

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMANISTIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ELISO A BOREAS, POSTAVY Z *COMEDIA YMENE*A OD BARTOLOMÉHO
TORRESE NAHARRA, A JEJICH VZTAH K TYPU CHVÁSTAVÉHO VOJÁKA

Vedoucí práce: PhDr. Josef Prokop, Ph.D.

Autor práce: Bc. Martina Říhová
Studijní obor: Španělská filologie
Ročník: 2.

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 6.5.2022

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucímu práce PhDr. Josefu Prokopovi, Ph.D. za ochotu, čas, a rovněž za připomínky a rady, které mi při psaní věnoval.

Anotace

Cílem diplomové práce je analyzovat povahu vybraných postav z divadelní hry *Comedia Ymeneae* za účelem jejich připodobnění k typu chvástavého vojáka. V úvodní části bude stanovena definice včetně vymezení typického chování, která nakonec umožní provést srovnání, jež odhalí shody a případné odlišnosti. Detailní rozbor, který se bude zakládat zejména na promluvách postav, vyústí v závěrečné zjištění, během kterého bude zhodnoceno, do jaké míry se postavy ze hry podobají představitelům chvástavého vojáka.

Abstract

The aim of the thesis is to analyse the nature of selected characters from the play *Comedia Ymeneá* in order to liken them to the type of the boastful soldier. In the initial part, a definition will be established, including the definition of typical behaviour, which will eventually allow for a comparison that will reveal similarities and possible differences. The detailed analysis, which will be based mainly on the character's speeches, will result in a final observation during which it will be assessed to what extent the characters in the play resemble representativeness of the swaggering soldier.

Obsah

Úvod.....	7
1 Původ chvástavého vojáka	8
1.1 Řecká komedie a výskyt postavy v řecké literatuře	8
1.2 Výskyt vojáka v římské literatuře	11
2 Charakteristika chvástavého vojáka	14
2.1 Pohled Lidy de Malkiel.....	14
2.2 Pohled Crawforda.....	17
2.3 Pohled Čapka	21
2.4 Shrnutí poznatků	22
3 Torres Naharro a <i>Comedia Ymeneo</i>	22
4 Téma hry <i>Comedia Ymeneo</i>	23
5 Postup při analýze.....	25
6 Vztahy rufiánů s ostatními postavami	25
6.1 Himeneo	25
6.2 Febea	26
6.3 Doresta	27
6.4 Marqués.....	27
6.5 Turpedio	28
6.6 Vztah Elise a Borea.....	28
7 Rozbor jednotlivých promluv	29
8 Shrnutí výsledných poznatků	66
Závěr	71
Resumé.....	73
Použité zdroje	75

Úvod

Comedia Ymeneá pocházející z produkce španělského básníka a dramatika Torrese Naharra představila mimo jiné svou vlastní verzi postavy chvástavého vojáka, který byl v té době oblíbenou součástí divadelních her psaných na evropském kontinentě. Velké pozornosti se postavě dostalo především díky vychloubačnému fanfarónovi z díla *La Celestina*, jenž svou nezaměnitelnou osobitostí a prvenstvím v rámci renesanční scény zajisté ovlivnil vznik dalších postav s podobným osudem. Ve hře Torrese Naharra se nachází dvě postavy, jež by měly svým chováním prokázat, do jaké míry jsou typickým představitelům a předchůdcům podobné, v čem se s nimi konkrétně shodují, a co je od nich naopak vzdaluje. Výmluvný přívlastek „chvástavý“, jenž byl postavě přiřknut na základě tendence k neustálému chlubení, ovšem není jediným rysem, jenž postavu definuje. S vývojem se charakteristické znaky postupně proměňovaly, přibývaly a některé mizely, žádní dva představitelé nejsou tak zcela identičtí, a to platí i v případě fanfarónů ze hry *Comedia Ymeneá*.

Tato práce si klade za cíl odhalit vlastnosti studovaných fanfarónů ve hře, přičemž podrobná analýza bude prováděna na základě jejich výroků a interakcí s okolními postavami. Tímto způsobem se budu snažit postihnout jejich povahy natolik, abych byla schopná porovnat je s výchozím typem postavy a určit mezi nimi vzájemné shody a jednotlivé odlišnosti. Dříve než začnu provádět takový rozbor, na historickém pozadí krátce nastíním vývoj, jímž postava prošla a vzápětí na základě několika odborných studií sestavím definici, kterou budu aplikovat na postavy ze hry.

Hlavní část práce je založena na promluvách postav. Nejvíce pozornosti zaměřím právě na repliky fanfarónů, ačkoli i promluvy okolních postav jsou v některých případech neméně důležité, pokud v nich čtenářům naznačují, co si o chování analyzovaných postav myslí. Z tohoto důvodu jsem do práce zahrnula i kapitolu věnovanou vztahům fanfarónů s okolními postavami, protože jejich vzájemné interakce mi pomohou odhalit v jakých situacích, s kterými lidmi a jak často se obvykle vychloubají. Tyto poznatky mi budou nápomocné v rozhodování, o jaký typ fanfarónů se jedná. Přestože jsou ve hře dvě postavy ztělesňující typ chvástavého vojáka, nejsou totožní a v mnohém se liší. K dotvoření kontextu doplním své komentáře o informace nastiňující průběh zápletky, místo, kde se fanfaróni nacházejí a kým jsou obklopeni. Na závěr zanalyzuji dosažené poznatky, individuálně ohodnotím každou z postav a následně určím její vztah k chvástavému vojákově.

1 Původ chvástavého vojáka

Dříve než se budu zabývat samotnou divadelní hrou a postavami, které jsou předmětem této práce, je třeba nastínit, odkud postava chlubitivého vojáka pochází. S touto analýzou mi pomůže zejména publikace *Stručné dějiny řecké literatury* od F. Stiebitze, který nabízí – jak již název naznačuje – vhled do literárního umění tohoto antického národa, a také studie se jménem *An Aristotelian theory of comedy* od Lane Cooper, v níž autor seznamuje čtenáře s řeckou komedií založenou na pohledu Aristotela. Ve druhé části této kapitoly se zaměřím na římskou literaturu a výskyt postavy na tamějším jevišti. Nejprve ve stručnosti nastíním vývoj dramatu na území Apeninského poloostrova a poté představím jeho rysy a konkrétní dramaturgy, k čemuž budu využívat zejména *Římskou literaturu* od J. Šubrtu, odborníka na období pozdní antiky, jenž na historickém pozadí přibližuje čtenářům vývoj a rozkvět římské literární tvorby. Nakonec představím a krátce charakterizuji prvotní antické představitele chvástavého vojáka.

1.1 Řecká komedie a výskyt postavy v řecké literatuře

Stiebitz (1987, s. 5) tvrdí, že „staří Řekové jsou tvůrci první evropské literatury“, proto není až tak překvapivé, že i původ divadelní postavy chvástavého vojáka sahá právě do období starověkého Řecka. V rámci této rozsáhlé epochy můžeme konkrétně poukázat na dvě časová období, která jsou pro účely této práce relevantní, neboť představila postavu chvástavého vojáka a přivedla jej na divadelní scénu. Prvním z nich je období attické trvající od V. do IV. století př. n. l., které se z literárního hlediska vyznačovalo rostoucím zájmem o drama (Stiebitz, 1987, s. 14). Vyspělé drama, jak jej dnes známe, vzniklo právě na území starověkého Řecka, což dokládá i attický původ slova. Bylo rozděleno na dva velké žánry: komedii a tragédii. Kromě nich však ještě existovaly drobnější, méně významné, byť neméně oblíbené útvary jako satyrské drama, mimos, fraška či pantomima (Stiebitz, 1987, s. 93-94). Počátky komedie sahají podle Stiebitze až ke kmeni Dóřů. Jejím cílem bylo primárně rozesmát publikum, a to zesměšňováním řeckých bohů i hrdinů, ale také parodováním lidí a lidských vlastností, mezi nimi nechyběly ani postavy chvastouna a lháře (Stiebitz, 1987, s. 123). Cooper (1922, s. 224) uvádí, že starořecká komedie odrážela směšné a nedokonalé situace každodenního života realisticky vyjádřené hereckými výstupy na jevišti, a nikoliv pouhým vypravováním. Byla také přiměřeně dlouhá, a byla rozdělena

na několik aktů. Jazyk přitom věrně odpovídal přirozenosti komedie – užívala se běžná řeč s velkým množstvím jazykových prostředků jako jsou synonyma, homonyma, paronyma, která umožňovala značnou rozmanitost a prostor pro vytváření slovních hříček, dále zdobnělino a nechyběly ani perverzní či zvrhlé poznámky a narážky. Komédie se rovněž vyznačovaly rozmanitostí a zábavou, a využívaly všech dostupných prostředků k dosažení tohoto cíle – od všech pravděpodobných či nepravděpodobných situací, po neočekávané zvraty v ději až po znehodnocené a zparodované postavy či nejednotný děj (Cooper, 1922, s. 225). Jak výstižně dodává Cooper (1922, s. 226), řecká komedie byla souhrnem absurdních událostí. Dále rovněž zmiňuje, že již Aristoteles ve svém díle Etika Nikomachova rozeznává několik typů postav, které se na jevišti pravidelně vyskytovaly, např. šprýmař („*buffoon*“), tedy postava, která se snažila svými žerty rozesmát a pobavit okolí, ironická postava („*the ironical*“) či postava podvodníka („*impostor*“) - předchůdce chvástavého vojáka (Cooper, 1922, s.262-265).

V rámci období attického se setkáváme s pojmem stará attická komedie. Ta se vyznačovala velmi prostou nejednotnou zápletkou, jež si kladla za cíl pobavit publikum (Stiebitz, 1987, s. 129). Z této doby jsou nám známá jména několika antických autorů starých attických komedií, nicméně jejich díla se většinou nedochovala, a pokud ano, tak pouze v útržcích (Stiebitz, 1987, s. 125). Výjimkou jsou hry řeckého dramatika Aristofana (asi 446-385 př. n. l.), kterých se kompletních dochovalo jedenáct z celkového počtu čtyřiceti, které autor za svůj život napsal. Ač zdařilé, před publikem se hrály pouze po určitou dobu, neboť byly úzce spojené s konkrétními osobnostmi a událostmi, které by se divákům pozdějších generací mohly jevit jako neznámé a hrozilo by nepochopení, nicméně se alespoň těšily pozornosti alexandrijských učenců, kteří nám určité narážky pomohli díky svým výkladům osvětlit (Stiebitz, 1987, s. 127). V nejstarší Aristofanově hře *Acharňané* z roku 425 př. n. l. nalezneme i postavu domýšlivého generála Lamacha, o němž se mnozí odborníci domnívají, že vykazuje charakteristické znaky typické pro postavu chvastouna. Lamachus se poprvé objeví ve hře v momentě, kdy je oblečen do své vojenské uniformy, která mu dodává punc majestátnosti a je připraven ohromit svou nebojácností a udatností ve válce. Sebejistě vykřikuje:

« Ha! Odkud zaslechl jsem pokřik válečný? A kde mám přispět? Kde má vřava začít? Kdo z pouzdra štítu probudil mou Gorgonu?¹ »

Z bitvy se však vrací zraněný a ponížený a musí čelit výsměchu hlavního hrdiny.

Se skončením peloponéské války (431-404 př. n. l.) skončilo i období staré attické komedie, která byla vystřídána tzv. střední komedií (Stiebitz, 1987, s. 131). Právě v této době byly na jevišti s narůstající oblibou předváděny ustálené typy postav, včetně příživníka či chlubila – nezřídka vojenského původu. Důraz se kladl na postavy a jejich věrohodné znázornění lidských vlastností a nešvarů. Komedie se stále více strukturou i dějem začínaly podobat tehdejším tragédiím. Zmizely i mnohé charakteristické prvky včetně sboru, dialogy pozbyly necudností, byly umírněnější, elegantnější, což znamenalo i vypuštění mnohých primitivních komických elementů. Střední attická komedie byla pro svou všestrannost velmi oblíbená nejen v Řecku, ale i v Římě a ve zbytku Evropy, kam se postupem času také rozšířila. Naneštěstí se stejně jako v případě staré komedie dochovaly pouze nepatrné části děl spadající do doby střední komedie, zbyla nám jen jména některých dramatiků (Stiebitz, 1987, s. 132-133).

