

Sexualita v dramatech F. G. Lorky

Jana Bílková

PhDr. Jana Bílková je externí doktorandkou Ústavu románských studií FF UK (obor filologie románské literatury – španělská literatura. Věnuje se zejména dramatické tvorbě F. G. Lorky a španělskému dramatu.

Posudky:

doc. PhDr. Hedvika Vydrová (Ústav románských studií FF UK)

PhDr. Anežka Charvátová (Ústav románských studií FF UK)

Obsah:

1	Úvod.....	2
2	Obrazy sexuality v dramatech F. G. Lorky	2
3	Dimenze akcentovaná sexualita versus asketismus	14
4	Symboly a metafory spojené se sexualitou v dramatech F.G. Lorky.....	16
5	Mužská a ženská sexualita v dramatech F. G. Lorky.....	22
6	Patologické formy sexuality v dramatech F. G. Lorky	23
7	Závěr.....	25

Abstrakt:

Studie se zabývá tématem a obrazy sexuality ve vybraných divadelních hrách Federica Garcíy Lorky. V první kapitole jsou exponovány obrazy z Lorkových her, které souvisejí se sexualitou dramatických postav. Druhá kapitola se zaměřuje na dimenzi intenzity sexuality na škále od akcentované sexuality až po potlačenou sexualitu a asexualitu. Třetí kapitola se zabývá symboly a metaforami sexuality. Traktovány jsou zejména přírodní živly, živočišné a rostlinné symboly. Čtvrtá kapitola se soustředí na rysy mužské a ženské sexuality a stálejší vzorce interakce dramatických postav v kontextu daného tématu, kdy se jako samostatný typ ukazuje „lidové“ pojetí sexuality, vycházející z úst vedlejších postav „z lidu“. Pátá kapitola se zabývá patologickými formami sexuality Lorkových postav, zejména fenoménu voyerizmu.

Abstract:

This study deals with the theme and images of the sexuality in selected Lorca's plays. The first chapter exposes the images in Lorca's plays which are connected with the sexuality of the dramatic characters. The second chapter concentrates on the dimension of the intensity of the sexuality in the scale from the accented sexuality to the inhibited sexuality and asexuality. The third chapter deals with the symbols and metaphors of sexuality. The attention concentrates particularly on the natural elements, the floral and animal symbols. The fourth chapter focuses on the characteristic of the masculine and feminine sexuality and constant constellation of the interactions of the dramatic characters in the context of the mentioned theme. The „popular“ concept of sexuality appeals as a separate type which comes out from the mouth of the complementary „low-born“ characters. The fifth chapter follows the pathologic forms of the sexuality of Lorca's characters, first of all the phenomenon of

voyerism.

Klíčová slova:

sexualita, asexualita, blok, ancentovaná sexualita, sexuální frustrace, frustrace mateřství, plodnost, přírodní živly, voda, oheň, vzduch a vítr, země, kůň, lev, květiny, lidová erotika, pohled klíčovou dírkou, voyerismus

1 Úvod

Federico García Lorca (1898 – 1936) patří k nejvýraznějším postavám španělského dramatu a poezie první poloviny 20. století, ale i světové literatury vůbec. V jeho hrách se spojují folklórní prvky a andaluská obraznost s metodami evropské avantgardy.

Tato studie je součástí disertační práce, která zkoumá následující aspekty Lorkových her: smrt, agresi, sexualitu a vedle toho dále mužský a ženský element. V Lorkově (nejen) dramatické tvorbě je smrt a agrese vskutku dominantním tónem – přičemž agrese je zpravidla důsledkem sexuální frustrace. Frustrace způsobuje agresi a agrese způsobuje smrt. Sexualita je spodním tónem Lorkových rurálních i městských dramát, je základní osou motivace a chování postav, a proto jsme se ji rozhodli analyzovat v co možná největší šíři a množství aspektů.

Cílem této studie je analýza obrazů a témat sexuality v následujících Lorkových hrách: Mariana Pinedová, Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva, Krvavá svatba, Yerma, Dům Bernardy Albové, Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina a Čarokrásná ševcová. Studie si klade za cíl sledovat obrazy sexuality v jednotlivých hrách, postihnout konkrétní symboly a metafory související se sexualitou, vysledovat vzorce mužské a ženské sexuality a v neposlední řadě zkoumat Lorkovu práci se sexualitou jak ve smyslu kvantitativním (kvantitativní dimenze sexuality na škále od asexuality až po hypersexualitu), tak i ve smyslu kvalitativním, kde se zaměříme na patologické formy sexuality v Lorkových hrách.

2 Obrazy sexuality v dramatech F. G. Lorky

Mariana Pinedová

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

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

(...) Yo te quiero

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

Pro Pedrosu je Mariana jednak potenciálním zdrojem potřebných informací, a jednak

atraktivním fyzickým objektem, jehož přitažlivost dobře registruje. To vysvítá z jeho replik, kdy zmiňuje její bílé ruce (*esas manos blancas* – 855), které vyšly vlajku liberálů, hovoří o její bělostné šíji, kterou by mohl snadno stisknout:

*Dřív mělas pro mě jenom pohrdání,
ted' však tvá šíje z křehkých tuberos
je v těchto rukou: stačí lehce sevřít. (66)
Me has despreciado siempre: pero ahora
puedo apretar tu cuello con mis manos,
este cuello de nardo transparente. (856)*

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

Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva

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

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

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

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

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

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

Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva je asi nejvíce asexuální z Lorkových her. Výroky mladíků na adresu Rositina staropanství tuto asexualitu už jen zpečetují: *Tamhle jde ta stará panna. (...) Do té se už nikdo nezakousne. / Ahí está la solterona. (...) A esa ya no hay quien le clave el diente.” (393 / 1428)*

Krvavá svatba

Krvavá svatba začíná diskursem o nebezpečnosti ostrých nástrojů a vzápětí se stočí k plodnosti. Matka si s pýchou, ale současně i se strachem prohlíží syna, který se chystá odejít

na vinici, a konstatuje, že její syn je z dobrého rodu: *Tak mě nosíval tvůj otec. Vy máte dobrý kořen. A zdravou krev. Tvůj dědeček nechal syna na každém rohu. To se mi líbí. Chlapi jsou chlapi, klasy jsou klasy. / Tu padre sí que me llevaba. Eo es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo a cada escada. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.* (11 / 1174) Použitý výraz obilí zde představuje symbol plodnosti.

