděje a sny se postupně vytrácejí, takže je uvězněna ve stavu neustálého čekání, její existence je ve své podstatě zredukována na starost o poštu, především

[57] GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas II Teatro*; edición de Miguel García-Posada. Valencia: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 552, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.363: „Ale tetičko! Já nejsem přelétavá, mé city mají hluboké kořeny. Kdybych nechodila mezi lidi, zdálo se mi, že odjel teprve před týdnem. Já čekám, tak jako v ten první den. A vůbec, co znamená rok, dva, pět let?“

[58] Plaza-Agudo, Inmaculada. La configuración de las identidades en torno al amor en el teatro de Federico García Lorca. In *Hispania*, 2019, vol. 102, no. 2, s. 225, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Je odsouzena ke staropanenství, což je pro tehdejší ženy také forma společenské smrti..“

zdali již přišel listonoš, teprve po odhalení skutečnosti bratrancova sňatku s jinou, kdy již byla připravena o mládí a půvab, přichází jakési probuzení, Rosita již nedlí ve svých představách, plně si uvědomuje svoji těžkou situaci, kdy své „nejlepší" roky promarnila čekáním a přehlížela všechny, kdo by o ní mohl jevit zájem, a když ono nekonečné čekání přeci jen nadešlo svému konci, je zestárlá bez vyhlídky se někdy vdát. Ve třetím jednání Rosita celou svoji bolestnou situaci své tetě líčí následovně:

> „Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. […] muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «Ahí está la solterona» […] Y yo lo oigo y no puedo gritar sino «vamos adelante», con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverse más […] Ya soy vieja. Ayer le oí decir al Ama que todavía podía casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y … con quien quiero. Todo está acabado […] Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres."[59]

Tato oběť času, která se vztahuje k pomíjivosti lidské existence, jen podtrhuje žalostnost Rositiny situace a zdůrazňuje ji ve vší bolestivosti, tu nejlépe popisuje hospodyně: „Pero esto de mi Rosita es lo peor. Es querer y no encontrar cuerpo; es llorar y no saber por quién se llora, es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros. Es una herida abierta que mana, sin para, un hilito de sangre y no hay nadie, nadie del mundo, que traiga los algodones, las vendas o el precioso terrón de nieve."[60]

V průběhu hry se Rosita stává tragickou hrdinkou, která ztělesňuje ducha sebeobětování, k němuž ji vede láska, čas a společenská očekávání, nakonec ovšem vedou k její izolaci, kdy raději neopouští dům, a nenaplněným touhám a představám. Lorca představuje Rositu jako složitou postavu, jejíž oběti odrážejí jak její dějinnost, tak její omezení. Ochotně obětuje své

[59] GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas II Teatro*; edición de Miguel García-Posada. Valencia: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 574-576, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.392-394: „Každý rok, co mi tak uplynul, byl jako kus spodního prádla, které mi servali z těla. […] Zaostávám za děvčaty a chlapci, protože se rychleji unavím, a vtom jeden z nich řekne: „Tamhle jde ta stará panna." […] A já to slyším, ale nemůžu křičet, kdepak, jdeme dál, v ústech mám plno jedu a strašnou chuť někam utéct, zout si střevíce, natáhnout se a už nikdy se nehnout […] Už jsem stará. Včera říkala hospodyně, že se ještě můžu vdát. V žádném případě. Na to zapomeň. Ztratila jsem naději, že se vdám za toho, koho jsem měla ráda celou svou bytostí, koho jsem měla ráda a…a mám ráda dodnes. Všechno skončilo […] Když se to tak vezme, to, co jsem zažila já, prožila spousta žen.."

[60] GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas II Teatro*; edición de Miguel García-Posada. Valencia: Galaxia Gutenberg, 1997, s. 567, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.383: „Ale co potkalo Rositu, to je to nejhorší, co může být. Mít někoho rád, a vídat ho jenom v duchu, plakat a nevědět pro koho, vzdychat pro někoho, o kom člověk ví, že si to nezaslouží. To je jako otevřená rána, co z ní bez přestání teče pramínek krve, a nenajde se nikdo, nikdo na světě, kdo by přispěchal s vatou a obvazy nebo přiložil úlevný kousek ledu.."

osobní štěstí a ambice, aby uctila památku svého bratrance, přizpůsobila se společenským očekáváním a zachovala rodinné vazby, láska, čas a dodržování tradic – to vše přispívá k tématu sebeobětování a poukazuje na složitost lidských vztahů a na to, čeho se lidé vzdávají v honbě za vidinou štěstí. Prostřednictvím její postavy Lorca vybízí diváky k zamyšlení nad důsledky a emocionálními ztrátami, které přináší obětování vlastních snů ve prospěch druhých.