Attické období vystřídalo ve IV. století př. n. l. období helénistické, jež se datovalo až do roku 30 př. n. l. Během něho zcela jasně dominovaly komedie, ač se psaly samozřejmě také tragédie či jiné menší útvary. V této době vznikla tzv. nová komedie, která přinesla na divadelní prkna výrazné změny v podobě zavedení jednotného děje, vážných prvků či dějových linek, které čerpaly inspiraci z každodenního života obyvatel. Ústředním motivem bylo obyčejně téma lásky a peněz. Dalo by se proto říci, že nová komedie zvažněla, díky čemuž připomínala tehdy oblíbené tragédie. Zároveň ale pokračovala v tradici typizovaných postav, jež byly u publika velmi oblíbené. Mezi nimi se vyskytoval lakomec, zamilovaný mladík, vychloubačný voják či příživník. Nejen postavě chvástavého vojáka se dostalo v nových komediích velkého prostoru. Po dlouhou dobu panovalo přesvědčení, že se žádný řecký kus nedochoval, představu o podobě a obsahu přibližovali římscí básníci, kteří hry z období nové komedie často zpracovávali a přetvářeli v nová díla (Stiebitz, 1987, s. 195-196).

¹ Aristofanes, *Acharňané*. Přeložil Augustin Krejčí. Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha, 1913, s. 43.

Pravděpodobně nejvýznamnějším představitelem nových komedií byl řecký dramatik Menandros (asi 343-291 př. n. l.), u něhož se uvádí, že za svůj život napsal více než sto komedií. Věřilo se, že se žádná z nich do moderní doby nedochovala, nicméně ve 20. století byly v Egyptě objeveny části několika Menandrových her. Jeho hry byly tak povedené, že stály předlohou významným římským dramatikům, za zmínění stojí např. Terentius (Stiebitz, 1987, s. 195).

1.2 Výskyt vojáka v římské literatuře

Oblíbené náměty her střední a nové komedie nezůstaly dominantou pouze řecké literatury, ale rychle se rozšířily také do římské literatury, a odtud později na divadelní jeviště po celé Evropě (Stiebitz, 1987, s. 133).

Jak již bylo výše zmíněno, řecká literatura inspirovala literaturu římskou, která pak vznikla v roce 240 př. n. l. Literární umění do té doby prakticky neexistovalo, leč Římané znali písmo, ale využívali jej k ryze praktickým účelům – k sepisování zákonů, popisu jednotlivých předmětů apod. Konec první punské války neobohatil římský národ pouze teritoriálně, ale i kulturně. Lidé pochopili možnosti a potenciál, který umělecká tvorba přináší a od Řeků, jakožto literárně vyspělejšího národa, si vypůjčili žánry. Zprvu se sice omezovali pouze na kopírování osvědčených řeckých námětů a forem, které po úpravách předkládali domácímu publiku, nicméně později i oni sami vytvářeli své vlastní a originální kusy (Šubrt, 2005, s.7-8). Na zárodku dramatu, potažmo celé římské literární tvorby, měl zásluhu bývalý řecký otrok jménem Livius Andronicus (284-204 př. n. l.), jenž přeložil z řečtiny do latiny jednu komedii a tragédii, které se téhož roku odehrály na slavnosti zvané *Ludi Romani* neboli Římské hry. Řecké náměty her se u publika uchytily, a počínaje touto událostí se s lehkostí začlenily do římské divadelní tradice. Jak ale uvádí Šubrt, římské divadlo existovalo již před rokem 240 př. n. l., ač o něm nemáme mnoho informací. Z dostupných zdrojů je nám známo, že se jednalo o primitivní improvizovaná představení založená na vtipu a snaze rozesmát publikum. Pro umocnění komického elementu nosili herci zvláštní masky, které odrážely povahu znázorňovaných vystupujících. Charakteristickým prvkem takového divadla byly i ustálené typy postav, jednou z nich byl i chvastoun, tedy předchůdce chvástavého vojáka (Šubrt, 2005, s.10-11).

Již bylo zmíněno, že římscí autoři zprvu velmi rádi překládali do latiny řecké předlohy a více či méně je uzpůsobovali pro místní publikum. Popularitě se těšily jak komedie, tak tragédie. Tací, kteří se neomezili na pouhý překlad, se snažili vtisknout hrám svůj vlastní osobitý ráz. Jedním z takových význačných autorů byl nepochybně Titus Maccius Plautus (250–184 př. n. l.). Právě z jeho pera pochází divadelní hra *Miles Gloriosus* neboli Chlubivý vojín odkazující svým názvem na vychloubačnost hlavní postavy (Šubrt, 2005, s. 15-21). Ani tato proslulá komedie není výjimkou a jedná se o hru, u které se Plautus inspiroval řeckým originálem – hrou pojmenovanou *Alazon*, jež svým názvem odkazuje na člověka, který se rád vychloubá. Možného autora původního díla neznáme, ale mohl by jím být již dříve zmíněný Menandros či jeden z jeho četných imitátorů (Čapek, 1910, s. 7-9).

Protagonistou Plautovy komedie *Miles Gloriosus* je Pyrgopolinik, pyšný vojenský důstojník s oblibou odíváný do krásného šatstva, jenž se svými otroky rád nechává přesvědčovat o své spanilosti, které prý ztěžka dokáže ženy odolat, a o svých vojenských schopnostech, jimiž je vyhlášený. On sám si je sebou velmi jistý, a proto ani netuší, že svému okolí je pouze pro smích, byť se navenek tváří, že jej respektují a obdivují. Pro svou zahleděnost do sebe samého si dokonce nevšimne lsti, kterou na něj nastraží jeho otrok Palaestrio ve snaze pokořit nenáviděného Pyrgopolinika a pomoci ke štěstí bývalému pánovi. Léčka se dle plánu vydaří a nadutý voják je zprvu nevědomky veřejně zesměšněn, později se však i on potupně dozvídá podrobnosti celé záležitosti.

« [...] *neb jest mu přichystána léčka; stařec číhá již, by na cizoložníka vrh' se zpupného svou krásou, který myslí, každá žena že jej miluje, jak spatří jej, ač muži ho i ženy nenávidí všechny [...]* »²

Plautův Pyrgopolinik byl tak výjimečně napsaný, že v pozdější době zcela zaslouženě sloužil jako vzor mnohým autorům, kteří ve svých dílech stvořili stejný typ postavy. V novověku si jej literatury různých zemí osvojily, a chlubivý voják se tak díky autorům, již se snažili přiblížit antickému originálu, stal součástí italských, španělských, francouzských, anglických i německých divadelních her (Čapek 1920, s. 15).

² Plautus T. Maccius, *Chlubný vojín*. Nakladatel B. Kočí v Praze, 1910, s. 138.

Vyjma Plauta vynikal mezi římskými dramatiky bývalý africký otrok Publius Terentius Afer (183-159 př. n. l.), jehož divadelní tvorba čítá podstatně méně kusů, než tomu bylo u Plauta – složil pouze šest komedií. Stejně jako jeho předchůdce, i on se inspiroval řeckými originály, které přetvořil pro římské publikum. Od Plauta a jiných dramatiků se ale lišil tím, že se snažil více zachovat atmosféru a ráz původních kusů, nebral tolik ohled na cílové diváky, naopak usiloval o zprostředkování cizí a exotické povahy. Kvůli jeho ambicím vyrovnat se řeckým předlohám se mu dostalo později přezdívky *Dimidiatus Menander*, tedy „Poloviční Menandros“ (Šubrt, 2005, s. 24-26). Do své úspěšné hry s názvem *Eunuchus* (Kleštěnec), jež vychází z Menandrova originálu, zakomponoval autor postavu chvástavého vojáka znázorněného bohatým Thrasem. Ten sice nemá ve hře tolik prostoru jako Plautův Pyrgopolinik, nicméně již tradičně zde představuje vychloubačného nadutce, jenž je přesvědčen o důležitosti své osoby, v níž ho utvrzuje jeho věrný příživník. Thraso, stejně jako jemu podobní, působí jako člověk ochotný mstít se za urážku na cti, zdůrazňující obvykle výhrůžku silnými slovy. Sám se ale neplánuje utkat s nepřítelem, proto místo sebe zbaběle posílá do boje své otroky. Z následující ukázky z díla je možné sledovat Thrasovu odvážnou promluvu, kterou se na veřejnosti prezentuje jako pomstychtivý a nebojácný bojovník:

« To si mám nechat líbit urážku? Raději smrt! – Simaljo, Syrisku a Donaxi, ted' za mnou! Nejdřív ztečeme jí dům! »³

Thraso se velmi rád poslouchá, s oblibou vypráví stále dokola o svých hrdinských činech, ačkoli je příživník slyšel z jeho úst již mnohokrát. Na první pohled se zdá být nadutému vojákovvi oddaný, nicméně za jeho zády jej pomlouvá. Do očí mu však pochlebuje, a za pomoci úlisných lichotek se snaží vetřít do jeho přízně, přičemž přihlouplému Thrasovi nedochází skutečnost, že je mu pouze pro smích.

Plautův Pyrgopolinik a Terentiův Thraso představují chvástavého vojáka v původním antickém prostředí. Je nám známo, že obě postavy měly své řecké předchůdce, ze kterých jejich autoři při psaní vycházeli, bohužel ale tato díla se do současnosti nedochovala. Pro účely této práce vycházím tedy z těchto výjimečných římských postav a na základě publikací, použitých v této práci, bude v další kapitole nabídnuto i srovnání starověké verze vojáka s novodobou renesanční.

³ Terentius, *Kleštěnec. Formio*. Odeon, Praha, 1969, s. 82.

2 Charakteristika chvástavého vojáka

Analýze jednotlivých postav této diplomové práce musí zcela přirozeně předcházet stanovení definice chvástavého vojáka. Ze všeho nejdříve bych ráda nastínila pohledy odborníků na tento typ postavy a z jejich názorů následně vytvořila konečnou definici, jež bych aplikovala na studované postavy ve hře Torrese Naharra. Nápomocná mi bude zejména studie od uznávané argentinské filoložky Lidy de Malkiel *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*, která se zabývá nejen vývojem postavy v období renesančního divadla, ale také srovnáním antické a novodobé verze vojáka. Neméně zásadní bude i práce amerického hispanisty J.P. Wickershama Crawforda s názvem *The Braggart Soldier and The Rufián in The Spanish Drama of The Sixteenth Century*, ve které autor nejprve stručně zmiňuje původní antické vzory, a poté na ukázkách z konkrétních komedií představuje typické vlastnosti postavy 16. století. Přihlédnu rovněž k názoru J. L. Čapka, jenž přeložil do češtiny z latinského originálu Plautovu komedii *Miles Gloriosus*, k níž také napsal předmluvu, ve které seznamuje čtenáře mimo jiné s typem a charakteristickými rysy chlubného vojína.

2.1 Pohled Lidy de Malkiel

Jak již bylo dříve zmíněno, postava má své kořeny v antickém divadle, proto se zcela nevyhnutelně nabízí porovnání původního typu s tím renesančním. Tomu se věnuje na stránkách své studie Lida de Malkiel. Vůbec prvním španělským představitelem byl dle autorky fanfarón Centurio ze hry *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, která pochází z pera španělského dramatika Fernanda de Rojase (1957, s. 269). De Malkiel se zabývá analýzou, která sleduje nejen společné prvky, ale soustředí se zejména na rozdílné body, ve kterých se obě verze postavy rozcházejí. Domnívá se totiž, že mezi vojákem z antického divadla a Centuriem neexistuje přímý vztah, jak nesprávně tvrdí, podle jejího názoru, velké množství publikací, které na svých stránkách věnují pozornost fanfarónovi z Pyrenejského poloostrova (1957, s. 269-270).