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

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

Ženichova matka a nevěstin otec se velice těší na vnoučata a vzájemně se ujišťují o plodnosti svých dětí: *Ted' musíš doufat. Má dcera je široká v bocích a tvůj syn při síle. / Ahora tienes que esperar. Mi hija es ancha y tu hijo es fuerte.* (48 / 1229) *Můj syn jí udělá dobré děti. Je z dobrého semene. Co synů mohl se mnou mít jeho otec! / Mi hijo la cubrirá bien. Es de buena simiente. Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos.* (48 / 1228)

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

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

*Za teplem chci vniknout
až do lidské hrudi!
(...) Já chci dovnitř! Dovnitř! (63)*

*¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
(...) dejadme entrar, ¡ay, dejadme! (1250)*

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

*Měsíc přibíjí mi
k pasu tvoje boky. (70)
Clavos de luna nos funden
mi cintura y tus caderas. (1260)*

Tato pasáž je silně nabita sexualitou. Spojení mužových boků s ženínými stehny, obraz koitu, je v českém překladu podpořeno slovesem „přibíjet“, což sice dobře zapadá do Lorkovy symbolologie měsíce a jeho agresivity, nicméně v originále nacházíme výraz *fundir*, který je méně „drsný“ a agresivní, který naznačuje spíše splnutí a neutrální význam spojení.

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

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

Sledujeme-li v rámci Lorkových her, které části (ženského) těla považuje za nejvýmluvnější znaky sexuální přitažlivosti, přicházíme k závěru, že často jsou tímto objektem vlasy¹, které vystupují i jako izolovaný „fetiš“. Vedle vlasů v této roli vystupují ženská ňadra, ale především stehna a boky – nejen jako výraz sexuální atraktivity, ale i jako symbol potenciální plodnosti.

Kromě předmětné dimenze sexuální přitažlivosti u Lorky najdeme olfaktorickou dimenzi, která je podávána natolik přesvědčivě, že se mnohdy až blíží skutečnému vjemu (vůně vlasů, vůně těla – to je v daném tematickém okruhu mimořádně častým prvkem ve fondu evropské lidové slovesnosti – máme na mysli samozřejmě její nejstarší vrstvy)².

Pokud si všimneme dalších smyslových kanálů, které v Lorkových dramatech indukují vzájemnou přitažlivost, je jimi pro nevěstu zrak a sluch (jestliže racionálně se dokáže přesvědčit o vhodnosti sňatku s Ženicem, pak ale nedokáže odolat Leonardově hlasu; dále pak je vizuálně uchválena krásou Leonardova těla – *tu hermosura me quema* - 1259). Pro Leonarda je určující vůně nevěstina těla, která souvisí s telurickou silou země, vykazující spojitost s vůní a olfaktorickou dimenzí obecně.

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

*Lžeš! Já nechci tě mít
u stolu a v loži,
a zároveň po tom
ve dne v noci toužím.
Hned mě k sobě táhneš,
hned posíláš zpátky,
a já k tobě letím
jako stéblo trávy. (69)*

¹ Také Lurker (Lurker, 2005) se zmiňuje o eroticko-sexuálním významu vlasů, například v kouzlech, která měla vyvolat lásku. Tato kouzla se hojně vyskytují například v magických praktikách romské kultury. Jde o typ kontaktní magie.

² Také podle současných poznatků je vůně těla nejdominantnějším nevědomým indikátorem vzájemné sexuální přitažlivosti. Zásadní význam olfaktorické dimenze je dán tím, že čichový mozek patří mezi nejstarší části mozku a je propojen s ostatními částmi, které pak zásadním způsobem ovlivňuje.

*¡Ay qué sinrazón! No quiero
contigo cama ni cena
y no hay minuto del día
que estar contigo no quiera,
porque me arrastras y voy,
y me dices que me vuelva
y te sigo por el aire. (1258)*

Yerma

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

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

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

by směřoval k tomu, že dítě raději opravdu nechce. Na závěr hry už se vyjadřuje jasně a přesvědčivě: *Já jsem šťastný, že je nemáme. Naše vina to není. (...) Neslyšíš, že mi na něm nezáleží? Přestaň se mě ptát! / Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna. (...) ¿No oyes que no me importa? ¿No me preguntes más!* (137 / 1348)

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

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

Stařena tedy správně odhaluje, že ve vztahu Yermu a Juana chybí fyzická vášeň: *Chvěješ se, když se přiblíží? Jdou na tebe mráčky, když se přiblíží rty? Pověz. / ¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.* (96 / 1289) *Muži musejí potěšit, děvenko. Musejí nám rozplést vlasy a dát nám napít z vlastních úst. Takový je svět. / Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo.* (96 / 1289) Na to Yerma replikuje: *Musí se v muži hledat jen muž? A nač myslet, když se obrátí a spí a nechá tě ležet se smutným očima, upřeným do stropu? / ¿Es preciso buscar en el hombre al hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y se da media vuelta y se duerme?* (97 / 1290) Podobnou závrať a podobné stavy, jaké stařena popisuje, však Yerma zažívá pouze v přítomnosti pastýře Viktora, který by se k ní zřejmě býval hodil lépe. Viktor Yermu evidentně přitahuje. Lidé si jejich občasné rozmluvy dokonce vykládají po svém: *Něco jiného je, když kouká ženská na květiny, a něco jiného, když kouká mužskému mezi nohy. / No es lo mismo una mujer mirando unas rosas que una mujer mirando los muslos de un hombre.* (106 / 1303)

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

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

Dům Bernardy Albové

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

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

V replikách služky se ale dozvídáme, že v Bernardině domě přesto existoval způsoby, jak zařídít, aby se lidská sexualita mohla potají beztretně realizovat (což posléze potvrdí i nejmladší z jejích dcer, Adela) – její nedávno zesnulý manžel měl vztah se služkou, a to zdaleka ne platonický: *Jen zvoňte, jen zvoňte! Jen ho neste ve zlacené truhle! Dobře ti tak, Antonio Marío Benavidesi, ztuhlý v dobrých šatech a pořádných botách! Dobře ti tak! Už mi nebudeš za vraty zvedat sukňě! Sí, sí, ¡vengan clamores! ¡Venga caja con filos dorados y toalla para llevarla! ¡Que lo mismo estarás tú que estaré yo! Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral!* (146 / 1445) Vzápětí ale přidává repliku, která prozrazuje, že tento vztah nebyl z její strany ani čistě sexuální nebo zjištný: *To já jsem tě milovala nejvíc ze všech, co ti sloužily. A teď mám žít, když jsi v hrobě? Teď mám žít? Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron. ¿Y he de vivir yo después de haberte*

marchardo? ¿Y he de vivir? (147 / 1445)