5 Přijmutí osudu proti vzdoru

Důležitým motivem nejen ve tvorbě García Lorcy je postavení se k vlastnímu osudu, na jehož základě byla vytvořena tato kategorie, kdy se postavy smíří s tím, co je čeká většinou s určitou pokorou a klidem, existují ovšem i ti, kteří toto nedokáží a svému předurčení se postaví, vzbouří se a snaží se udělat cokoliv, aby se osudu vyhnuly.

5.1 Přijmutí osudu

Do této podkategorie spadají ty, které si plně uvědomují svoji situaci, a tedy i fakt, že snaha to změnit by byla zbytečná, proto s klidem a odevzdaností se smíří s tím, co je čeká bez falešných iluzí. Patří sem starší dcery Bernardy Alby, Angustias, Amelie a Martirio a nejvýrazněji z nich Magdalena, která od samotného začátku hry balancuje na hranici apatie. Do této podkategorie by okrajově mohly spadat také Rosita a Mariana, jelikož před jejich tragickým koncem, s klidem a pokorou přijmou, to, co je čeká.

Důležitým motivem třetího dějství *Neprovdané doňi Rosity* je právě bolestné smíření se s osudem, kdy hlavní hrdinka tiše přijala skutečnost, že její mládí je již nenávratně pryč, a tedy se již nikdy nevdá a s tím i svůj osud staré panny, stejně jako život bez prostředků v jiném domě.

Mariana Pinedová po zjištění, že její milý uprchl do Anglie, a tedy nepřijde ji ani zachránit, ani zemřít po jejím boku, naprosto přijme svoji nadcházející smrt, s ohromujícím klidem pak kráčí na svoji popravu.

Ve hře *Dům Bernardy Alby* hraje v životě jejich pěti dcer významnou roli téma přijetí osudu. Hra, odehrávající se v malé vesnici na španělském venkově, je srdceryvným obrazem omezení, která jsou na ženy kladena v konzervativní a patriarchální společnosti. Zatímco Adéla, nejmladší a nejvzpurnější dcera, se brání omezením, která jí osud předurčil, její sestry Magdalena, Angustias, Amelie a do jisté míry i Martirio reagují na tísnivé okolnosti, které na ně klade jejich matka a společnost, odlišně. Tato kapitola se zabývá jejich postoji k jejich osudu a tím, jak jejich rozdílné přístupy přispívají k celkové komplexnosti Lorcova zobrazení života žen na španělském venkově.

5.1.1 Tiché naprosté smíření – Magdalena, Amelie a Angustias

Každá ze sester představuje jinou reakci na omezení, která na ně klade jejich matka a společenská očekávání. Magdalenino tiché utrpení, Angustiina tragická naděje a Améliina submisivní poslušnost zdůrazňují různé způsoby, jakými se ženy v této době vyrovnávaly s okolnostmi.

Jeden z postojů je tiché přijetí, jeden z nejméně nápadných, za to snad jeden z nejbolestnějších, Magdalena, druhá dcera Bernardy Alby, ztělesňuje archetyp tohoto utrpení, Brenda Logan Cappuccio o Magdaleně napsala ve své toto: „Magdalena resignedly accepts her locked-in destiny.“[61] Naprosto přijala svůj osud submisivní dcery, která je předurčena sloužit matce a potlačovat své touhy, nedrží se planých nadějí ani iluzí, sama v prvním jednání říká svým sestrám a matce, že se nikdy nevdá: „Sé que yo no me voy a casar.“[62] V celé hře jen zřídkakdy vyjadřuje své pocity v matčině přítomnosti a často své emoce skrývá, její zamlklost lze interpretovat jako mlčení útlaku a podřízenosti, na druhou stranu je to právě ona, která se nebojí pronést nahlas ony nepříjemné a drsné pravdy, což je patrné hned v prvním jednání, kdy o Angustias pronese to, co si všechny ostatní sestry myslí, ale neřeknou: „ Si viniera por el tipo de Angustias, por Angustias como mujer yo me alegría; pero viene por el dinero. Angustias […] está vieja, enfermiza, y que siempre ha sido la que ha tenido menos méritos de todas nosotras. Porque si con veinte años parecía un palo vestido, ¡qué será ahora que tiene cuarenta!”[63]. K nejmladší sestře Adéle ovšem pociťuje vřelejší sesterské pouto a zároveň i určitou lítost: „¡Pobrecilla! Es la más joven de nosotras y tiene ilusión. Daría algo para verla feliz.“[64] Tento povzdech je vzácný i z toho důvodu, že Magdalena nic tak hezkého o jiné sestře či matce nepronese. Přestože je naznačeno, že Magdalena ví o Adélině zakázaném poměru s Pepem el Romanem, udržuje sestřino tajemství, dává tedy přednost loajalitě k sourozenci před možným odhalením pravdy.