První zásadní rozdíl tkví, dle de Malkiel, ve způsobu živobytí. Antická verze figury, ať už znázorněná Pyrgopolinikem z *Miles Gloriosus* či Thrasem ze hry *Eunuchus*, je skutečný voják, zaměstnaný ve službách krále. Toto postavení mu zajišťuje značně vysokou životní úroveň. Užívá si život v blahobytu obklopený drahými společníky a příživníky, kteří pouze parazitují na jeho bohatství a výměnou za

štědlost nešetří lichotkami na jeho adresu. Oproti tomu novodobý fanfarón v podobě Centuria žije značně skromnějším životem – není ani nikdy nebyl ve vojenské službě, živí se kuplířstvím, nevlastní žádný majetek, jeho povoláním je chránit svou prostitutku, a na rozdíl od svého předchůdce se on sám jí nechává vydržovat, přičemž na svůj životní styl je paradoxně patřičně hrdý. Zatímco Centurio nemůže kromě své zajímavé osobnosti co jiného nabídnout, všemi nenáviděný antický voják kompenzuje nedostatek osobnosti hmotnými dary a penězi. Nebýt značného bohatství, kvůli němuž jej jeho okolí využívá, zůstal by osamělý a nechtěný. Starověký voják je domýšlivý, skálopevně přesvědčený o svém neskonalem půvabu, o němž ho stále neúnavně ujišťují parazité a pochlebovači v jeho okolí. Je si natolik jistý svou krásou a neodolatelným šarmem, že ani na okamžik nepochybuje o svém úspěchu u ženského pohlaví. Renesanční dvojník se zdá být jeho naprostým opakem, na lichotky od prostitutky není zvyklý, ta jej naopak častuje pouze výčitkami a urážkami. Centurio ve skutečnosti neusiluje o získání přízně své vyvolené, jak to má ve zvyku jeho předchůdce, a není do ní zamilovaný, nicméně s oblibou předstírá noblesní a rytířské způsoby. Ve své vlastní nadutosti antický voják naprosto přehlíží fakt, že je všem pro smích, byť si o sobě myslí, že je chytrý a bystrý, a tím se dalším bodem vzdaluje od mazaného a vychytralého Centuria, který je pokaždé tím, kdo všechny kolem sebe napálí a ošálí (1957, s. 270).

Společným charakteristickým prvkem obou postav je zbabělé chování a neustálá potřeba se před nejbližším okolím vychloubat, ačkoli i způsob provedení se dle de Malkiel v jednotlivých situacích mezi oběma představiteli liší. Jak již bylo zmíněno, původní voják nemá kromě peněz co nabídnout, a ve chvílích, kdy peníze nestačí, přichází do útoku za pomoci urážek a ponižování nepřítele. Také velmi rád vypráví ve společnosti značně příkrášlené historky líčící jeho hrdinské skutky, a dokonce své sebejisté výroky doplňuje v některých případech o názornou ukázkou šrámů a jizev na těle, čímž dokazuje svou nebojácnost a pravdomluvnost. Centurio se žádnými známkami na těle, které by dokazovaly jeho účast v boji, chlubit nemůže, pouze naprázdno vyhrožuje svým nepřítelům. Jeho slovník obsahuje plno autentických slangových výrazů a nadávek připomínajících tehdejší společnost autorovy doby. Voják naopak postrádá nadání k řečnění a neumí se slovy zacházet tak obratně. V souvislosti s Centuriem zmiňuje autorka také „*pintorescos juramentos*“, tedy jeho ikonické prapodivné přísahy, jimiž často okoření své promluvy. Jediné chvíle, kdy se chová jako

„*caballero*“ – statečný rytíř – nastanou, když předstírá galantní chování a hraje si na milovníka, který by padl k nohám své vyvolené a položil za ni i vlastní život. Jeho dámou ovšem není žádná vznešená paní, nýbrž obyčejná prostitutka, a pro fanfaróna tato hra není nic jiného než zábavné rozptýlení všedních dní. Prostřednictvím Centuriových sarkasticky zamýšlených kavalírských způsobů je odkazováno na žánr rytířských románů a obrovskou vlnu popularity, již se v tehdejší době těšily, nikoli na modely klasických divadelních her. Centurio je zástupcem nejnižší vrstvy obyvatelstva, chudé spodiny, oproti tomu jeho předchůdce se pohybuje ve vyšší společenské třídě. Komparaci končí autorka shrnutím, že nenalézá v Centuriových promluvách žádné odkazy na antické modely. Dodává, že novodobý fanfarón je odrazem tehdejší společnosti, v níž žil autor (1957, s. 270).

Lida de Malkiel následně pokračuje detailní analýzou španělského fanfaróna, snaží se jej představit čtenářům. Z její analýzy založené na promluvách prostitutky vyplývá skutečnost, že je Centurio závislý na hazardních hrách. Uvádí také, že je zcela zproštěn vášní, není hnán láskou, žárlivostí ani pomstou, na rozdíl od ostatních postav ve hře (1957, s. 271). Komičnost postavy spočívá mimo jiné v užívání vznešeného jazyka, jenž je přirozeně vlastní urozeným rytířům a pánům, nikoli ubohým a nuzným pasákům prostitutek. Již bylo dříve naznačeno, že se takto obvykle vyjadřuje v momentě, když předstírá být vznešeným mužem, jenž se dvoří dámě svého srdce a ujišťuje ji o hrdinných skutečích, které by pro ni vykonal. Jeho zájem ale není opravdový, pouze se hrou dobře baví. De Malkiel vyzdvihuje nastalou ironii, která spočívá v tom, že Centurio se na jednu stranu chvástá a hrozí, na druhou stranu se tomu ale za pomoci hry na rytíře vysmívá (1957, s. 272).

Dle Lidy de Malkiel (1957, s. 272-273) byl právě ikonický Centurio tím nejpropracovanějším fanfarónem na španělské a italské renesanční divadelní scéně, a žádný z jeho nástupců se mu již ani zdaleka nevyrovnal, ačkoli se jednalo v té době o velmi oblíbenou a v komediích často vyskytující se postavu. Centuriova výjimečnost spočívala v duchaplnosti a všudypřítomné stopě ironie a vtipu. Jeho kopie působily častokrát spíše karikaturním dojmem, což dokládá i fakt, že na rozdíl od jiných fanfarónů, kteří si peníze a potřebu fyzického kontaktu vynucovali výhrůžkami a hrubým zacházením, mírný Centurio sázel na svůj důvtip. Na jevišti se tak postupně fanfarón měnil v chamtivého, leckdy i oplzlého surovce, který měl s původním Centuriem již pramálo společného (1957, s. 272-275). Lze tedy říci, že postava utrpěla

jistý sesun v chování a vystupování. Jeho pozdější nástupci z italské divadelní scény 16. a 17. století byli dokonce častokrát vykresleni až do karikaturních či parodických podob. Italští autoři uváděli na jeviště vojáka či kapitána, kterému nezdávka přiřkli španělskou národnost ve snaze zesměšnit a pokořit tak své nenáviděné rivaly (1957, s. 273). De Malkiel zároveň dodává, že v pozdějších imitacích již nebylo tak snadné fanfaróna identifikovat, neboť nezdávka vykazoval jen nějaké pro něj typické znaky. V některých dílech měla figura větší prostor, v jiných se naopak pouze mihla. Její společné prvky – chlubení se a zbabělost – se také neprojevovaly u všech stejně, a u některých dokonce ani zbabělost nebyla zaznamenána (1957, s. 276).

Mezi stěžejní charakteristiky Centuria, jakožto vzorového představitele moderního fanfaróna, patří dle de Malkiel záliba v předstírání a hraní si na udatného rytíře, závislost na hazardu, vychloubání se, výmluvy, zbabělost, prostý, nevojenský původ, a sebejisté výkřiky a přísahy. Zároveň dodává, že tyto rysy nenalezneme u Plautova Pyrgopolinika (1957, s. 274).

2.2 Pohled Crawforda

Také Crawford ve své studii podrobně analyzuje postavu a rovněž informuje čtenáře o jejím vývoji. Souhlasí s tvrzením, které dokládá, že jejím stvořitelem na římské scéně byl Livius Andronicus. Zmiňuje také už odedávna její velkou oblibu u publika, i její zdomácnění na divadelní scéně od dob představení antického Pyrgopolinika a Thrasy. Za prvotní vzor uvádí právě zmiňovaného proslulého Plautova Pyrgopolinika, u kterého vyzdvihuje jeho nejvýraznější charakteristické rysy, díky nimž je označován za představitele tohoto divadelního typu. Crawford na základě konkrétních promluv postavy z díla *Miles Gloriosus* předkládá její typické chování. Uvádí, že Pyrgopolinik má ve zvyku naparovat se hrdinnými skutky, jimiž ze srdce touží ohromit své okolí. Po boku mu stojí naoko věrný příživník Artotrogus, který ho zahrnuje lichotkami a souhlasně mu na vše přizvukuje, nicméně si je velice dobře vědom jeho zveličených výroků a za jeho zády ho často pomlouvá. Antický voják vyzdvihuje své údajné vojenské přednosti a nechává si pochlebovat, přičemž mu uniká skutečnost, že jej Artotrogus prohlédl, a aniž by to voják postřehl, publiku vysvětluje, že je voják lhář a pouhý chlubil. Nic z toho si voják neuvědomuje kvůli své sebestřednosti. Vyžaduje, aby mu parazit vyprávěl o jím vykonaných hrdinských

činech, bitvách, jichž se zúčastnil, nepřátelích, jenž porazil, a dokonce se nechává připodobňovat k Marsovi, bohu války, jehož má svými schopnostmi údajně i zastiňovat (1911, s. 186-187). Vychloubání se statečností ovšem ani zdaleka není jeho jediným charakteristickým rysem. Vojín se zdá být velmi spanilý, hluboce obdivovaný všemi ženami a jeho kráse je prý zatěžko něžnému pohlaví odolat, což jej zdánlivě nesmírně unavuje (1911, s. 187).

Crawford dále charakterizuje dalšího představitele postavy, Terentiova Thrasa, jenž se ale nevyskytuje ve hře *Eunuchus* zdaleka tolik, jako tomu bylo u Pyrgopolinika v *Miles Gloriosus*. Thrasova působnost ve hře je povrchová, a postava není na rozdíl od svého předchůdce tak detailně propracovaná. Nicméně zásadní podobnost obou postav zůstává zřejmá. Thraso se stejně jako Pyrgopolinik těší značnému bohatství. Rovněž neváhá vyhrožovat nepřátelům, ale nebezpečí a případným konfliktům se raději vyhýbá. I přes silné řeči, kterými okolí častuje, v momentě rizika se raději stáhne a ukryje do bezpečí. Právě zbabělost postavy, která je vlastní oběma zmíněným představitelům, se dle Crawforda vždy nakonec projeví a nebohý voják je ke své nelibosti pro smích celému okolí (1911, s. 187-188).

Kromě působení v antickém prostředí se postava později začala objevovat často také v renesančních divadelních hrách. Velice oblíbená byla zejména v italských improvizovaných představeních typu *commedia dell'arte*. Během 16. století byla postava kapitána součástí mnoha takových představení, a velice často obdržela do vínku španělskou národnost (1911, s. 188). Crawford dále tvrdí, že starověký voják neměl na vznik a rozvoj postavy renesančního fanfaróna tak velký vliv, jak by se na první pohled mohlo zdát. Naopak uvádí, že původ novodobého vojáka bychom měli hledat spíše ve výše zmíněných italských představeních (1911, s. 188). Španělští autoři se podle všeho při tvoření svých fanfarónů inspirovali nejen klasickými modely, ale dle Crawforda zřejmě rovněž řečenými italskými. Nicméně autor studie předpokládá, že se vliv významných antických her na vznik španělských velmi přeceňuje. Na podporu svých slov dokládá, že se postava fanfaróna ve Španělsku objevovala ve hrách znázorňujících tehdejší každodenní realitu 16. století, nikoli v dílech imitující klasické modely. Zároveň předkládá zásadní rozdíl mezi typem pocházející ze španělského divadla a z italského. Italský fanfarón byl neznámá Španěl, což byl pro autory pocházející z Apeninského poloostrova vynikající způsob, jak se vysmívat Španělům. Na druhou stranu španělský představitel byl uváděn jako typ, který ukončil vojenskou kariéru a

následně se vrátil z ciziny zpět do rodného kraje, kde se s pocitem nadřazenosti s oblibou povyšoval na své spoluobčany. Nedisponoval již žádným majetkem a k penězům přicházel důvtipem. Crawford nakonec shrnuje, že španělský fanfarón není kopií ani klasického ani italského představitele (1911, s. 189).