Bernarda považuje za nepatřičné dokonce i pohledy směřované na muže: *Ženy v kostele se nesmějí dívat na jiného muže než na kněze, a na toho jen proto, že má sukně. Která se ohlíží, ta hledá kalhoty. / Las mujeres en la iglesia no deben de mirar más hombre que al oficiante, y ese porque tiene faldas. Volver la cabeza es buscar el calor de la pana.* (148 / 1447) Ostatní dospělé ženy takový postoj ovšem velice příznačně interpretují jako snahu ovládnout především vlastní pudy: *Stará zmije pábníčkářská! Na chlapa se jenom třese! ¡Vieja lagarta recocida! ¡Sarmentosa por calentura de varón!* (148 / 1447–1448)³ Zde je zajímavé opakované spojení sexuality a tepla, ke kterému se ještě vrátíme v kapitole Symboly a metafory spojené se sexualitou v dramatech F. G. Lorky.

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

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

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

Poncia, která má přirozený lidový rozum, také poukazuje na biologickou nepatřičnost Pepeho sňatku s Angustias, a protože předvídá problém, jako lepší, přirozenější alternativu navrhuje Adelu. Bernarda odvětí, že: *Věci nejsou nikdy takové, jak by se člověku líbilo. / Las cosas no son nunca a gusto nuestro.* (184 / 1500) Poncia ale znovu poukazuje nepřirozenost sňatku mladého, horkokrevného muže s postarší a jaksí ani temperamentem se k němu nehodící Angustias: *Ale ze své přirozené dráhy jen tak snadno neuhnou. Mně se to přičí, aby Pepe žil*

³ Také podle moderních vývojových teorií mají dospělí, kteří nadměrně mentorují své děti v otázkách sexuality, zábrany s nimi o tom hovořit a praktikují hodně prudérní výchovu, většinou problémy s vlastní sexualitou. Zpravidla prošli stejným typem výchovy, což se odrazilo na jejich snaze o sebeovládání, ale současně mají strach z vlastních sexuálních impulzů a potlačených přání, která považují za nepřijatelné, morálně neúnosné nebo nadměrné v patologickém slova smyslu. V textu nacházíme známky toho, že toto je zřejmě i případ Bernardy Albové.

s Angustias, a lidem taky, ba i tomu vzduchu. Kdoví jestli najdou, co hledají! / Pero les cuesta mucho trabajo desviarse de la verdadera inclinación. A mí me parece mal que Pepe esté con Angustias, y a las gentes, y hasta al aire. ¡Quién sabe si saldrán con la suya! (184 / 1500)

Bernarda považuje za nemyslitelné, aby se její dcery stýkaly s muži, natož pak aby s nimi někdy navázaly bližší vztahy: *Milého neměla žádná a není jim ho třeba! Žijí si dobře i tak. / ¡No ha tenido novio ninguna ni les hace falta! Pueden pasarse muy bien.* (155 / 1457)
Oficiálně to zdůvodňuje dvojí argumentací – jednak podle ní dcery muže (zatím) nepotřebují, protože si „žijí dobře“ i bez nich, a jednak prý široko daleko není ani jediný muž, který by snad přicházel v úvahu jako potenciální ženich (pomineme-li nejstarší devětatřicetiletou Angustias, dceru z prvního manželství, která zdědila po otci velké jmění a spadá trochu do jiné kategorie): *Na sto mil kolem není jediný, který by jich byl hoden. Zdejší muži nejsou pro ně. Chceš, abych je dala nějakým otrapům? / No hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase. ¿Es que quieres que las entregue a cualquier gañán?* (155 / 1457)

Ze všech dcer je nejvíc „zablokovaná“ Martirio, která má fyzický handicap (hrb) a která opakovaně tvrdí, jak se jí muži protiví, ale zároveň po nich nesmírně touží: *Radši s mužskými nic nemít. Odmalička z nich mám strach. Viděla jsem, jak na dvoře zapřahají a zvedají pytle s obilím a křičí a dupou a vždycky jsem si přála, abych radši nevyrostla, protože by mě potom drapli do náruče. Bůh mě stvořil slabou a ošklivou a navždycky je ode mě odklidil. / Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo. Los veía en el corral uncir los bueyes y levantar los costales de trigo entre voces y zapatazos y siempre tuve miedo de crecer por temor de encontrarme de pronto abrazada de ellos. Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.* (157 / 1460). To je silný obraz potlačeného přání⁴, které vyplouvá na povrch. Vzápětí to však nepřímou dementuje, protože říká, že mužům pramálo záleží na kráse – že hledají ženu jako služku, která jim bude poslušně sloužit. *Co jim záleží na šerednosti! Chtějí mít pole, dobytek a poslušnou fenu, která jim dá jíst. / ¡Qué les importa a ellos la fealdad! A ellos les importa la tierra, las yuntas, y una perra sumisa que les dé de comer.* (157 / 1460)

Situaci Bernardiných dcer nakonec nejreálněji podává Marie Josefa, Bernardina matka, kterou Bernarda nepouští ani na dvůr, kde by ji mohli spatřit sousedé (matka totiž říká nahlas věci, které vystihují realitu): *Ne, nepřestanu. Nebudu se dívat na tyhle svobodné, co by se vdávaly jak divé a rvou si srdce z těla. Bernardo, já chci mužského, já se chci vdát a být veselá. / No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y para tener alegría.* (164 / 1470) María Josefa také „ví“ a předvídá, co se stane v takové dusivé atmosféře zákazů a pruderie: *Pepe Romano je obr. Všechny ho chcete. Ale on vás polkne, protože jste zrnka z klasu. Ne zrnka z klasu. Žáby bez jazyka! / Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo. ¡Ranas sin lengua!* (201 / 1525) Zde najdeme opakovanou oralitu: Jednak Pepe Bernardiny dcery „pozře“ jako zrnko obilí, „zkonzumuje“ je v biblickém slova smyslu, protože se mu nabízejí jako potrava, a jednak vyjádření „žáby bez jazyka“ je opravdu silný obraz sexuální bezmocnosti a neschopnosti.