---

[61] Cappuccio, Brenda Logan. Twisted systems and sisters: a structuralist analysis of “La casa de Bernarda Alba “. In *Hispanic Journal*, 1993, vol. 14, no. 1, s. 43, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Magdalena rezignovaně přijímá svůj osud uzamčení..“

[62] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2004, s.128, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.151: „Já vím, že se nikdy nevdám..“

[63] Ibid, s. 140, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.159: „Kdyby mu šlo o to, jak Angustias vypadá a jaká je žena, byla bych ráda taky, ale jemu jde o peníze. […] je stará, neduživá, a že z nás byla odjakživa nejmíň šikovná. Když vypadala ve dvaceti jako bidlo v sukni, tak co teď, když je jí čtyřicet!“

[64] Ibid, s. 138, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s.158: „Chuděra malá! Je z nás nejmladší a plná naděje. Dala bych nevímco za to, aby byla šťastná..“

Amelie, třetí dcera, je příkladem role submisivní a poslušné dcery. Bez otázek a poznámek se řídí matčinými příkazy a neprojevuje žádný zájem, aby změnila své poměry. Její nedostatek iniciativy a silný smysl pro povinnost vůči matce ztělesňují oběti, které se v tradičních společnostech často od žen vyžadují. Postava Amelie je ztělesněním tohoto aspektu a zdůrazňuje dusivou povahu očekávání společnosti. Její smíření s osudem se prolíná s její plachou a poddajnou povahou. Málokdy se ozve, i když je svědkem nespravedlnosti a citových zmatků v rodině. Její mlčení je zrcadlovým odrazem Magdalenina souhlasu s panujícím řádem, přestože si uvědomuje jeho nedostatky. Stejně jako Magdalena pohlíží na Adelu s určitou vřelostí, Amelie se podobně chová k mladší Martirio, často to působí, že je ze sourozenců jediná, která se o ní opravdu zajímá.

Angustias, nejstarší dcera a dědička majetku svého otce, prvního manžela Bernardy, se ocitá v pasti jiného osudu. Jediná ze svých sester má dobré věno, tudíž možnost sňatku, což mezi ostatními vyvolává určitou závist a nevoli. Angustias slepě poslouchá svoji matku a přijme vše, co je ji řečeno, včetně nabídky manželství bez lásky jen pro majetek a zabezpečení, který se strachem a obavami očekává, ale, na rozdíl od toho jejich sester, má během díla alespoň nadějné vyhlídky na život mimo dusivé prostředí matčina domu despocie a zažít jiný život. Wilma Newberry její situaci shrnuje následovně: „Angustias, the only well-to-do sister, plans to enter into a loveless marriage in order to escape the stifling environment. After thirty-nine years of repression, she approaches her wedding in a joyless, automatic way, and when she discusses Pepe her speech is full of negative expressions."[65]

Přestože ví, že Pepe má zájem o Adélu, Angustias se stále drží svého snu, což nakonec vede ke zlomenému srdci a zoufalství. Její přijetí nešťastné lásky odráží společenská očekávání kladená na ženy, aby upřednostňovaly manželství a zabezpečení před osobním štěstím. Postava Angustias ilustruje důsledky slepého dodržování tradičních norem a ukazuje, že přijímání společenských očekávání bez zpochybňování může mít zničující následky.

5.1.2 Hořké smíření – Martirio

Martirio je snad nejtrýznivější z dcer Bernardy Alby, která ztělesňuje téma tragického přijetí. Je hluboce zamilovaná do Pepeho el Romana, stejného muže, po kterém touží její sestra Adela, a který je zasnouben s její nejstarší sestrou Angustias. Na rozdíl od jejích sester však

[65] Newberry, Wilma. Patterns of Negation in "La Casa de Bernarda Alba". In *Hispania*, 1976, vol. 59, no. 4, s. 804, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Jediná dobře situovaná sestra Angustias plánuje uzavřít manželství bez lásky, aby unikla z dusivého prostředí. Po devětatřiceti letech útlaku přistupuje ke svatbě bezradně, automaticky, a když mluví o Pepovi, její řeč je plná negativních výrazů.."