Co se týče společných rysů, které pojí španělského fanfaróna s jeho předchůdci, Crawford vyzdvihuje silácké řeči v kombinaci s děsivými výhrůzkami. Ilustruje je na příkladech vybraných španělských autorů a jejich hrách. Jedním z nich je i Torres Naharro, tedy autor, jehož divadelní hra je předmětem analýzy této práce. Crawford uvádí, že jeho fanfarón vyskytující se v *Comedia Soldadesca* sice oplývá znaky charakteristickými pro tento typ postavy – tedy vychloubačností a přeháněním, nicméně další z klíčových rysů, který se obvykle nakonec odhalí – zbabělost – zůstane ve hře neodhalená. Fanfarón si tedy zachová důstojnost a vybudovanou reputaci. Autor vyzdvihuje komický aspekt, který s sebou nutně přináší tendence k neustálému vychloubání či výhrůžky, které častokrát vyznívají spíše úsměvně než hrozivě (1911, s. 190-191). Směšnost postavy spočívá právě v přehnaných tvrzeních, kterými se fanfarón snaží dokázat svou statečnost, následně pokračuje vyhrožováním nepřítelům, ale když dojde na opravdové nebezpečí, a tedy možnost proměnit slova v činy, raději celý vyděšený uteče, než aby riskoval případnou smrt. Autor výstižně dodává, že celý vtip se nachází v tom, že fanfarón předstírá být naprostým opakem člověka, než kterým ve skutečnosti je (1911, s. 193).

Kromě bezduchých výhrůžek směřovaných k protivníkům s cílem jejich zastrašení, dokládá Crawford na příkladu jiného fanfaróna i jeho snahy zalíbit se ženám za pomoci líbivých řečiček o působivých činech, jež by pro ně bez zaváhání vykonal. Nedílnou součástí slovníkové výbavy fanfarónů jsou také kuriózní přísahy, silná slova o pomstě či následné ubohé výmluvy, kterými se snaží navenek zamaskovat svou neschopnost (1911, s. 193-195). Stává se také, že se fanfarón podílí na vymýšlení podlého plánu, jak zaútočit na nepřítele, nicméně se jeho realizace od počátku nehodlá účastnit a místo sebe posílá do boje ostatní, přičemž on sám se raději schová do úkrytu (1911, s. 195).

Postupem času postava pozbyla svého vojenského původu a proměnila se v prostého a obyčejného člověka. Utrpěla jistý společenský sestup, neboť se z vojáka stal sluha pomáhající a radící svému pánovi v milostných záležitostech. Crawford

nazývá tuto novou postavu tzv. rufiánem a uvádí, že inovativní prvek služebníka vznikl právě pod rukama španělských dramatiků. Autor dále věnuje zvláštní pozornost postavě, jež se prvně objevila v díle zvaném *Tragicomedia de Calisto y Melibea* vydaném ve městě Sevilla roku 1502, a která velmi zřetelně ovlivnila jeho budoucí nástupce (1911, s. 199). Crawford se následně zabývá porovnáním původních starověkých verzí s novodobou renesanční verzí postavy. Je zřejmé, že rufián se velmi lišil od původního antického vojáka, a to nejen rolí ve společnosti, kterou zastával, ale také dosaženou životní úrovní. Antický voják se mohl pyšnit velkým bohatstvím, jež mu umožňovalo užívat si života, zatímco rufián kvůli své věčně prázdné peněženice mohl na podobné radosti zapomenout, (1911, s. 199-200). Také na rozdíl od svého předchůdce nebyl nikdy povolán do vojenské služby, a jeho povolání nebylo ani zdaleka tak prestižní, ba naopak. Jak již bylo výše zmíněno, v mnohých hrách bylo osudem rufiána sloužit svému pánovi. Vezmeme-li tedy v potaz jeho způsob obživy a postavení ve společnosti, je zřejmé, že o velkém bohatství si mohl navždy nechat jen zdát.

Crawford následně sleduje vybrané promluvy rufiána Centuria ze hry *Tragicomedia de Calisto y Melibea* s cílem postihnout jeho charakter. Stejně jako jeho předchůdci se i on snaží zapůsobit a naparuje se před prostitutkou údajnou statečností a rozčiluje se, když jsou jeho slova zpochybněna. Jakmile ale hrozí, že jeho slova se reálně mohou uskutečnit, hledá způsob, jak se nebezpečí vyhnout (1911, s. 200). Centurio není jediným rufiánem, který se ve zmiňovaném díle nachází, autor jmenuje také Trasa, který pravděpodobně obdržel své jméno na počest antického fanfaróna. Trasovi nicméně není v díle věnováno ani zdaleka tolik pozornosti jako Centuriovi, postavě schází detailnější propracování, proto se mu nemůže rovnat. Crawford neilustruje typické znaky rufiána pouze na Centuriovi, nýbrž zaměřuje pozornost i na další španělské hry. Na příkladu rufiána Brumandilona ze hry *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* dokládá znak zbabělosti. Právě usvědčení rufiána ze lhaní a prokázání zbabělosti vnáší dle autora do hry komický aspekt. Postava rufiána má silné řeči, dokud jí nehrozí nebezpečí, v opačném případě rychle uteče. Své zbabělé jednání se poté snaží všemi možnými způsoby omluvit. Nezdráhá se ani vymýšlet si historky ve kterých líčí sebe samého jako strašlivého bojovníka, před kterým vyděšení nepřátelé raději uprchli (1911, s. 201-203).

Na několika vybraných španělských hrách a výňatků z nich dokládá Crawford ve své studii znaky, jež jsou obvykle typické pro postavu rufiána. Vyzdvihuje zejména nízké společenské postavení zahrnující jeho službu pánovi, výhrůžky zabitím a pomstou svým nepřátelům, pomocí kterých upozorňuje na svou nebojácnost či následně chabé výmluvy a projevy zbabělosti v momentě hrozícího nebezpečí (1911, s. 206). Silné řeči bývají nezřídka doplněny o urážky protivníků, které se rychle změny v rufiánův nárek, jakmile se cítí ohrožen (1911, s. 202-203). Z autorovy studie rovněž vyplývá skutečnost, že rufián nedává na odiv pouze svou údajnou statečnost, nýbrž se pokládá i za velkého odborníka v oblasti partnerských vztahů, přičemž svému pánovi rád pomáhá řešit jeho trápení v lásce (1911, s. 204-205).

Na závěr své studie shrnuje Crawford dosavadní získané poznatky a porovnává rufiána s chlubitvým vojákem. Uvádí, že obě postavy byly značně oblíbené v divadle 16. století, přičemž jsou si občas tak podobné, že se může jevit problematické je správně charakterizovat. Jak rufián, tak chlubitvý voják se vyžívají v chlubení statečností, nicméně většinou se nakonec projeví jako pouzí zbabělci a lháři, jejichž činy mají ke slovům daleko. Liší se ale postavením ve společnosti – rufiáni pozbyli vojenské hodnosti a své životy zasvětili službou pánovi, zatímco vojáci nikomu podřízení nejsou a starají se výhradně sami o sebe a své potřeby (1911, s. 208).

2.3 Pohled Čapka

V neposlední řadě bych na tomto místě ráda zanechala krátké shrnutí překladatele díla *Miles Gloriosus*. Čapek (1920, s. 14) uvádí, že „Pyrgopolinik jest pravý typ chlubitvého vojína.“ Tato specifická postava se podle něj prvně začíná objevovat již v divadelních hrách střední a nové attické komedie. Uvádí, že se zpravidla živí najímáním či výcvikem žoldnéřů a nezřídka se po zajištění dostatečného obnosu peněz uchýlí k rozmařilému přežívání užívající si naplno společnost pochlebovačů, jenž ji utvrzují ve vlastní představě dokonalosti. Vojín pochází z nižší společenské vrstvy, čemuž odpovídají i jeho hrubé způsoby a často surové a násilné jednání, a není příliš vzdělaný. Autor (1920, s. 15) dodává, že se postavy „vyznamenávali obyčejně nevzdělaností a pošetilostí až báječnou.“, což je rys, který zmiňuje ve své studii také Lida de Malkiel (s. 270), která ještě doplňuje, že se voják cítí být naopak velmi bystrý. S oblibou se rovněž obklopuje zástupkyněmi ženského pohlaví, které si vydržuje pro

vlastní potěšení. Nicméně nejvýraznější charakteristikou tohoto typu postavy je neustálá tendence k vychloubání se falešnými hrdinskými skutky, odkud obdržela i svůj výstižný přívlastek. Chlubný voják se dále vyznačuje samolibostí a potřebou být vychvalován.

2.4 Shrnutí poznatků

Na základě studií pocházející od Lidy de Malkiel a Crawforda, kteří se zabývali především novodobými verzemi vojína, bych ráda vytvořila profil postavy, obecnou definici, jež budu aplikovat na postavy vyskytující se ve hře *Comedia Ymeneá*, jež jsou předmětem této diplomové práce. Vzhledem k tomu, že mnou analyzované typy postav pocházejí ze Španělska 16. století, sestavím tuto definici na základě figury fanfaróna, jenž se vyskytoval v divadelních hrách právě v tomto období.

Lida de Malkiel i Crawford se oba svorně shodují v tom, že podstatou rufiána, jak oba renesanční postavu nazývají, je potřeba vyhrožovat nepřítelům a za pomoci silných slov upozorňovat na svou statečnost a sílu. Veškeré výhrůžky ovšem vezmou za své, jakmile je hrozba blížícího se nebezpečí reálná – v tom případě se u něj projeví do té doby skrytá zbabělost a chabými výmluvami se pokouší zachránit svou čest, na které si velmi zakládá. Nedisponuje žádným majetkem a pochází z nízké společenské vrstvy, pohybující se mezi prostitutkami, a často slouží svému pánovi jako poradce v jeho milostném životě, jelikož tvrdí, že má se ženami mnoho zkušeností. Mezi jeho záliby patří hraní si na udatného rytíře a předstírání nehynoucí lásky ke své vyvolené, za níž by i svůj život položil. Právě ve společnosti dámy – v Centuriově případě se jedná o prostitutku – vykřikuje rufián nejčastěji slova o pomstě a zabití. Snaží se působit děsivě a nebojácně, svými výhrůžkami vystrašit a zahnat nepřátele, ale hlavně oslnit své okolí.

3 Torres Naharro a *Comedia Ymeneá*

Dříve než postoupím k samotné hře a k analýze studovaných postav této práce, ráda bych ve stručnosti nastínila osobnost autora a rysy díla. Renesanční dramatik Bartolomé Torres Naharro se narodil v Extremaduře v obci Torre de Miguel Sesmero. O jeho životě nám není známo příliš mnoho informací, dokonce ani přesný datum narození, avšak odhaduje se, že přišel na svět mezi lety 1480-1485 (Lihani, 1979, s. 15).