⁴ Nezávládnuté impulzy v tomto potlačeném přání vedou k mechanismu takzvané paradoxní intence. Martirio ví, že nemá možnost vdát se ani mít nějaký vztah s mužem, a proto si vytvoří přesvědčení, že o muže vlastně ani nestojí, že muži jsou jí odporní, ač po nich ve skutečnosti touží.

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

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

Adela je odhodlaná jít za tím, co jí diktuje mladá, bouřlivá krev, i přes zákazy a prudérii své matky. *Darmo kážeš. Už je pozdě. Ne tebe, služku, ale vlastní matku bych přeskočila, abych uhasila oheň, co mi hoří v nohou a v ústech. / Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada; por encima de mi madre saltaría para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca.* (172 / 1482) Ve své argumentaci opakovaně zmiňuje oheň jako obraz své sexuální vášně a touhy: *Pět tisíc bengálských ohňů si kolem dvora zapal. Nikdo nezabrání, aby se stalo, co se stát má. / Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las bardas del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.* (172 / 1482)

Následující obraz, kdy Adela líčí svou touhu jako upíjení krve, nese dvojí zajímavý aspekt. *Když se mu do očí dívám, jako bych mu krve upíjela. / Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente.* (172 / 1482) Jednak je tento výrok hluboce femininní v hlubinně psychologickém slova smyslu, tedy vyjadřuje ženský aspekt přijímání (ještě konkrétně přijímání tělesné tekutiny od muže – objektu své touhy), a jednak nelze pominout ani aspekt vampirizmu (ten je taky dost silný, třebaže je zlehčen výrazem *jako by / me parece que*) – právě vampirizmus je dost často spojován se sexuálním aktem.⁵ Poslední, osudnou noc vychází Adela na dvůr, protože ji „probudila žízeň“ (tedy touha po Pepem): *Probudila mě žízeň. / Voy a beber agua.* (199 / 1522) V Adeliných replikách opakovaně nacházíme orální dimenzi – jak ve výše zmíněných pasážích týkajících se upíjení krve a žízně, tak i v pasáži, kdy Adela zmiňuje, jak „ochutnala jeho ústa“: *Nesnesu už hrůzu těchto zdí, když jsem jednou ochutnala jeho ústa. / Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca.* (203 / 1528) Výrazná orální dimenze u Adely je spojena se smyslovým kanálem chuti – vjem *chuti jeho úst* a fenomén *upíjení krve* čtenáře nenechávají na pochybách o zemitosti Adeliny vášně a její animalitě. Adelina odhodlanost ukazuje, že nejmladší dcera našla největší sílu vzdorovat represivní výchově matky Bernardy.

Tento obraz výrazně kontrastuje s pasáží, kdy líčí své schůzky a pohledy na Pepeho Angustias

⁵ Například v psychoanalytickém pojetí v tom smyslu, že žena muži „upíjí“ tělesné tekutiny, tedy jako by ho „vysávala“ a oslabovala.

(tato pasáž se nachází úplně v jiné části dramatu): Zatímco Adela by mu vášní nejraději vysála krev, Angustias na něj vrhá svůj mlhavý pohled, ve kterém se Pepe rozplyne, jako by ho zakryl prach: *Kolikrát na něj upřu oči a úplně se mi za mřížemi ztratí, jako by ho zakrylo mračno prachu, co se zvedá za stádem. / Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños.* (194 / 1514) Pohled Angustias je už sám o sobě prázdný, nedokáže Pepeho přitáhnout, takže se nakonec ztrácí, jako by to byl pouhý přelud.

Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina

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

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

*Lásko má!
Mezi mými stehny slunce
jako ryba proplouvá.
Vlahá voda v rákosinách,
lásko má.
A noc už je na odchodu...
Kohoutku, ať posečká! (306)
Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor.
¡Gallo, que se va la noche!
¡Que no se vaya, no! (982)*

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

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

V jedné z klíčových pasáží této hry Perlimplín prozrazuje, kdy vlastně začal po Belise toužit. Nikoli před námluvami, do kterých byl vmanévrován svou služkou, nýbrž až ve chvíli, kdy klíčovou dírkou spatřil, jak se Belisa obléká do svatebních šatů. V té chvíli je zaskočen touhou – tuto náhlou ataku milostného vzplanutí přirovnává k ráně nožem do krku. Zčásti zde lze hovořit o voyerizmu, ke kterému se vrátíme v kapitole věnované patologickým formám sexuality v Lorkových hrách, ale zčásti to lze možná připsat na vrub i tomu, že Perlimplín má podle všeho (v tomto směru) chabou představitivost a teprve pohled na odhalené ženské tělo mu „otevřít oči“: *Oženil jsem se..., abych byl ženatý, ale nemiloval jsem tě. Vůbec jsem si nedovedl představit tvoje tělo, až jsem tě uviděl klíčovou dírkou, když ses oblékala do svatebních šatů. A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožem do krku. / Me casé... por lo que fuera, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta.* (313 / 991)

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

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

Tento šok Perlimplína nepřímou zabíjí – ale před smrtí chce ještě Belise udělit lekci, spočívající v tom, že jí chce zajistit *věčnou lásku nebožtíků / el amor infinito de los difuntos* (329 / 1015) a jaksi zakonzervovat její iluze o neznámém milenci tím, že ho jako zabije. Milenec (tedy vlastně Perlimplín) píše Belise, že ho nezajímá její duše, nýbrž pouze fyzické tělo – a právě to Belisu naplňuje nesmírným vzrušením: *Já netoužím po tvé duši, Beliso! Já chci tvé bílé, jemné, rozehvělé tělo! / Belisa, ¡no es tu alma lo que yo deseo! , ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!* (323 / 1007) Perlimplín v roli milence přiznává, že on (jako Perlimplín) se k Belise fyzicky příliš nehodil: *Belisino tělo bylo stvořeno pro mladé svaly a žhavé rty... / (...) el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas...* (330 / 1016 – 1017)⁶ Perlimplín otevřeně přiznává svou neschopnost Belisu fyzicky zaujmout a

⁶ V následující větě zřejmě došlo k posunu v překladu, což ve svém důsledku poněkud mění smysl: V originále následuje po větě, že *Belisino tělo bylo stvořeno pro mladé svaly a žhavé rty / el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas...* (330 / 1016–1017) výrok: *Yo, en cambio, amaba tu cuerpo nada más...* (1017), což je v překladu Miloslava Uličného formulováno jako *Kdežto já jsem miloval jen tvoje tělo...* (330). Domníváme se, že zde je namísto spíše význam „Ale já jsem tvoje tělo už nemiloval“ – *nada más* překládáme jako „už ne“, nikoli jako „nic víc než“, navíc není odděleno čárkou, což by snad tomuto výkladu mohlo nasvědčovat. Milenec vytvořený Perlimplínem se totiž domníval, že už objevil Belisinu duši, takže její tělo ho už přestalo zajímat.