Martiriina láska k Pepemu není opětována. Nemožnost její lásky, vztah Pepeho a Adely, které navíc závidí její krásu a mládí, se stává zdrojem hořkosti a zášti, což ji přivádí do stavu neustálého citového zmatku, tento konflikt mezi její touhou po Pepem, žárlivosti na Adelu a rozumem vyústí v krádež Pepeho portrétu z postele Angustias. Martiriina žárlivost na Adelu je formována také jejím vnímáním sebe sama jako neatraktivní a nežádoucí. Považuje se za nejméně oblíbenou mezi svými sestrami, tento pocit nedostatečnosti prohlubuje její pocit bezmoci. Newberry se o Martirio a její povaze vyjadřuje následovně: „Martirio endures great suffering, but is incapable of sacrifice. In fact, […] is a selfish, hypocritical person dominated by hatred“[66]

Ačkoliv je zmítaná žárlivostí, láskou a vědomím, že nemá šanci, jediný její pokus o jakýkoliv vzdor vyústil v krádež portrétu muže, do kterého je zamilována, za což byla matkou krutě potrestána, a ke konci díla, kdy ze vzteku a zoufalosti Adele zalže, že Pepe byl zastřelen, ví, že ji nezbývá nic jiného, než se smířit se svým osudem být zamčená v domě a nikdy muže nepoznat, a to více je její smíření hořké a bolestné.

5.2 Vzdor proti osudu

Ve hře *Dům Bernardy Alby* je postava nejmladší dcery Adély symbolem vzpoury proti utlačovatelské a patriarchální společnosti, v níž je uzavřena. Adéla je vykreslena jako energická, vášnivá a plná života, zároveň je však utlačována a potlačována represivním prostředím matčiny domácnosti. Despotická vláda Bernardy, zakořeněná v tradičních hodnotách a touze po zachování vzhledu, neponechává žádný prostor pro individualitu nebo osobní touhy, její vzdor a touha po osobní svobodě vytvářejí silný a dojemný obraz. Motiv stísněnosti a omezení se v Lorcových dílech opakuje a odráží dusivou povahu společenských očekávání, kterým čelily ženy na španělském venkově v této době.

Odlišnost Adely od jejích sester vidíme již v prvním dějství, kdy si v den pohřbu svého otce, kdy všichni musí být oděni smutečně, si na sebe vezme jasně zelené šaty, které si ušila na narozeniny, a vyjde v nich ven za slepicemi, tato na první pohled zanedbatelnost je právě dobrou ukázkou její vzpurné povahy, další takovým naznačením je skutečnost, že si vzala vějíř s květy namísto černého, dokonce ho nabídla matce. Článek *Patterns of negation in "La Casa de Bernarda Alba"* se o Adelině vzpurné povaze a jejím vzdoru vyjadřuje následovně: „Adela, the

[66] Newberry, Wilma. Patterns of Negation in "La Casa de Bernarda Alba". In *Hispania*, 1976, vol. 59, no. 4, s. 806, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Martirio snáší velké utrpení, ale není schopen oběti. Ve skutečnosti je [...] sobecký, pokrytecký člověk ovládaný nenávistí.."

reckless rebel, has a unique position in this negative world. In spite of the abolishment of her vital colors in Act I, she never ceases to stand for life, energy, and liberation, and her frequent recourse is to fight negation with negation. Adela's negative expressions are life-defending and life-demanding. She rejects the indifference and resignation which are expected of her.[67]