Podstatnou část života strávil v Itálii, kde se věnoval psaní svých komedií, ale také se zde nechal vysvětit na kněze. Konkrétní datum jeho smrti zůstává nejasné, nicméně se uvádí, že zemřel nejspíše kolem roku 1531 (García López, 1977, s. 177). Napsal celkem 8 komedií, které označoval buď jako tzv. „*comedias a noticia*“ nebo „*comedias a fantasía*“. Komédie s přívlastkem „*a noticia*“, charakteristické absencí děje a důležitostí dialogu, zobrazovaly tehdejší realitu, kdežto „*comedias a fantasía*“ byly čistou fikcí. Právě takovým příkladem je *Comedia Ymenea*, považována za autorův vůbec nejlepší počín (García López, 1977, s. 178). Uvádí se také, že dílo je předchůdcem tzv. „*comedia de capa y espada*“, tedy komedie založené na tématu lásky, cti a žárlivosti a postavách jako jsou například „*la dama*“ a „*el galán*“, které k sobě po překonání překážek na konci příběhu vždy najdou cestu. Kromě obvyklých postav nesmí chybět ani jistá komičnost, kterou s sebou výstupy jednotlivých figur nesou. „*Comedias de capa y espada*“ neboli „*komedie pláště a dýky*“ později psali v době slavného období *Siglo del Oro* uznávaní dramatici jako Lope de Vega či Calderón de la Barca (García López, 1977, s. 179, 359).

Comedia Ymenea vyšla spolu s ostatními autorovými hrami ve svazku zvaném *Propalladia* v Neapoli roku 1517. Všechny jeho kusy jsou rozděleny na pět jednání, psané v osmislabičných verších, výjimkou není ani *Comedia Ymenea* (García López, 1977, s. 178). Nadaný autor se při skládání inspiroval nejen klasickými latinskými dramaty, ale také těmi psanými v období Humanismu, a byl také do jisté míry ovlivněn tehdejší italskou a španělskou divadelní tvorbou (Lihani, 1979, s. 9).

4 Téma hry *Comedia Ymenea*

Zápletka komedie je poměrně jednoduchá, místy inspirovaná dílem *Tragicomedia de Calisto y Melibea* od významného dramatika Fernanda de Rojase, čemuž nasvědčuje i přítomnost postavy bláznivě zamilovaného mladíka, který dychtí po získání přízně své milé. Úvodní monolog hlavního hrdiny připomíná pocity Calista, který se v Tragikomedii podobným způsobem souží kvůli své vyvolené. V leccem se ale kusy liší, například zásadní postava dohazovačky ztvárněná v původním díle šarlatánkou Celestinou zde zcela chybí, proto komedie Torrese Naharra nemůže být zařazena do tzv. *ciclo celestinesco*, tedy do řady mnohých pokračování a imitací této vlivné divadelní hry. Zároveň jak již ale bylo dříve zmíněno, je *Comedia Ymenea*

modelem hry typu „*capa y espada*“, konkrétně můžeme tedy říci, že v ní hraje prim motiv lásky a cti. Rovněž se zde setkáváme s ustálenými typy postav charakteristickými pro tento žánr, jako jsou „*la dama*“ neboli urozená dáma, „*el galán enamorado*“ čili zamilovaný mladík nebo *el hermano de la dama*“ tedy bratr dámy, který ve hře Torrese Naharra bojuje za svou čest. Postavy vystupující v komedii pocházejí z různých sociálních vrstev, jsou zde zastoupeni bohatí urození a jejich sluhové. Láska je zde znázorněna jak mezi „*nobles*“ tedy urozenými, tak jejich služebníky tzv. „*criados*“.

Hra se nevyznačuje přílišným rozsahem a je rozdělena na 5 aktů, přičemž jim předchází jakási úvodní předmluva tzv. *intruito*, která se zdá být nezávislá na ději, neboť je psána z pohledu nezúčastněného vypravěče, který zprvu komickým způsobem sděluje svůj osobní příběh, nicméně posléze čtenáře stručně seznamuje s postavami a uvádí je do děje. Studované postavy této práce – Eliso a Boreas – se objevují v každém dějství. V prvním jednání, ve kterém je nastíněno ústřední téma hry, jež se točí kolem mladé lásky přinášející problémy skoro všem zúčastněným, vystupují nejprve po boku svého pána, ale následně se ocitají sami, což vždy přináší ty nejzajímavější momenty. Ve druhém aktu, který čítá 319 veršů, je jejich výskyt řidší, scény i aktéři se častěji a rychleji střídají. Sluhové zahajují sice jednání, nicméně nedostanou příliš prostoru k vyjádření. Posléze se však znovu vyskytují v další scéně a v necelých padesáti verších můžeme pozorovat další znaky jejich typického chování. Ve třetím jednání ovšem dostanou sluhové nejvíce prostoru: nejprve je zahajují společným dialogem, ten poté střídá rozhovor mezi Boreem a služkou Dorestou. Předposlední jednání je výrazně kratší než všechny předchozí, je tvořeno pouze 165 verši a rozděleno na dvě scény, nutno ale podotknout, že hlavní úlohu zde zaujímají právě sluhové, kterým je zde věnována většina veršů. Závěrečný akt, který přirozeně nabízí kýžené rozuzlení celé zápletky, je naopak ze všech nejdelší, avšak sluhové se zde pouze zběžně mihnou a dohromady vysloví pouhé tři repliky. Z tohoto důvodu se stává poslední akt prakticky nezajímavý pro účely této práce.

Co se týče původu Elisa a Borea, Lida de Malkiel uvádí, že jsou inspirované postavami sluhů Sempronia a Pármena z díla *La Celestina* (1957, s. 276).

5 Postup při analýze

Ve hře *Comedia Ymeneo* se objevují dva představitelé typu chvástavého vojáka – sluhové Eliso a Boreas. Ačkoli se nejedná o ústřední postavy díla, a tudíž jejich působení ve hře není tak rozsáhlé, jako tomu je u hlavních postav, bude i přesto nejvíce mé pozornosti zaměřeno právě na ně, a to z toho důvodu, že se jedná o postavy, které jsou předmětem analýzy diplomové práce. Obě postavy budu nadále souhrnně označovat termínem rufiáni, neboť tomuto termínu typově odpovídají. S cílem komplexnější analýzy a důkladného pochopení postav budu jejich promluvy sledovat a hodnotit v rámci chronologické linie příběhu, se zahrnutím vedlejších postav, které budou jistě ovlivňovat chování a vystupování rufiánů.

Samotné dílo není moc dlouhé, a jak jsem již v předešlé kapitole zmínila, skládá se celkově z pěti jednání. Proto ani působnost jednotlivých postav není příliš výrazná. Z tohoto důvodu jsem se rozhodla postupovat podrobněji – hodnotit a zkoumat vybrané promluvy analyzovaných postav v rámci metody „close reading“, jež zahrnuje detailní interpretaci textů s cílem jejich důkladného pochopení. Věřím, že i přes nevelké množství scén mi tento způsob rozboru pomůže dosáhnout cíle této práce, a to správně odhadnout a identifikovat chování postav a určit jejich vztah k chvástavému vojákovvi.

6 Vztahy rufiánů s ostatními postavami

Ve hře Torrese Naharra vystupuje celkově sedm postav, a to s větším či menším polem působnosti. Domnívám se, že interakce s okolními figurami nám může dosti napovědět o jejich chování a povaze a tím pádem přispět k detailnějšímu rozboru a celkovému pochopení. Mnohé bude naznačeno již v samotných komentářích týkajících se jejich promluv v příští kapitole, ale přesto bych na tomto místě chtěla tyto poznatky shrnout a podrobněji rozebrat. Obsahově nejbohatší bude kromě podkapitoly věnující se vztahu jednoho s druhým, pasáž analyzující vztah s jejich pánem, se kterým postavy tráví nejvíce času.

6.1 Himeneo

Rufiáni Eliso a Boreas se nacházejí ve všech pěti dějstvích hry a prakticky bez výjimky vystupují všude spolu, ovšem také podstatnou část svého času tráví se svým pánem Himeneem, kterého často doprovázejí při jeho cestách za Febeou. Nutno podotknout, že úvodní akt je nevykresluje v příliš lichotivém světle, neboť se za zády

svému pánovi vysmívají, když předvádí tesknění a srdceryvné blouznění. Myslí si, že je to z jeho strany jen chvilkové pobláznění a neberou v úvahu možnou hloubku jeho citů. Himeneo ale není slepý ani hluchý a nenápadně trousících poznámek si ze strany sluhů všimne, a poté je častuje několika nepěknými oslovenými. V této chvíli si je možné všimnout narůstajícího napětí ze strany Himenea, který pomalu ztrácí trpělivost se svými služebníky. Ti se jej sice snaží přesvědčit o své oddanosti, nicméně se jim to příliš nedaří. Himeneo svým sluhům důvěřuje, odkrývá před nimi své nejniternější pocity a doufá v rady či pochopení. S očekávanou reakcí se však nesetká, oba muži jeho city zlehčují. Jak je zvykem u vztahu mezi pánem a sluhy, rufiáni v každé promluvě jednají s Himeneem nanejvýš uctivě, oslovují ho výrazy jako na příklad „*tu Señoría*“, čímž mu vyjadřují respekt. Dokonce ani po jeho odchodu se nesníží k urážkám či hanlivým oslovením, přestože o něm v jednu chvíli smýšlí jako o lakomci a ze všech možných pánů jej označují jako nejmenší možné zlo. Ze začátku vyostřený vztah se mezi ním a sluhy postupem časem urovnává, což je zapříčiněno zejména dobrým rozpoložením, ve kterém se Himeneo po promluvě se svou vyvolenou ve druhém dějství nachází. Nazývá se sluhy bratry a chystá se je obdarovat cennými dary. Eliso jej v reakci na odměnu překvapí nezištným postojem, čímž u Himenea stoupne v očích a na základě jeho promluvy nabídne rufiánům přátelský vztah. Nic se na tom nezmění ani v novém dějství, když se postavy opětovně shledají, Himeneo se k nim i nadále chová velmi přátelsky a vstřícně. Mladý muž se domnívá, že má v Elisovi a Boreovi věrné služebníky, kteří za ním budou v každé situaci stát a chránit jeho život. Rufiáni se v průběhu hry několikrát dušují, že svého pána kdykoli ochrání, ten proto nemá jediný důvod jim nevěřit. Byť Eliso v několika případech prokáže záblesky loajality, pod Boreovým vlivem od ní nakonec upustí a rozhodne se porušit slib pánovi, zradit jeho důvěru a zachránit si vlastní život.

6.2 Febea

Postava Himeneovy milé se ve hře fyzicky příliš často nevyskytuje, proto s ní ani samotní sluhové nepřijdou skoro do styku, a dokonce se o ni zvlášť nezajímají. Domnívají se totiž, že je pouze dočasným objektem pánova zájmu, kvůli čemuž se nevyplatí podstupovat riziko konfliktu s nahněvaným Marquésem. K prvnímu a poslednímu přímému kontaktu dojde až v posledním dějství, kdy jakožto nastávající svého pána nabídnou Febee, že jí také budou sloužit.

6.3 Doresta

Daleko zajímavější postavou je pro potřeby této práce Febeina služka Doresta, díky níž můžeme poznat rufiány zase z jiného úhlu. Dorestě se sice také nedostalo v komedii příliš velkého prostoru, nicméně její působnost je zásadní. Prvotní zmínka o ní padne v rámci soukromého rozhovoru mezi sluhy z úst Borea již prvním dějství, když ji zasněně popisuje svému příteli a přiznává, že se do ženy zamiloval. V té době se sice ještě dvojice nezná, protože kromě pouhého letmého pohledu mezi nimi nic neproběhlo, ale to nebrání Boreovi usoudit, že jeho náklonnost je zcela určitě opěťovaná. Poprvé dojde k rozhovoru až ve třetím dějství, a ač to ze začátku vypadá, že skončí tragicky, neboť dotyčná všechny pokusy o sblížení odmítá a lichotky zoufalého sluhy nepřijímá, nakonec se zdárně dohodnou na schůzce. Sluhovy city se zdají být vůči Dorestě opravdu upřímné, což je dokázáno právě při rozhovoru s Elisem, kterému se Boreas jako jedinému svěřuje. Boreas svou vyvolenou v její přítomnosti, ale rovněž i nepřítomnosti obdivuje, opěvuje její krásu a vybrané způsoby chování. Služka k němu zaujímá neutrální až chladný postoj, považuje sladké řeči za pouhé lži a výsměch, protože nevěří, že by ji někdo mohl považovat za atraktivní. V jediné společné scéně se postupně mísí několik pocitů včetně ublíženosti ze strany trpícího muže či naštvání Doresty vyprovokované nechtěnými námluvami.