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

Čarokrásná ševcová

Ve hře Čarokrásná ševcová není rovina sexuality příliš významná. Už na začátku hry, kdy se ševcová hádá se svým mužem, ho mimo jiné nazývá *dědku stará / viejo pellejo* (216 / 918), čímž poukazuje na věkový rozdíl a fyzickou nepřitažlivost svého muže, na rozdíl od spousty jejích dalších (zřejmě) imaginovaných nápadníků. Nosnou rovinou v tomto případě nejsou vášně a fyzická přitažlivost, nýbrž rovina vzájemné snášenlivost a respektu. Aktuální zde není v žádné fázi hry ani zamilovanost, což je u ševcové dobře patrné a švec to přiznává v rozhovoru se starostou: *Já vím, že je to strašné, ... ale já do své ženy nejsem zamilovaný. / Comprendo que es una barbaridad..., pero yo no estoy enamorado de mi mujer.* (221 / 925) Po ševcově odchodu se to hemží nápadníky, kteří nešetří chválou na fyzické půvaby ševcovy ženy (včetně starosty): *Má ideální boky! / ¡Qué cintura tan ideal!* (223 / 928) *Žena jako vy, s takovými vlasy a tak skvostným poprsím... / Una mujer como usted, con ese pelo y esa pechera tan hermosísima...* (225 / 931). Starosta si krásy ševcové všimá víc než její manžel předtím, než utekl do světa: *Že jsi tak krásná a tak nevyužitá! / ¡De verte tan hermosa y desperdiciada!* (238 / 949) Pro ševcovou je však už starý: *Vždyť jste starý dědek! / ¡Que está usted muy viejo!* (240 / 952)

3 Dimenze akcentovaná sexualita versus asketismus

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

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

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

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

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

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

4 Symboly a metafory spojené se sexualitou v dramatech F.G. Lorky

Voda

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

V *Krvavé svatbě* se objevuje motiv *prázdných džbánů* a *vyschlých potoků*. *Už smísili svoji krev a budou jak dva prázdné džbány, jak dva vyschlé potoky. / Pero ya habrán mezclado sus sangres y serán como dos cántaros vacíos, como dos arroyos secos.* (61 / 1247) Takto vyjadřují dřevorubci hypotézu, že nevěsta s Leonardem už zkonzumovali svou vzájemnou vášni. Pokud se ještě zastavíme nad symbolem prázdných džbánů (ve významu prázdných nádob), nádoba bývá považována za obraz přijímání, otevřenosti, často vystupuje jako symbol ženského lůna. Nádoba ve smyslu ženského lůna může symbolizovat jak zrození, tak i zánik – vše živé z lůna vychází a zase se vrací do mateřského lůna země.

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

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

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

*Jestlipak si tvůj muž
semínko schoval,
aby ti v košili
zpívala voda? (108)
Dime si tu marido*

*guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa. (1307)*

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

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

Voda jako symbol vášně se objevuje v promluvě stařeny, která poučuje Yermu o povaze vzájemné přitažlivosti mezi mužem a ženou: *Muži musejí potěšit, děvenko. Musejí nám rozplést vlasy a dát nám napít z vlastních úst. Takový je svět. / Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. (96 / 1289)* Ve spojení *napít z vlastních úst* najdeme opět symbol vody, zde ve smyslu líbání a vášně. Tato „voda“ právě ve svazku Yermy a Juana chybí, na druhé straně ale hlas Viktora k Yermě zaznívá jako šumění řeky, silný proud vody: *Máš tak silný hlas. Jako bys měl v hrdle řeku. / Y qué voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca. (101 / 1296)* Nejde zde však o izolovaný symbol, tento smysl⁷ vody jako symbolu fyzického a emocionálního naplnění vychází i z druhé strany – a sice od Viktora. Viktor si zpívá píseň o osamělém pastýři (tedy o sobě), kterému zvuk vody připomíná ženský hlas:

*(...) a slyšíš-li ženské hlasy,
šumí to jen kalná voda,
pastýři, pastýři. (100)*
*(...) y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua.
Pastor, pastor. (1295)*

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

Motiv vody ve své variantě žízně jako sexuální touhy je exponován také ve hře *Láska dona Perlimplína* a vášnivost Belisina, a to příznačně právě ústy Belisy: *Mou žízeň nelze uhasit, tak jako nelze uhasit žízeň chrličů, z kterých tryská voda do kašny. / Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes. (311 / 989)* Z Belisiny touhy se dokonce kalí i voda ve vázách: *Co jsi se vrátila z kostela, v domě je plno tajemných šumů a voda ve vázách je sama od sebe stále víc vlhá. / Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos. (311*

⁷ Pojmu „smysl“ zde používáme v pojetí vídeňského kroužku (Gottlob Frege), kdy „význam“ je chápán jako obecný denotát ve smyslu kategorie, zatímco „smysl“ je konkrétní význam významu, který je dán konkrétní interpretací v dané souvislosti.

/ 989)

Dále zde najdeme strach z vody – Perlimplín se Belisiny touhy bojí, že ho zaplaví jako mořská vlna: *Beliso, v té spouště kraje vypadáš jak mořská vlna a naháníš mi strach, jako když jsem se v dětství bál moře.* / *Belisa, con tantos encajes perezes una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve del mar.* (311 / 988)

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

*Belisa se celá myje
ve slané vodě a květech.
Belisa lava su cuerpo
con agua salobre y nardos.* (326 / 1011)

Oheň

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

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

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

*Jaký křik a oheň
vyšlehl mi z hlavy!* (68)
*¡Ay, qué lamento, qué fuego
me sube por la cabeza!* (1257)
(...) *Jen vzhlednu,
celá hořím z tvé krásy.* (70)
(...) *Que te miro
y tu hermosura me quema.* (1259)

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

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

Se symbolem ohně těsně souvisí motiv tepla (případně žáru, a to zejména v konfrontaci s chladem. Dimenzi tepla a chladu společně se symbolem ohně nacházíme u Yermy, která si

stěžuje u Dolores na chlad svého muže: *Když se mnou leží, plní svou povinnost, ale cítím, že má bedra studená, jako by mrtvý byl, a já, která si vždycky hnusila žhavé ženské, bych v tu chvíli chtěla být jako ohnivá hora. / Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría, como si tuviera un cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.* (124 / 1329) Yerma zde vyjadřuje přání přemoci pomocí ohnivého žáru chlad svého muže. Zde má chlad dvojnásobný význam – jednak jako fyzický chlad (Juana) a jednak jako nedostatek vášně a něhy, který koresponduje s Yerminou frigiditou (už z etymologického hlediska tohoto výrazu).