Ale jedním z nejvýznamnějších projevů Adéliny vzpoury je její vášnivý románek s Pepem el Romanem, snoubencem její nevlastní sestry Angustias. Adélina láska k Pepemu představuje zjevné překročení společenských norem a hranic stanovených její matkou. Tím, že Adéla naváže zakázaný vztah, se nejen vzbouří proti autoritě své matky, ale také zpochybní převládající představy o cti a ctnosti, jimiž se řídí život žen v této společnosti. Její vzpoura není jen aktem vzdoru, ale také prosazením její nezávislosti a práva milovat a být milována. Ve společnosti, která na ženu pohlíží především jako na objekt manželství a reprodukce, je Adélino úsilí o romantickou lásku radikálním odklonem od očekávané cesty povinnosti a oběti. Konflikt mezi Adélinými touhami a omezeními, která jsou jí kladena, vyvrcholí během prudké hádky s matkou, kdy ji dokonce zlomí hůl, symbol Bernardiny moci a útlaku, pomocí ní si sjednává klid a bije své dcery, jejím přelomením dává najevo vítězství nad matčinou autoritou, přičemž prohlásí, že nyní ji může poroučet již jen Pepe: „(*ADELA arrebata en bastón a su madre y lo parte en dos*.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe."[68] Toto odvážné prohlášení vystihuje podstatu její vzpoury – znovuzískání svého těla a svéprávnosti v prostředí, které se snaží vše kontrolovat a diktovat, Bernarda odmítá uznat Adélinu lásku k Pepemu a trvá na zachování pověsti rodiny, chopí se zbraně a po Pepem vystřelí, ačkoliv na svém koni ujel, Martirio v záchvatu vzteku a žárlivosti Adele sdělí, že kulka svůj cíl trefila a Pepe je mrtvý. Adela je tímto zdrcena, Pepe pro ni byl jediné štěstí, možnost se alespoň přiblížit ke svobodě. Bytí ve světě, kde by bez toho musela žít, je pro ni nepřijatelné, z tak vypjaté situace vidí jen jeden přijatelný únik, jít tam, kde nebude destruktivní a dusivý systém její matky, kde ji čeká klid a Pepe. Oběsí se. Za zamčenými dveřmi si zvolila jiný druh vzpoury, ten nejtragičtější. O jejím smutném a silném konci a lásce k Pepemu Brenda Frazier napsala ve své knize toto: „este pequeño saboreo del amor y de la

[67] Newberry, Wilma. Patterns of Negation in "La Casa de Bernarda Alba". In *Hispania*, 1976, vol. 59, no. 4, s. 804, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Adéla, bezohledná rebelka, má v tomto negativním světě jedinečné postavení. Navzdory zrušení svých vitálních barev v prvním dějství nikdy nepřestane hájit život, energii a osvobození a její častou snahou je bojovat proti negaci negací. Adélin negativní projev je život bránící a život vyžadující. Odmítá lhostejnost a rezignaci, které se od ní očekávají."

[68] GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2004, s.203, český překlad: GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986, s. 204-205: „*/Výtrhne matce hůl a přelomí ji*/ Takhle zacházím s vladařčinou holí. Dál ani krok. Mně neporoučí nikdo než Pepe.."

felicidad vale para toda vida, haciendo soportaple la existencia, que sin la presencia del amado la haría intolerable. Por eso, Adela se suicida pensando que Bernarda ha matado a Pepe al encontrarlo en el corral. Su muerte lleva el mismo sentido irónico y trágico que el de Julieta, con su mejor ilusión destruida.[69]

Adélina vzpoura slouží jako silné zkoumání složitosti života žen v konzervativní a patriarchální společnosti. Její vzdor vůči společenským normám, touha po lásce a prosazování autonomie ztělesňují touhu po svobodě a autenticitě. Adélina vzpoura však také poukazuje na tvrdou realitu důsledků, kterým čelí ženy, jež se odváží vzepřít zavedeným pořádkům.

Závěrem lze říci, že téma smíření s osudem v díle dodává Lorcovu zobrazení života žen na španělském venkově hloubku. Magdalena, Angustias, Amelie a Martitio představují různé reakce na tísnivé prostředí, v němž žijí. Zatímco některé se mlčky podřizují svým předem daným rolím, jiné se upínají k tragickým snům, Adéla, se odváží postavit se zaběhlým konvencím. Lorcovo zkoumání těchto kontrastních postojů vytváří silný obraz bojů, obětí a tužeb žen žijících v přísných společenských normách té doby. Mnohostranné ztvárnění sester slouží jako dojemná připomínka výzev, kterým ženy v té době čelily, a houževnatosti, kterou projevovaly tváří v tvář nepřízni osudu.

[69] FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973, s. 142, český překlad je vlastní a pouze orientační: „Tato malá ochutnávka lásky a štěstí platí pro celý život a činí existenci snesitelnou, která by bez přítomnosti milovaného byla nesnesitelná. Proto Adéla spáchá sebevraždu v domnění, že Bernarda Pepeho zabila, když ho najde v ohradě. Její smrt nese stejný ironický a tragický význam jako smrt Julie, kdy je zničena její nejlepší iluze.“

Závěr

Cílem této práce bylo vytvoření typologie ženských postav ve vybraných dramatech Federico García Lorcy, těmi byli *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Neprovdaná doña Rosita* a *Dům Bernardy Alby* na základě jim společným motivům, které protínají jejich bolestné příběhy plné života bujných tužeb, které zůstávají však nenaplněny a společenských norem, které ničí jednotlivce, pokud se liší.