6.4 Marqués

Postava pomstychtivého bratra, která tolik nahání strach Elisovi a Boreovi, se na jevišti poprvé setká s rufiány až v posledním dějství. Do té chvíle jsme svědky pouze ustrašeného jednání, které sluhům brání postavit se Marquésovi tváří v tvář. Oba muži jej v soukromých konverzacích často zmiňují v souvislosti s nebezpečím, které pro ně představuje. V předchozích aktech několikrát málem dojde k přímému setkání, nicméně sluhové se pokaždé včas ze scény ztratí dříve, než je Marqués s věrným služebníkem stihnou konfrontovat. Jeho pozornosti ale neuniknou a ten spřádá plány na krutou pomstu, které kromě jeho sestry a jejího milence neutečou ani jeho pomocníci. Marqués nemá na rozdíl od sluhů ve vínku zbabělost, svoje výhružky zamýšlí vážně, nelze se proto divit, že z něj mají rufiáni oprávněné obavy. Ve čtvrtém dějství se promění jejich plány v realitu, když záměrně utečou, místo aby ochránili svého pána před hrozbou, jak mu do očí slíbili. Marqués vidí prchat zbabělé sluhy a s výhružkami smrti za nimi pokřikuje. Ani v posledním dějství nedojde mezi těmito postavami ke konfliktu, neboť

sluhové se schovávají, dokud není nebezpečí zažehnáno, poté se zčistajasna znovu objeví po boku Himenea.

6.5 Turpedio

Turpedio vystupuje ve hře zásadně po boku svého pána Marquése, při kterém věrně stojí v každé chvíli. Na scéně je tedy přítomný i v momentě, kdy se svým pánem pozorují v prvním dějství odchod Elisa a Borea z ulice. Marquése přirozeně zajímá identita obou mužů, kterou od svého sluhy vyzvídá a ten je označuje prostým a výstižným výrazem „*rufianes*“, lze z toho soudit, že o nich nemá příliš vysoké mínění. V průběhu hry nikdy nedojde k přímému střetu mezi sluhou, byť se dá předpokládat, že jakožto sloužící Marquésovi chová stejně jako jeho pán nenávisť vůči Himeneovi a všem, kteří jsou mu blízcí. Situace a vztahy se zdají být ještě vyostřenější poté, co je Turpedio, který se služce Dorestě vyznal ze svých citů, zmíněnou ženou odmítnut, což v něm jistě prohloubilo pocity vzteku a ponížení. Jestliže na začátku měl tendence spíše rozhněvaného Marquése usmiřovat, po pokoření, jež se mu dostalo po rozhovoru s Dorestou, povzbuzuje svého pána k rozpoutání agrese. Ve čtvrtém dějství jej několikrát upozorňuje na plášť, který na místě při útěku zanechal sluha Boreas. Turpedio se jistě cítí zahanbený a naštvaný a skrze svého pána se chce pomstít.

6.6 Vztah Elise a Borea

V rámci této diplomové práce neanalyzuji jednu postavu, nýbrž dvě a byť by se oba měli vztahovat k typu chvástavého vojáka, neznamená to ovšem, že jsou povahově i chováním stejní. Eliso a Boreas vystupují skoro vždy výlučně spolu, doplňují se a rozumějí si, byť v několika případech mají odlišné názory, které se nicméně za aktivního přispění Borea vždy sjednotí. Právě zmíněný rufián se zdá být ze dvojice mužem, který rád o všem rozhoduje, vymýšlí plány a strategie. Vystupuje sebejistě a mluví rozhodně a rozumně, proto se mu vždy nakonec povede svého partnera přesvědčit, ačkoli ten měl původně diametrálně odlišný názor. Nejlépe je to ilustrováno na situaci, kdy Eliso odmítá dary, které jim pán za vykonanou službu nabízí. Eliso má jisté morální zásady, které mu brání odměnu přijmout, což udivuje a nemile překvapuje druhého sluhu, jenž si o ní vyloženě zažádal. V soukromí pak oběma muži dochází k výměně názorů, při které se Boreas neudrží a několikrát svého druha hanlivě tituluje. Zajímavostí ovšem zůstává, že i přes přesvědčení Elisa, jež vypadá neoblomně, se mu podaří jej vyvrátit a po dlouhém dialogu muži naleznou ve svých názorech shodu a stanoví průměří. Boreas má nepochybně na svého přítele velký vliv, což je očividné

nejen v této scéně, ale ukazuje se to i ve čtvrtém dějství, kdy Boreas plánuje utéct, přičemž mu Eliso přizvukuje se slovy, že udělají to, co bude chtít.

Ač to není zcela explicitně vyjádřeno, je možné, že se mezi oběma sluhy nachází větší věkový rozdíl, protože Eliso k příteli vzhlíží a jeho názory po uvážení přijímá za své. V situacích, kdy se teoreticky domlouvají na podrobnostech útěku, vystupuje Boreas vždy sebevědomě, vypadá, že jej nikdo a nic nemůže za žádných okolností rozhodit, nicméně tento stav rychle vezme za své, jakmile se mají jeho myšlenky uskutečnit. V tom okamžiku jej klid opouští, začíná zmatkovat, reaguje vyděšeně, neví, co dělat a hledá radu u svého přítele. Z jeho projevů také vyplývá, že má sklony k podrážděným reakcím, jakmile není spokojený s chováním lidí nebo vývojem situace, jež si tak pečlivě dopředu naplánoval. Několikrát za celou hru Elisa osočí z maření jeho plánů a je znát stoupající zlost a vztek, který si vybíjí právě na něm. V těchto chvílích jej dokonce uráží, oslovuje výrazem „*grosero*“, což kontrastuje s milým a přátelským oslovením „*hermano*“, jak jej nazývá, když se nachází v dobrém rozpoložení. Boreovy nálady jsou proměnlivé a vrtkavé.

Eliso je v tomto ohledu jeho pravým opakem. Nejenže se vyznačuje klidnou a mírnou povahou, ale především dokáže rozumně přemýšlet i ve vypjatých situacích a pod tlakem, a usměrňuje přítele, když je našťvaný. Dalo by se říci, že Boreas sice zvládne vymyslet prvotní plán, ale nebýt Elisovy duchapřítomnosti, nebyl by ho pravděpodobně schopný zrealizovat. Dvojice se proto doplňuje, a i přes občasné neshody mezi nimi vládne přátelský až bratrský vztah. Ze všech postav, které se ve hře nacházejí, spolu mají samozřejmě nejbližší vztah, ať už kvůli velkému množství času, které spolu tráví, stejné profesi, kterou vykonávají či podobnému životnímu stylu, který je oba spojuje. Dalo by se říci, že pro Elisa je Boreas starším bratrem, který jej vždy provází a pomáhá mu.

7 Rozbor jednotlivých promluv

Ihned v prvním dějství hry, jemuž předchází úvodní monolog ze strany nestranného muže, ve kterém čtenáře seznamuje s postavami, zlehka nastíní jejich vývoj a stručně okomentuje dějovou linku, se objevuje rufián Boreas po boku svého pána Himenea. Zápletka se začíná rozvíjet v blízkosti Febeina domu, kde se oba muži nacházejí. Mladý pán se beznadějně zamiloval do oné půvabné dámy a své nejniternější

pocity a emoce vyjadřuje v láskyplném monologu. Souženy laskou k ženě, která jej okouzila na první pohled, přirovnává svůj současný stav k trýznění, hovoří o tak silné lásce, jež jej zaslepila a zbavila svobody. Jakmile Himeneo domluví, rufián, který jednostrannému projevu celou dobu mlčky přihlíží, si sám pro sebe zamumlá:

BOREAS.- *¿Aun agora comenzamos,
y tantos duelos tenemos?*

Pohrdavě tak pro sebe komentuje pánovy nářky, jenž mu připadají směšné a ošklíbá se nad jeho přecitlivělými projevy. Jízlivá poznámka nicméně Himeneově pozornosti neunikne, ale jelikož nebyl schopen zaznamenat její obsah, vyzve sluhu, ať výrok řekne znovu. Reaguje přitom mírně podrážděně a osloví Borea výrazem „villano“, nazývá ho tedy darebákem či lumpem.

HIMENEO.- *¿Qué hablas allá villano?*

BOREAS.- *Digo, señor, que nos vamos,
que mañana tornaremos,
y quizá con mejor mano.*

Boreas dle očekávání původní prohlášení do očí Himeneovi nezopakuje, a jelikož nemá pochopení pro jeho přehnané citové výlevy, vybízí svého pána k odchodu z ulice. Ten žádného naléhání ale nedbá, naopak má v úmyslu na veřejnosti zazpívat píseň, pomocí které vyjeví své city. Boreas mu tento nápad rozmlouvá a připomíná, že vystoupit nemůže, protože u sebe nemá hudební nástroj. Himeneo okamžitě požaduje, aby mu jej přinesl, ale sluha příkazu neuposlechne, a i přes pánovu nelibost opakovaně trvá na vzdálení se z ulice. V té chvíli již rozmrzelý Himeneo vyzývá sluhu k mlčení a hrubě jej odbývá slovy, že o jeho trápení nic neví. Po krátké rozmluvě mezi oběma muži se poprvé dostává ke slovu i druhý ze sluhů – Eliso. Ten ale zanedlouho natolik rozhněvá svého již tak rozladěného pána dalšími poznámkami o odchodu, že Elisa s křikem nazve opilcem a špatným služebníkem.

HIMENEO.- *¡Oh, borracho,
mal criado y sin empacho!*

ELISO.- *Mas, señor, pues que así es,
tu Señoría provea*

*que ninguno aquí te halle,
porque su hermano, el Marqués,
de la señora Febea
visita mucho esta calle,
trae muy buenos criados,
y tú los tienes mejores.
Reniega de los amores,
no vamos descalabrados.*

Eliso s uctivým oslovením svého pána nicméně nadále neústupně trvá na odchodu z ulice, a taktéž jej upozorňuje, že Marqués, bratr jeho milované, často ulicí prochází a obklopuje se velmi dobrými a věrnými sluhy. Zároveň mu ale jedním dechem podstrkuje, že sám Himeneo má pomocníky nejlepší. Z této promluvy je nadále zřejmé, že pánovy city nebere příliš vážně. Mylně předpokládá, že jsou povrchního a prehlivého rázu, načež mu domlouvá, aby na Febeu raději zapomněl, než někdo přijde k úhoně. Himeneo se zdá být ve svém přesvědčení setrvat na místě neoblomný, a jelikož ze slov Elisa pociťuje váhavost a strach, nepřímou mu navrhuje, aby se vzdálil. Touto replikou, jíž naráží na sluhovu bojácnost, se Elisa dotkne. To poslední, po čem rufián touží, je, aby o něm Himeneo smýšlel jako o zbabělci, proto se vůči jeho popíchnutí okamžitě ohradí:

« ELISO.- *Si quieres, señor, probar
cuánto miedo les tenemos
y saber cuánto nos tienen,
anda, vete a reposar;
nosotros nos quedaremos
a respondelles si vienen.*

Eliso pána ujišťuje, že se střetu se sluhy Marquése vůbec nebojí a v momentě případného konfliktu by se se svým druhem o všechno postarali. Na důkaz svých slov vybízí pána k odpočinku. V této scéně můžeme postřehnout u Elisa první známky chvástání, když se snaží Himeneovi ukázat svou nebojácnost a podstrkuje mu, že je to spíše nepřítel, kdo by se měl někoho obávat.

HIMENEO.- *Pues catad qu'estéis velando,
porque vernán más de dos.*

Himeneo na domýšlivé narážky služebníka nijak nereaguje, naopak spíše pragmaticky konstatuje, že je pravděpodobné, že se v případném střetu utkají s více než dvěma muži a doporučuje jim, aby byli obezřetní a připravili se na to, že tato možnost nastane.