Jestliže ve hře Yerma se setkáváme s obrazem chladu jako fyzického chladu a současně i frigidity, ve hře Dům Bernardy Albové je tomu právě naopak – zde nacházíme spojení sexuality a tepla (Adeliny „planoucí“ vášně a současně fyzikálního tepla až horka. Zatímco Adela používá výrazů „oheň, plamen, hořet, spálit“, zatímco na fyzikální horko nejčastěji příznačně poukazuje Martirio (sestra, která jí vztah s Pepem nejvíce závidí) – to znamená, že ho nejvíce pociťuje. Přesněji řečeno špatně ho snáší, dělá jí největší problémy ze všech: *V takovém slunci! / ¡Con este sol!* (174 / 1485) Na otázku Amélie, co jí je, odpovídá Martirio: *Špatně z toho horka. / Me sienta mal el calor.* (176 / 1488)

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

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

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

Zajímavým a silným motivem je kumulace symbolu ohně a vody v témže obraze, což najdeme v Lorkových hrách několikrát. Oheň a voda jsou považovány za dvě životodárné, ale současně nebezpečné síly (Becker, 2002, str. 139). Voda a oheň vystupují jako komplementární živly vášně a sexuality. Ve starých kulturách se často setkáváme s obrazem sňatku vody a ohně.

Vzduch a vítr

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

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

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

Země

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

Květiny

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

Kůň

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

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

Tento obraz najdeme například ve hře *Yerma*, kde stařena opěvuje krásu Yermina těla a její

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

V Domě Doñi Bernardy se Pepe Romano někdy objevuje pouze jakoby prostřednictvím svého koně – když v noci přijíždí pod okna Pepeho kůň, všechny sestry to slyší a všechny na to reagují touhou: *Slyšela jsem, jak zakašlal, a krok jeho koně. / Lo sentí toser y los pasos de su jaca.* (166 / 1473) Z hlediska stylistických figur to můžeme interpretovat jako metonymii (a v rámci metonymie synekdochu) – a sice pars pro toto – část za celek. Kůň zde zastupuje samotného fyzického Pepeho. V této pasáži nejprve ani není jisté, zda je to právě Pepeho kůň, ale už pouhé zaržání nebo zvuk koňských kopyt už evokují u Bernardiných dcer zvědavost a neklid.

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

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

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

Lev

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

5 Mužská a ženská sexualita v dramatech F. G. Lorky

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

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

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

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

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

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

V Lorkových hrách nacházíme silnou vrstvu lidové sexuality – ústy prostých žen prochází

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

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

6 Patologické formy sexuality v dramatech F. G. Lorky

U Lorky se někdy poukazuje na obsesi sexuálními symboly. Někteří autoři v této souvislosti zmiňují kromě pověstného snového aspektu také obsesivní erotický symbolismus a skryté sexuální motivy⁸.

S určitou mírou licence, která je zapotřebí, pokud chceme ve fikci zkoumat patologii, a obzvláště ještě patologii sexuality (v této práci užíváme pojmu „patologie“, jak posléze bude ještě zdůrazněno, spíše ve smyslu „zajímavosti“, akcentovanosti, nikoli v klasicky nozologickém slova smyslu), lze tvrdit, že Lorca předvádí v rámci sexuality svých postav kaleidoskop různých extrémů, akcentovaných forem a zvláštností.

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

Zajímavými postavami je Yerma a Juan. Juan je ke své ženě chladný (fyzicky i emocionálně – až na vzácné okamžiky) a nedokáže v Yermě vzbudit vášně a vzrušení. A právě tím je v interpretaci této hry dána jeho neplodnost. Yerma se v důsledku toho pouze pasivně obětuje,

⁸ David, Michel: *Letteratura e psicanalisi. Civiltà letteraria del Novecento*, Mursia, Milano 1976, str. 246: (pasáž o významném vlivu F. G. Lorky na italskou poezii po roce 1938:)

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

někdy v jejích replikách najdeme náznaky frigidního postoje k Juanovi. Intimními aktivitami s Juanem sleduje jediný cíl – mít dítě. A zřejmě právě proto dítě neustále nepřichází.

Belisu jsme co do její eroticky a dobrodružně laděné sexuality pojednali v úvodní dílčí kapitole tohoto tématu a poté v rámci několika dalších dílčích kapitol. Zatímco Belisa vyniká co do přebujelosti – hypertrofii sexuality a dominance sexuality nad ostatními dimenzemi života, mnohem zajímavější je v tomto ohledu její „slabší“ partner – don Perlimplín. Don Perlimplín, až do pokročilého věku zcela nedotčený jakýmkoli náznakem sexuality a domnívající se, že manželství s sebou přináší pro muže především riziko být uškrcen, v okamžiku voyeristického⁹ pohledu na svou budoucí manželku „prozře“. Dosud celkem indiferentní osoba se pro něj najednou stává objektem sexuální touhy. Perlimplínův život se po voyeristickém zážitku prudce změní – začne toužit po Belise (ale brzy musí zjistit, že marně, že mu nebude přáno).

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

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

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

Jak už jsme předeslali, v Lorkových hrách je řada postav, které se „rády“ dívají klíčovou dírkou. Ve hře Mariana Pineda jde o novicky v klášteře, Don Perlimplín se dívá, jak se Belisa obléká do svatebních šatů: *Vũbec jsem si nedovedl představit tvoje tělo, až jsem tě uviděl klíčovou dírkou, když ses oblékala do svatebních šatů. A v té chvíli jsem pocítil lásku. Až tehdy! Jako hlubokou ránu nožíkem do krku. / Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta. (313 / 991)* V Domě Bernardy Albové špehuje Angustias škvírou ve vratech muže procházející kolem: *Viděla jsem ji, jak vyhlíží škvírou ve vratech. Zrovna šli kolem mužští. / La he visto asomada a las rendijas del portón. Los hombres se acaban de ir. (152 / 1453)*, náznaky špehování najdeme i u služky. Martirio (příznačně) a služka špehují Adelu, která se schází s Pepem.