Federico García Lorca, průkopník španělské literatury a divadla, projevoval ve svých dílech hluboký zájem o ženy a ženství. Jeho ztvárnění ženských postav a jejich prožitků má nesmírný význam a nabízí vybroušené zkoumání ženské psychiky, společenských očekávání a složitostí ženství ve Španělsku na počátku 20. století. Lorcovo úmyslné zaměření na ženy jako ústřední postavy jeho her má dvojí účel: zpochybnit převládající normy a vytvořit sociální kritiku tradičních omezujících poměrů, což se ženou ve středu děje lze snadněji, jelikož to byly právě ženy, na které byly tyto omezení kladeny více, a také zdůraznit boje a aspirace žen v hluboce patriarchální společnosti.

Lorcovo rozhodnutí psát o ženách lze vysvětlit jeho osobními zkušenostmi a prostředím, v němž žil. Lorca vyrůstal na andaluském venkově a byl vystaven ostrému kontrastu mezi tradičními hodnotami a modernizačními silami. Bohaté kulturní dědictví Andalusie s jejími hluboce zakořeněnými tradicemi, folklórem a flamenkem hluboce ovlivnilo Lorcovo umělecké cítění. Navíc přítomnost silných ženských osobností v jeho rodině a místní komunitě pravděpodobně sehrála roli při formování jeho vnímání role žen ve společnosti.

Význam žen v Lorcově divadle je patrný z hloubky a složitosti jeho ženských postav. Lorca vytvořil ženy, které se vzpírají stereotypům a společenským očekáváním a vzdorují omezeným rolím, které jsou jim přisuzovány. Tím, že dal hlas nejniternějším touhám, frustracím a snům svých ženských postav, Lorca ženy polidštil a osvětlil jejich zastupitelnost a autonomii, což bylo v divadelním prostředí jeho doby vzácné. Jedním z ústředních témat Lorcových děl týkajících se žen je boj za svobodu a sebevyjádření. Mnohé z jeho ženských postav jsou svazovány dusícími omezeními patriarchální společnosti, utiskovány tradičními rolemi, které jim diktují chování a volbu. Ve hrách jako *Dům Bernardy Alby* nebo *Yerma* Lorca předkládá přesvědčivou kritiku represivních společenských norem, které dusí ženské aspirace a udržují jejich podřízenost. Lorca dále zkoumal téma vášnivé lásky a touhy v kontextu života žen. Často zobrazoval ženy, které se potýkají se svými touhami a společenskými důsledky

snahy o romantickou a sexuální svobodu. Ve mnoha hrách se Lorca zabývá složitostí zakázané lásky a ničivou silou vášně a ilustruje důsledky potlačovaných citů a společenských očekávání.

Dalším významným aspektem Lorcova poselství týkajícího se žen a ženství je jeho zkoumání kolektivní ženské zkušenosti. Prostřednictvím zobrazení matek, dcer, sester a přítelkyň Lorca zdůrazňuje solidaritu a společný boj žen a odpor proti útlaku. Lorcův přístup k ženám v jeho divadle byl na svou dobu revoluční. Tím, že ve svých příbězích povýšil ženy na ústřední postavy, zpochybnil převládající představu, že ženy jsou pouze pasivními subjekty ve společnosti ovládané muži. Místo toho ukázal jejich sílu, odolnost a citovou hloubku a představil je jako mnohostranné osobnosti s vlastními touhami, sny a boji.

Závěrem lze říci, že význam žen v divadle Federica Garcíi Lorcy spočívá v jeho záměrné volbě vyjádřit jejich zkušenosti, touhy a problémy. Svým ztvárněním ženských postav se Lorca vzepřel tradičním genderovým normám a poskytl ženám platformu pro prosazení jejich samostatnosti a autonomie. Jeho díla stále rezonují u diváků po celém světě a jsou důkazem trvalé aktuálnosti jeho poselství týkajícího se žen a ženství. Lorcovo divadlo, které vrhá světlo na složitost života žen ve Španělsku na počátku 20. století, zůstává silným a nadčasovým zkoumáním lidské zkušenosti a existenci, která se snaží prosperovat a nalézt smysl života a sebevyjádření, v omezující dusivé ničivé společnosti řízené zkostnatělými tradicemi.