ELISO.- *Vengan diez, cuerpo de Dios,
que no se irán alabando.*

Eliso ale vypadá, že se nedá ničím zastrašit, neboť se dále nebojácně kasá a se slovy „ať jich přijde třeba deset“ se snaží dokázat Himeneovi svou nebojácnost a hrdinství. Naduté poznámky, jejichž cílem je snaha přesvědčit okolí o vlastní statečnosti, tvoří podstatu postavy chvástavého vojáka. V tomto případě reakci předcházela nedůvěřivost ze strany Himenea, který nepřímou nazval své služebníky zbabělci. Eliso se snaží tuto pánovu nedůvěru rozptýlit a prezentovat se jako udatný a chrabrý bojovník.

BOREAS.- *Ya viniesen,
con tal que no nos huyesen.*

Ani druhý ze sluhů ve chvástání nezaostává. Naznačuje, že až je protivníci zahlédnou, sami zbaběle utečou, než aby se s nimi dostali do křížku. Sebejisté výroky obou mužů očividně Himenea přesvědčily natolik, že se rozhodl uposlechnout radu Elisa – tedy odebrat se k zaslouženému odpočinku, a přenechat další vývoj v rukou služebníků. Ve své další promluvě již naléhá na rufiány, aby zastrašili pomocníky Marquése jen v případě, že by protivníci případný konflikt iniciovali.

ELISO.- *Ve con Dios; deja hacer,
que del lodo te pornemos.*

Eliso se s pánem s přáním šťastné cesty loučí a ujišťuje jej, že se kvůli němu o vše postarají, ačkoli jakýkoli silový zákrok vůči nepříteli ani v nejmenším neplánují. Himeneo mu znovu důrazně klade na srdce již dříve řečenou radu, aby bojovali pouze z důvodu sebeobrany a po těchto slovech v dobré víře opouští ulici a nechává na místě Elisa a Borea samotné. Na základě nadutých výkřiků získal Himeneo mylný dojem, že

má ve svých sluzích statečné a boje chtivé pomocníky. Netuší, že jakmile se ocitne z doslechu, zanechají oba muži předstírání a naplno odhalí svou pravou tvář.

ELISO.- *Muy modorro sois, amigo,*

porque yo me sé guardar

de los peligros mundanos.

V reakci na pánovu upřímnou starost přiznává Eliso druhovi, jehož nazývá přítelem, že se záměrně úspěšně vyhýbá všude číhajícím možným situacím, jež by ho vystavily nebezpečí. V této scéně již rufián nepřímou přiznává zbabělost.

BOREAS.- *A la fe que estás conmigo.*

Hagamos, por nos salvar,

como dos buenos hermanos;

huyamos d'esta congoja

y apartémosnos del mal; [...]

Boreas, jenž také chová zjevné sympatie ke svému příteli, ba dokonce o něm hovoří jako o svém bratrovi, přitakává, neboť má zřejmě ve zvyku volit v životě obdobnou strategii. Bez dalších okolků navrhuje na nic nečekat a vzít nohy na ramena, tím předejít možné hrozící roztržce se soky a zachránit se tak před jistým nebezpečím. Postava rufiána vždy především myslí v první řadě na sebe a své potřeby, za každou cenu se vyhýbá všem možným hrozbám, a tak Boreovy myšlenkové pochody coby představitele tohoto typu vůbec nejsou ničím překvapující. Nastalou situaci komentuje pomocí výrazů jako „congoja“ či „mal“, tedy trápení a zlo, z toho důvodu je proto více než zřejmé, že se cítí nepříjemně a nejraději by se nacházel někde jinde.

BOREAS.- *Bien tengo que te decir*

d'una cierta amiga mía

que se deshace por mí;

pero, por no te mentir,

yo tengo en la fantasía

que no estamos bien aquí.

Zatímco se předběžně domlouvají na podrobnostech plánu, zmíní Boreas mezi řečí jednu svou přítelkyni, již prý vůbec není lhostejný, nicméně nechce zabíhat do detailů, dokud společně neopustí ulici a nenaleznou bezpečný úkryt. Z jeho promluvy lze cítit jistou ustrašenost. S každou další uběhlou vteřinou si je vědom blížícího se rizika srážky s Marquésem a jeho služebnictvem.

ELISO.- *No temas, aunque eso sea;*

*que por las casas caídas
nos iremos con la luna,
y sin que nadie nos vea
salvaremos nuestras vidas,
y sin deshonra ninguna.*

Elisa samozřejmě nápad utéct nadchne a zatímco přemýšlí, jakým způsobem se nejlépe nepozorovaně vytrazit z ulice, jedním dechem uklidňuje roztěkaného partnera, který je viditelně čím dál tím nervóznější. Ten se stresuje myšlenkou, že by je při úprku mohl někdo spatřit. Eliso nemešká ani vteřinu a za pochodu vymýšlí plán. Oba muži se dohodnou, že ve večerních hodinách tajně zmizí, zachrání tím tak holé životy a ani nepošpiní svou čest. Jak již bylo dříve uvedeno jakožto jedna ze stěžejních charakteristik postavy, fanfarón si velice zakládá na své reputaci, je pro něj důležité působit na veřejnosti statečně a nedávat najevo svou pravou zbabělou stránku. V tomto případě plánují rufiáni nenápadný útěk, jenž jim umožní vyhnout se konfrontaci s nepřítelem a zároveň nezklamat mínění a důvěru svého pána.

BOREAS.- *Pues de mí puedo jurarte*

*que no me había quedado
gota de sangre conmigo.*

Z dvojice mužů je to právě Boreas, který v této situaci působí značně bázlivě, když se rozhlíží po okolí a děsí se možnosti, že by je někdo mohl zahlédnout. Svěřuje se příteli, že „v něm nezůstala ani kapka krve“, čímž vyjadřuje, jak je k smrti vyděšený. Eliso je rozvážný a duchapřítomný, přítele uklidňuje a zároveň jej vybízí, aby mu pověděl o ženě, jež tolik upoutala jeho pozornost.

BOREAS.- *Pues que, hermano, tu deseo*

*mis cosas saber desea,
la verdad d'ellas es ésta:
cuando nuestro amo, Himeneo,
se enamoró de Febea,
yo de su sierva Doresta;
y es tan hermosa doncella,
tanto gentil criatura,
que su ama en hermosura
puede bien vivir con ella.*

Boreas se nenechá dvakrát pobízet a „bratra“, jak opět Elisa nazývá, zasvěcuje do svého milostného života. Vypráví mu, jak při příležitosti Himenova a Febeina seznámení, potkal ženu, jež ho na první pohled okouzila a do níž se okamžitě zamiloval. Ona zmíněná je služebnou paní Febei. Při líčení jejího vzhledu se nechává unést a popisuje ji adjektivy „hermosa“ a „gentil“, obzvláště tedy vyzdvihuje její půvab a krásu. Uvádí dokonce, že je prý natolik líbezná, že se vzhledem může rovnat své paní.

Láskyplný a obdivný způsob, jakým Boreas mluví o své vyvolené není příliš typický u postavy novodobého vojáka. Pokud uvedeme za příklad známého Centuria, můžeme si povšimnout, že tento rufián nikdy takovou upřímnou náklonnost vůči druhému pohlaví neprojevoval, ba naopak. Ženy, jež se v jeho okolí vyskytovaly a byly mu nějakým způsobem blízké, byly prostitutky, jež využíval pouze pro peníze. Jak uvádí Lida de Malkiel (1957, s. 270-271), Centurio není a nikdy nebyl obětí lásky na rozdíl od ostatních postav kolem něj, a jediné chvíle, kdy vystupoval před ženami galantně, nastávaly, když si před nimi hrál na rytíře. Jak již ale bylo dříve zmíněno v jedné z předešlých kapitol, jednalo se z jeho strany pouze o přetvářku, která s opravdovými city neměla nic společného.

Již z předchozí Boreovy promluvy vyplývalo, že ani oné dámě není sluha zcela lhostejný, a Elisa proto přirozeně zajímá, jak si jejími city může být milovník tak jistý, když s ní ještě ani slovo nepromluvil. Boreas odpovídá:

BOREAS.- *Sin hablalle juraría*

que por verme pena y muere,

si no me mienten los ojos.

BOREAS.- *Yo confío*

que es su querer cual el mío.

Boreas je láskou zaslepený a zřejmě si myslí, že jeho šarmu není možné odolat, proto ani na okamžik nezapochybuje, že by zájem snad mohl být jednostranný. Se samozřejmostí se domnívá, že jeho vyvolená náklonnost opětuje, a to se stejnou intenzitou.

ELISO.- *A la fe, para gozallas*

y no perderse tras ellas,

oíllas y no creellas,

sacudillas y dejallas.

No lo digo

porque les soy enemigo.

Eliso však pohled na celou záležitost nevnímá tak jednoznačně, naopak. Zaujímá vůči něžnému pohlaví značně nedůvěřivý postoj, a svému příteli v dobré víře radí, aby se do ničeho vážného nezapletl. Ženám se dle něj nedá věřit, a proto na něj apeluje, aby s dívkou strávil pouze pár příjemných chvil, ale poté ji hned nechal jít. Z jeho proslovu vyplývá, že ženy vnímá jako pouhý sexuální objekt a nevěří s nimi v možné navázání hlubšího vztahu. Jelikož si je vědom negativního přístupu, který tolik kontrastuje s Boreovou radostnou zprávou, má tendenci jej ujišťovat o svých nejčistších úmyslech v zájmu jeho dobra.

BOREAS.- [...] *Porque aquel que pena y muere,*

si bien ama y es así,

no puede hacer de sí

sino lo que amor quisiere

desque dio

su libertad a quien vio.

Por ende no hables más

en juzgar vidas ajenas,

pues das a muchos molestia; [...]

V upřímném monologu vyjadřuje Boreas niterné pocity vášnivě zamilovaného muže, který umírá láskou a souží se pro svou drahou polovičku. Vysvětluje, že láska má na člověka omamný a zaslepující vliv, je svazující, člověk se podřizuje potřebám nikoli vlastním, ale upřednostňuje potřeby milované osoby. Svou svobodu ztrácí ve chvíli, kdy milovanou spatří, a tak lásce propadá. Ve své zaslepenosti odbývá druha slovy, že pořádně ještě nepoznal lásku, a tudíž mu v milostných záležitostech radit nemůže, neboť tomu dostatečně nerozumí. Dává mu patřičně najevo, že o jeho nevyžádané rady nemá prázdný zájem. Tato Boreova promluva znatelně připomíná Himeneovo vyznání lásky, jemuž se stejný sluha skrytě vysmíval. Zdá se zjevné, že oba muži chovají velmi silné city ke dvěma ženám, a i způsob vyjádření a popis emocí je u obou velice podobný. Oba pělí na svou vyvolenou jen samé ódy a shodují se, že šlo o lásku na první pohled. Eliso u přítelova vyznání, stejně jako Boreas u Himeneova, nemá pro jeho emoce pochopení, a byť se mu nevysmívá, snaží se mu otevřít oči a varovat ho před případným zklamáním, které ženy a láska přináší.

BOREAS.- [...] *que por damas*

honramos vidas y famas.

Zamilovaný sluha končí svůj výstup slovy o tom, že kvůli svým vyvoleným muži obětují životy i reputaci. Tímto výrokem staví Boreas ženu na piedestal, vědomě hodnotí její existenci jako významnější a staví se před ní do pozice toho podřadnějšího. Takové pojetí lásky nám může připomínat koncept dvorské lásky neboli „*fin'amors*“, jež vznikl již v 11.století v Okcitanii (na území dnešní Francie) pod rukama trubadúrů. Tento nový způsob vnímání lásky v literatuře se později rozšířil i mimo Francii a významně ovlivnil lyrickou a epickou tvorbu v různých evropských zemích.