⁹ Voyerismus – vzrušení pozorovat v intimních situacích (nebo i při oblékání) toho, kdo neví, že je pozorován.

Pozadu nezůstává v tomto směru ani služka doň Rosity. Juan špehuje Yermu při rozhovoru se stařenou: *Špehovals? – Špehoval. / ¿Acechando? – Acechando.* (136 / 1346) V atmosféře hry Čarokrásná ševcová se špehuje často, protože místní ženy jsou velice zvědavé, co se kde děje, aby mohly spřádat své teorie: *No, no, odpočívajte... A klíčovou dírkou jste se nekoukaly, co? Ježibaby! Ochechule! / Sí, descansando... ¿Pues no estaban mirando por el ojo de la llave! ¿Brujas, sayonas!* (226 / 933)

Se sexualitou v Lorkových hrách souvisí také téma plodnosti, které bylo už několikrát zmíněno ve spojitosti s obrazy a symboly souvisejícími se sexualitou. Neplodnost není jen biologickou chybou a neschopností zplodit dítě, mnohem spíše zde jde o sexuální sterilitu v patologickém slova smyslu. Příznačné je, že skutečná chyba je vždy na straně muže. Toto téma je nejvíce traktováno ve hře Yerma. Juan utíká ke svým stádům a jiným pracovním povinnostem, je „sexuálně chladný“, jisté známky podobné impotence (ať už ve smyslu *impotentia coeundi* nebo ve smyslu plodnosti – *impotentia generandi*¹⁰) vykazuje i švec a Perlimplín a vůbec jakýkoli další typ „slabého muže“ ve významu tohoto termínu, který uvádí Marful Amor (1991). Děti se u Lorky mohou narodit pouze z vášně a z mužné (sexuální!) síly (element ohně a větru, který zasévá život do mateřských žilů země a vody). Podobně má v tomto smyslu jistě větší potenciál Leonardo než ženich v Krvavé svatbě a don Pedro než Fernando ve hře Mariana Pinedová. A opět se dostáváme ke klíčovému tématu tragické samoty a osamění žen: ženy zůstávají se svou sexuální vášní a touhou po dítěti samy, protože ti, se kterými jim rád povoluje žít, jsou v různém slova smyslu impotentní, a ti, se kterými by mohly mít dítě, jim rád zapovídá.

7 Závěr

Ze zjištěných výsledků vyplývá, že v Lorkově dramatické tvorbě se objevují dva „kanály“ sexuality – jednak potlačovaná, temná sexualita, ze které mají postavy strach a jejíž potlačovaná síla vyvře na povrch s akcentovanou prudkostí v dramatické fázi děje, a jednak její odlehčený tón, který pro jeho prostou nenucenost, názornost a mnohdy i vtipnost nazýváme „lidovou erotikou“. Lorkovy postavy mají strach z vlastní sexuality a jeví tendenci potlačovat ji jako zdroj nežádoucích impulzů, s čímž souvisí častý náznak voyeuristických tendencí a „špehování“, což jsou všechno varianty voyeuristického „pohledu klíčovou dírkou“.

Lorka bohatě využívá dědictví lidové obraznosti a propojuje sexuální významy se symbolikou květin a zvířat (zejména kůň a lev), ale na druhé straně pracuje i s archaickou symbolikou základních prvků – vody, ohně, vzduchu (větru) a země. Tyto symboly Lorca kombinuje ve spojení s konkrétními fázemi dramatického děje a výsledkem je maximální hutnost a síla obrazu a působivost na recipienta, ať už se s Lorkovými dramaty setká v podobě textové či divadelní.

¹⁰ *impotentia coeundi* – neschopnost (uspokojivého) sexuálního styku
impotentia generandi – mužská neplodnost, sterilita

Všechny citace ze španělských originálů pocházejí z následujícího souborného vydání Lorkova díla:

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969

Citace z českých překladů jednotlivých her pocházejí z následujících vydání a od následujících překladatelů:

Mariana Pinedová, přel. Lumír Čivrný, in: García Lorca, Federico: *Dramata*, svazek druhý. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

Neprovdaná doña Rosita aneb Květomluva, přel. Miloslav Uličný, in: García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Krvavá svatba, přel. Antonín Přidal, in: García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Yerma, přel. Antonín Přidal, in: García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Dům Bernardy Albové, přel. Antonín Přidal, in: García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Láska dona Perlimplína a vášnivost Belisina, přel. Miloslav Uličný, in: García Lorca, Federico: *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Fantastická ševcová, přel. Antonín Přidal, in: García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*, Praha: Odeon, 1986

Primární literatura:

García Lorca, Federico. *Conferencias I, II*. Madrid: Alianza Editorial, 1984

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1969

García Lorca, Federico. *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986

García Lorca, Federico. *Dramata*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

García Lorca, Federico. *Dramata a próza*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962

Lorca por Lorca. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971

García Lorca, Federico. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1983

García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998

Sekundární literatura:

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

Ariès, Philippe. *Dějiny smrti I*. Praha: Argo, 2000

Ariès, Philippe. *Dějiny smrti II*. Praha: Argo, 2000

Assmann, Jan. *Smrt jako fenomén kulturní teorie*. Praha: Vyšehrad, 2003

Bachelard, Gaston. *Poetika prostoru*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990

Bachelard, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá Fronta, 1994

Bachelard, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá Fronta, 1997

Becker, Udo. *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007

Bečvářová, Petra. *Střet iluzí a reality v díle F. Garcíy Lorky, A. Casony a A. Buera Valleja*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2004

Bělič, Oldřich – Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984

Bernard, Jan. *Co je divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983

Bílková, Jana. *Imaginární světy a symboly v Lorkových dramatech*, diplomová práce. Univerzita Karlova, Praha 2005

Birnbaumová, Eva. *Metafora v básnické sbírce Feredika Garcíi Lorky Libro de poemas*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1973

Blaho, Vladimír. *Tragičnost v Lorcových dramátech*. Bratislava: Divadelný ústav, 1970

Corvisier, André. *Tance smrti*. Praha: Volvox Globator, 2002

Čermák, Ivo. *Lidská agrese a její souvislosti*. Žďár nad Sázavou: Fakta, 1998

Čivrný, Lumír. *Lorcovo divadlo*, in: García Lorca, Federico: *Dramata*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