Studium ženských postav v Lorcově divadle má význam i pro současnost, neboť podněcuje diskuse o genderové reprezentaci, společenských tlacích a pokračujícím boji za rovnost pohlaví. Doufáme, že při zkoumání složitosti těchto postav a jejich místa ve španělské společnosti přispějeme k hlubšímu pochopení Lorcovy umělecké vize a trvalého významu jeho díla v kontextu boje žen za vlastní postavení a autonomii.

Resumé

Tato práce se věnuje ženským postavám divadelních her *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Neprovdaná doña Rosita* a *Dům Bernardy Alby* Federica García Lorcy a jejím cílem je vytvoření jejich typologie na základě společných motivů. Nejprve na samém začátku práce jsem se pokusila nastínit kontext autorovy doby se zaměřením se zejména na politickou a ekonomickou situaci v zemi a na společnost, dále jsem se snažila stručně vysvětlit pojem „Generace 27“, generaci umělců, ke které patřil právě i García Lorca, a jeho roli a význam v rámci ní, další podkapitola byla věnována důležitému tématu vzhledem k tématu práce, postavení žen v té době a feminismu ve Španělsku a jeho spojení s autorovými díly. Následující kapitole byla shrnutím vlastností a společných motivů a prvků hrdinek vybraných děl obecně.

Další část práce již byla věnována stěžejní typologii, postavy Yermy, Mariany Pinedy, Rosity, Bernardy Alby a jejich pět dcer Angustias, Magdaleny, Amélie, Martitio a Adely jsem rozdělila do tří kategorií, každé kategorii je věnována jedna kapitola. První z nich je zaměřena a rozpor vlastních hodnot a hodnot společnosti, tedy zda se postavy řídí svým morálním kompasem a ctí, nebo tím, co je za správné považováno okolím a společností, kdy do podkategorie vlastních hodnot jsem zařadila Yermu, okrajově by tam mohly patřit i Mariana Pineda a Rosita, ale jejich příběhy jsou tak specifické, že jim patří jiná kategorie. Druhou podkategorii naprosto definuje postava Bernardy Alby, jejíž jedinou starostí je právě její obraz v očích jejího okolí a pověst rodiny. Druhá kategorie je věnována silnému motivu sebeobětování, do které právě spadají dvě granadské hrdinky, Mariana Pineda a Rosita, obě obětují svůj život pro muže, který si to nezaslouží, každá svým vlastním bolestným způsobem. Poslední kategorie je věnována významnému motivu přijmutí osudu, a naopak vzdoru osudu, do podkategorie, kdy hrdinky se bez boje smíří s tím, co je čeká, patří všechny starší dcery Bernardy, dále by tam mohly patřit i Rosita a Mariana, ale jejich smíření se s vlastním osudem je spíše jen prvkem jejich sebeobětování. Podkategorie přijetí osudu je dále rozdělena na tiché smíření, kam spadá Magdalena, Amelie a Angustias, Martirio pak tvoří sama druhý druh – hořké smíření. Podkategorii vzdoru proti osudu definuje poslední zbylá dcera, nejmladší Adela s její vzpurnou povahou.

Resumen

Esta tesis se centra en los personajes femeninos de las obras de Federico García Lorca *Yerma*, *Mariana Pineda*, *Doña Rosita la Soltera* y *La casa de Bernarda Alba*, y pretende crear una tipología de los mismos basada en temas comunes. En primer lugar, al principio de la tesis, intenté esbozar el contexto de la época del autor, centrándome principalmente en la situación política y económica del país y de la sociedad; a continuación, intenté explicar brevemente el concepto de la "Generación del 27", la generación de artistas a la que pertenecía García Lorca, y su papel e importancia dentro de ella; el siguiente subcapítulo se dedicó a un tema importante en relación con el tema de la tesis, la posición de la mujer en aquella época y el feminismo en España y su conexión con las obras del autor. El siguiente capítulo era un resumen de las características y los temas y elementos comunes de las heroínas de las obras seleccionadas en general.