Čivrný, Lumír. *O životě a díle F. G. L.*, in: García Lorca, Federico: *Dramata a próza*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1962

David, Michel. *Letteratura e psicanalisi. Civiltà letteraria del Novecento*. Milano: Mursia, 1976

Davidová, Marta. *Tématická a kompoziční výstavba Lorcova Domu Bernardy Albové*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1978

El poeta en La Habana. Federico García Lorca. La Habana: Consejo nacional de cultura, Ministerio de educación, 1961

Ferguson, Francis. *Don Perlimplín: Lorca's Theater-Poetry*, in: *Modern Drama. Essays in Criticism*. ed. Travis Bogard a William I. Oliver. New York: Oxford University Press, 1965

Fischer, Jan Otokar. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní nakladatelství v Praze, 1951

Fontana, David. *Tajemný jazyk symbolů*. Praha a Litomyšl: Paseka, 1994

Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: UK, Karolinum, 1999

Fornaris, Jesús Sabourín. *Mito y realidad en Federico García Lorca*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984

Fromm, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha: Aurora, 2007

García Lorenzo, Luciano. *El teatro español hoy*. Barcelona: Editorial Planeta, 1975

Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Grijalbo, 1985

Gibson, Ian. *Lorca – Dalí. Marná láska*. Praha: Slovart, 2003

Giménez Caballero, Ernesto. *Federico García Lorca*, in: *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971

Goethe, Johann Wolfgang von. *Smyslově-morální účinek barev*. Hranice: Fabula, 2004

Guillén, Jorge. *Federico en persona*, in: *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971

Hartl, Pavel. *Psychologický slovník*. Praha: vyd. Jiří Budka, 1993

Hodrová, Daniela (ed.). *Poetika míst*. Praha: H a H, 1997

Honzl, Jindřich. *Pohyb divadelního znaku*. Praha: Orbis, 1956

Hrabák, Josef. *Umíte číst poezii a prózu?*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971

Huber, Joannes – Bankhofer, Hademar - Ewan, Hewson. *30 způsobů, jak se zbavit stresu*. Praha: Grada, 2009

Charvátová, Anežka. ústní sdělení

Karpatský, Dušan. *Malý labyrint literatury*. Praha: Albatros, 2001

- Kastová, Verena. *Dynamika symbolů*. Praha: Portál, 2000
- Klempera, Josef. *Květomluva aneb řekni to květinou*. Praha: Horizont, 1996
- Königsmark, Václav. *O jářmu samoty a optimismu tragiky*, in: García Lorca, Federico: *Hry a hříčky*. Praha: Odeon, 1986
- Lázaro, Ángel (Proel). *Federico García Lorca (Galería)*, in: *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- Lorenz, Konrad. *Takzvané zlo*. Praha: Academia, 2003
- Lorenzová, Helena – Petrasová, Taťána (eds). *Fenomén smrti v české kultuře 19. století*. Praha: KLP, 2001
- Lurker, Manfred. *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart: Albert Kröner Verlag, 1991
- Lüscher, Max. *Čtyřbarevný člověk*. Praha: Ivo Železný, 1997
- Marful Amor, Inés. *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Edition Reichenberger, 1991
- Martínez Nadal, Rafael. „*El Público*“. *Amor y muerte en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Hiperión, D.L., 1988
- Mikeš, Vladimír. *Divadlo španělského zlatého věku*. Praha: Divadelní ústav, 1995
- Mištinová, Anna. *Metafora v Lorkových cikánských romancích a v překladu L. Čivrného*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1970
- Morales, Felipe. *La poesía es algo que anda por la calle*, in: *Lorca por Lorca*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1971
- Navrátilová, Alexandra. *Narození a smrt v české lidové kultuře*. Praha: Vyšehrad, 2004
- Newton, Candelas. *Lorca: Libro de poemas o las aventuras de una búsqueda*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986
- Oleríny, Vladimír. *Zlatý vek španielskej drámy* (doslov ke stejnojmennému výboru). Bratislava: Tatran, 1973
- Olšovský, Jiří. *Slovník filosofických pojmů současnosti*. Praha: Erika, 1999
- Ortega y Gasset, José. *Dvojit divadlo* (stat')
- Osolsobě, Ivo. *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí*. Praha: Supraphon, 1974
- Parrot, Louis. *Un poète fou de couleur*, in: *Federico García Lorca*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1957

Parrot, Louis. *Le théâtre de Lorca*, in: *Federico García Lorca*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1957

Procházková, Marcela. *Ženské postavy v dramatech F. Garcíi Lorky (Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa, Bodas de sangre, Yerma, La casa de Bernarda Alba)*, diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 1986

Riedel, Ingrid. *Obrazy v terapii, umění a náboženství*. Praha: Portál, 2002

Rincón, Carlos. *Das Theater García Lorcás*. Berlin: Rutten-Loenig, 1975

Rodríguez, Luis Pérez. *El tema del amor en Federico García Lorca*, in: *O pórtico poético. Dos seis poemas gallegos de F. García Lorca*. místo vydání neuvedeno: Consello da Cultura Gallega, 1996

Rodríguez, Luis Pérez. *Nueva obra teatral de García Lorca*, in: *O pórtico poético. Dos seis poemas gallegos de F. García Lorca*. místo vydání neuvedeno: Consello da Cultura Gallega, 1996

Royt, Jan – Šedinová, Hana. *Slovník symbolů*. Praha: Mladá Fronta, 1998

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996

Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995

Sahuquillo, Angel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*.

Stockholm: Stockholms universitet, 1986

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

Sánchez, Juan Antonio. ústní sdělení

Scherer, Georg. *Smrt jako filosofický problém*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2005

Staiger, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969

Starobinski, Jean. *Psychoanalyse und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990

Veltruský, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999

Viewegh, Josef. *Psychologie umělecké literatury*. Brno: nakladatelství Josef Křepela, Psychologický ústav AVČR, 1999

Vlašín, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977

Všetička, František. *Stavba dramatu*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996

Vydrová, Hedvika. ústní sdělení a konzultace

Wollschläger, Maria-Elisabeth a Gerhard. *Symbol v diagnostice a terapii*. Praha: Portál, 2002

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Parnorama, 1986

Tento výstup vznikl za podpory Univerzity Karlovy v Praze, Filozofické fakulty z prostředků specifického výzkumu na rok 2009, číslo projektu GRANTY/2009/224126.