La siguiente parte de la tesis se dedicó ya a la tipología del núcleo; dividí los personajes de Yerma, Mariana Pineda, Rosita, Bernarda Alba y sus cinco hijas Angustias, Magdalena, Amelia, Martitio y Adela en tres categorías, con un capítulo dedicado a cada categoría. La primera se centra en el conflicto entre sus propios valores y los valores de la sociedad, es decir, si los personajes se guían por su brújula moral y su honor o por lo que su entorno y la sociedad consideran correcto, donde he incluido a Yerma en la subcategoría de sus propios valores; marginalmente, Mariana Pineda y Rosita también podrían pertenecer a ella, pero sus historias son tan específicas que pertenecen a una categoría diferente. La segunda subcategoría está absolutamente definida por el personaje de Bernarda Alba, cuya única preocupación es su imagen ante quienes la rodean y la reputación de su familia. La segunda categoría está dedicada al poderoso motivo del autosacrificio, que es donde las dos heroínas granadinas, Mariana Pineda y Rosita, sacrifican ambas sus vidas por un hombre que no lo merece, cada una a su dolorosa manera. La última categoría está dedicada al importante motivo de la aceptación del destino y, a la inversa, del desafío al destino; la subcategoría en la que las heroínas aceptan lo que les espera sin luchar incluye a todas las hijas mayores de Bernarda, y Rosita y Mariana también podrían pertenecer a ella, pero su aceptación de su propio destino es más bien sólo un elemento de su autosacrificio. La subcategoría de aceptación del destino se divide a su vez en reconciliación silenciosa, que incluye a Magdalena, Amelia y Angustias, y la propia Martirio forma el segundo tipo: reconciliación amarga. La subcategoría de rebeldía contra el destino está definida por la última hija que queda, la menor Adela, con su carácter rebelde.

Seznam použité literatury

Primární literatura

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

GARCÍA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra, 2004

GARCÍA LORCA, Federico. *Mariana Pineda*. Edición de Luis Martínez Cuitiño. Madrid: Cátedra, 2003

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras comletas II Teatro*; edición de Miguel García-Posada. Valencia: Galaxia Gutenberg, 1997.

GARCÍA LORCA, Federico. *Federico García Lorca Dramata*. Překlad Lumír Čivný. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1958

GARCÍA LORCA, Federico. *Hry a hříčky*. Překlad Antonín Přidal a Miloslav Uličný. Odeon, Praha. 1986

Sekundární literatura

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

Cappuccio, Brenda Logan. Twisted systems and sisters: a structuralist analysis of "La casa de Bernarda Alba". In *Hispanic Journal*, 1993, vol. 14, no. 1, pp. 37–46. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/44284307

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

Correa, Gustavo, and Rupert C. Allen. Honor, Blood, and Poetry in „Yerma". In *The Tulane Drama Review*, vol. 7, no. 2, 1962, pp. 96–110. Dostupné z: *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/1125066

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

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

Fox, Linda C. Power in the family and beyond: doña Perfecta and Bernarda Alba as manipulators of their destinies. In *Hispanófila*, 1985, no. 85, pp. 57–65. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/43808141

FRAZIER, Brenda. *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid: Playor, 1973. ISBN: 84-359-0079-7.

HARRETCHE, María Estela. *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos, 2000. ISBN: 84-249-2252-2.

Johnson, Roberta. Federico García Lorca's Theater and Spanish Feminism. In *Anales de La Literatura Española Contemporánea*,2008, vol.33, núm. 2, pp. 251-281. Dostupné z: *JSTOR* http://www.jstor.org/stable/27742554

Mabrey, María Cristina C. La sexualidad femenina contra la estructura de poder en "Yerma" de F. G. Lorca. In *Hispanófila*, 1996, no. 116, pp. 35–45. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/43808409

MORA GUARNIDO, José. *Federcio García Lorca y su mundo*; prólogo de Mario Hernández. Granada: Fundación Caja de Granada, 1998. ISBN: 84-87901-91-3.

Newberry, Wilma. Patterns of Negation in "La Casa de Bernarda Alba". In *Hispania*, vol. 59, no. 4, 1976, pp. 802–09. Dostupné z: *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/340199

Nieva de la Paz, Pilar. Identidad Femenina, Maternidad y Moral Social: „Yerma" (1935), de Federico García Lorca. In *Anales de La Literatura Española Contemporánea*, 2008, vol.33, no. 2. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/27742558

Plaza-Agudo, Inmaculada. La Configuración de Las Identidades En Torno al Amor En El Teatro de Federico García Lorca. In *Hispania*, 2019, vol. 102, no. 2, pp. 217–28. Dostupné z: *JSTOR*, https://www.jstor.org/stable/26867579

Richards, Katharine C. Hypocrisy in "La casa de Bernarda Alba". In *Romance Notes*, 1981, vol. 22, no. 1, pp. 10–13. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/43801739

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

Zardoya, Concha. Mariana Pineda, Romance Trágico de La Libertad. In *Revista Hispánica Moderna*, 1968, vol. 34, no. 1/2, pp. 471–97. Dostupné z: *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/30207063