Mezitím oba muži ještě chvíli pokračují v debatě, načež Eliso vyzve Borea konečně k odchodu, a to právě ve chvíli, kdy se na jevišti objevují nově příchozí, dosud neobjevené postavy – sluha Turpedio se svým pánem Marquésem. Z Turpediovy poznámky mířící ke vzdalujícím se sluhům lze soudit, že oni rufiáni opustili ulici právě včas a zvládli se tak vyhnout jistě nepříjemné konfrontaci s Marquésem, neboť ten se o jejich identitu a důvod přítomnosti v ulici velmi zajímal. Odchodem fanfarónů ze scény a následným příchodem nových postav a uvedení do jejich konverzace končí první akt, ve kterém se Boreas a Eliso již znovu více neobjeví.

Na začátku druhého dějství se čtenáři hry opět střetávají se stejnými postavami, jež zahajovali i první dějství – tedy Himeneem, Boreem a Elisem. Všichni tři muži se i tentokrát nacházejí v bezprostřední blízkosti Febeina domu, kde již netrpělivě vyhlíží příchod muzikantů, kteří zde na žádost Himenea zahrají a zazpívají písně, jež by měly zaujmout a potěšit Himeneovu milou. V tu chvíli je cítit ve vzduchu jasná nervozita, a to nejen ze strany Himenea, kterému na úspěchu celé akce obzvlášť záleží, ale i ze strany jeho poskoků, již se tváří být stejně zainteresováni a poté, co konečně vidí loudající se hudebníky v ulici, je nedočkavě popohánějí k svižnějšímu příchodu. Jakmile muzikanti vystoupí se dvěma písněmi, Himeneo uzná za vhodné, že pro tentokrát muziky stačilo, poděkuje pánům a s přáním šťastné cesty se s nimi rozloučí. Načasování se ukázalo být více než vhodné, na což jej s pokřikem upozorňuje i Boreas, jelikož právě v tu chvíli na scénu poprvé ve hře přichází samotná Febea a konečně se schyluje k očekávanému rozhovoru mezi ní a jejím zamilovaným obdivovatelem. Boreas a Eliso se pak beze slova vytratí, aby dopřáli dvojici dostatek soukromí, a až po rozpravě, jež vede k dohodnutí schůzky mezi nimi, se Boreas opětovně objevuje na scéně. Febea mezitím odchází a mladý muž se po nepříliš dlouhé odluce znovu shledává se svými služebníky, kteří ho již netrpělivě očekávají.

BOREAS.- *Señor, pues has conseguido*

la merced que deseaste,
tan conforme a tu querer,
cúmplenos lo prometido,
pues sabes que nos mandaste
las albricias del placer.

Himeneovi se splnilo vytoužené přání, jelikož jeho vyvolená právě svolila ke schůzce s ním, a proto není divu, že je nadmíru spokojený. Boreas se rozhodne využít nadprůměrně dobrého rozpoložení, ve kterém se jeho pán zrovna nachází a připomíná mu, aby vyplatil svým sluhům zaslouženou odměnu, která jim byla již dříve přislíbena za věrnou službu a pomoc.

HIMENEO.- *Hermanos, de muy buen grado,*

que es razón en todo caso.
Toma tú el sayón de raso,

*y tú el jubón de brocado,
que otro día
yo os daré mayor valía.*

Štěstím překypující Himeneo, který jistě nedokáže myslet na nic jiného než na Febeu a nadcházející setkání s ní, si rychle vzpomene na svůj slib a má v úmyslu jej okamžitě splnit. Byť je zaneprázdněný myšlenkami na svou lásku a zajímá se jen o sebe, dokáže ocenit věrné služebníky a jedná s nimi velmi slušně a přátelsky. Nelze si nevšimnout důvěrného oslovení „*hermanos*“, jímž se nezřídka oslovují hlavně rufiáni mezi sebou, a které není zcela obvyklé v rámci vztahu mezi pánem a jeho sluhy. Jak již ale bylo dříve řečeno, Himeneo je natolik nadšený z předchozího vývoje událostí, že směle nazve sluhy svými bratry a hodlá je ocenit za zásluhy, kterými přispěli ke splnění plánu. Více nemešká a jednomu z nich daruje „*sayón de raso*“, tedy saténovou tuniku a druhému „*jubón de brocado*“, jakýsi brokátový kabátec. Himeneo se rozhodl na svých sluzích nešetřit, protože je kromě zmíněného ošacení slibuje obdarovat ještě další, blíže nespecifikovanou odměnou.

BOREAS.- *Dios haya de ti memoria*

*y acreciente tu vivir
con honra y fama sin par,
y te dé tanta vitoria
que no tengas que pedir,
pues no te falta que dar.*

Boreas vyjadřuje hlubokou vděčnost pánovi za štědré dary, kterými se rozhodl odměnit sluhy. Přeje mu, aby na něj Bůh pamatoval a obdařil jeho bytí ctí a slávou. Tyto dvě ctnosti jsou nesmírně důležité a pro jejich zachování urozený rytíř neváhá bojovat i s nepřítelem. Právě motiv cti je ústředním tématem modelu „*capa y espada*“, do něhož můžeme řadit i hru *Comedia Ymeneá*.

ELISO.- *Yo no quiero tus brocados,*

*ni consiento, ni es honesto
que quedes tú descompuesto
por componer tus criados.*

*Ten cordura,
que tu largueza es locura.*

Pakliže Boreova reakce na Himeneovu velkorysost není vůbec ničím překvapující, tak o to více zaskočí všechny přítomné svým výrokem druhý ze sluhů. S rozhodným postojem Eliso odmítá přijmout šatstvo, které jim Himeneo ze své vlastní sbírky nabízí. Vyjadřuje nesouhlas s tím, aby pán rozdával svým sluhům vlastní ošacení a sám pak vypadal hůře než oni. S dobrými úmysly klade Himeneovi na srdce, aby byl rozumný. Hodnotí jeho štědrost jako přehnanou a osočuje jej z šílenství. Z dvojice Elisa a Borea, je to právě první zmíněný, jenž se zdá být věrným a oddaným služebníkem svého pána, neboť považuje za samozřejmé vykonávat jeho požadavky, plnit všelijaké příkazy a za všech okolností jej neustále chránit, a to bez nároku na jakoukoli odměnu.

Na neočekávanou poznámku kolegy zareaguje Boreas jednoduchým přitakáním: „*Bien dices.*“. Ačkoli s ním nesouhlasí (soudě podle jeho prvotní reakce na obdržení darů), rozhodne se předstírat nezájem a podpořit jeho tvrzení. Boreův postoj je ale třeba vnímat a hodnotit pouze v rámci celého kontextu, a to společně s Elisovou reakcí, jež jej donutila naoko před pánem změnit názor. Je více než zřejmé, že pokud by skromný sluha rovněž dychtil po odměně, Boreas by onu náhlou poznámku nikdy nevyslovil. Z celé situace vyplývá, že nechce vedle přítele působit chamtivě, jelikož by ho to kvůli jeho postoji mohlo uvrhnout do nelichotivého světla a pán by o něm mohl začít negativně smýšlet.

Himeneo se zdá být zaskočený, neboť jistě takovou reakci nečekal. Ujišťuje sluhy, že je pouze chce odměnit za dobře odvedenou práci. Nicméně Eliso se zdá být ve svém přesvědčení neoblomný a nechce o tom se svým pánem již více debatovat.

HIMENEO.- *Pues callad, hermanos míos;*

*sed los que sois por entero,
que yo os daré, si no muero,
más que ropas y atavíos;
que el amor
es de hermano y no señor.*

Himeneo konečně pochopil, jakého oddaného služebníka v Elisovi má. Potěšený jeho slovy nabízí oběma sluhům daleko lepší odměnu, než je drahé šatstvo či šperky. Nejenže opět oslovuje rufiány „*hermanos míos*“, tedy „moji bratři“, ale především jim nabízí přátelství, dokonce hlubší vztah založený na bratrské lásce. Mladý muž zaujímá vůči svým sluhům zvláštní postoj, kdy si je nezvykle blízko připouští k tělu a navazuje s nimi vztah neobvyklý mezi pánem a služebnictvem. Jak již bylo dříve uvedeno, důvěrné oslovení člověka výrazem „*hermano*“ se nezřídka užívá právě mezi sluhy, kteří spolu tráví značné množství času a jsou si blízcí kvůli stejné profesi a podobnému životnímu stylu. Nicméně taková vřelá přezdívka adresovaná sluhům ze strany pána nebývá nijak častá, vztahy mezi vznešenými muži a jejich poddanými bývají značně formálnější. V nejlepším případě mezi nimi panuje vzájemná úcta, anebo to tak alespoň na první pohled vypadá. Pán obvykle důvěřuje svým sluhům, nezřídka vkládá svůj život do jejich rukou, žádá ochranu, svěřuje se se svým milostným trápením a doufá v rady či přinejmenším pochopení. Všechno toto přitom bývá součástí obvyklé služby poddaného, za kterou, alespoň podle Elisových slov, nemá být vyžadována odměna. S každou další jednotlivou promluvou služebníků se znatelněji rýsuje jejich povaha – Eliso se zatím jeví jako naivní, oddaný služebník, zatímco Boreas falešný a životem protřelý muž, který si je dobře vědomý, čeho chce dosáhnout a co může získat.

ELISO.- *Por eso, señor, tomamos*

la voluntad por el hecho

de tu mucha cortesía; [...]

Eliso a Himeneo konečně dojdou ke vzájemné shodě, kdy potěšený služebník s vděčností přijímá pánovu nabídku a vnímá ji jako milý akt zdvořilosti. Zajímavostí je, že od posledního stručného výroku se Boreas již neprojevoval, veškerou další konverzaci s Himeneem udržoval pouze Eliso. Jistě na sebe nechtěl více upozorňovat, aby je mladý muž nezačal mezi sebou porovnávat. Boreas totiž stále touží zůstat v pánově přízni.

ELISO.- [...] *mas si quieres que nos vamos,*

sernos ha mayor provecho,

porque se hace de día.

Esta tarde tornaremos

yo y Boreas paseando,

para ver disimulando

con qué esperanza vernemos.

Eliso, který chce být svému pánovi i nadále užitečný a dělat mu radost, navrhuje, že se s Boreem znovu vrátí na hlídku k Febeině domu ještě ten den odpoledne. S tímto příslibem se celá skupina loučí a odchází nejen z ulice, ale také z jeviště, na kterém ji střídá obávaný Marqués a s ním i jeho věrný sluha Turpedio. Marqués už se dozvěděl o Himeneově náklonosti k jeho sestře a hodlá proti němu rázně zakročit, aby nebyla pošpiněna jeho čest. Muž totiž zastává v této komedii postavu, již nadmíru záleží na rodinné cti a pro její zachování se neváhá vrhnout do boje s nepřítelem, i ho dokonce zabít. Dalo by se proto říct, že je pravým opakem rufiána, který dělá, co může, aby se konfliktům naopak vyhnul. Jak oba muži pozorují vzdalující se skupinu lidí, domlouvají se, kterak na ně příštího večera zaútočí. Marqués nelení a pomstychtivě spřádá plán po jehož naplnění nezůstane ušetřen život Himeneův, ale ani jeho vlastní sestry. Vyhrožuje také, že v případě, že by se Himeneo neobjevil sám, ale doprovázeli by ho jeho nohsledi, by ani oni nebyli vynecháni z kruté Marquésovy pomsty, byť se na pošpinění jeho cti přímo nepodíleli. Rufiáni se tedy s největší pravděpodobností octnou v nebezpečí musejíc chtě nechtě čelit Marquésovým zbraním. Tímto ujednáním se obě postavy loučí a dochází k ukončení druhého dějství.

Následující akt je velmi speciální a liší se od těch předchozích, neboť obsahuje výstupy pouze služebnictva. Zároveň se zde také poprvé objevuje postava Boreovy milé. Scéna se otevírá dialogem mezi Boreem a Elisem, a jelikož mu nepřihlíží Himeneo, můžou tak být oba muži zcela upřímní a sdělit si své pocity ohledně odměny, již Eliso nedávno odmítl od pána přijmout. Boreas nechápe, jaké pohnutky vedly jeho přítele k tak nesobeckému až hloupému jednání a snaží se mu promluvit do duše.

BOREAS.- *Pues, Eliso, hermano mío,*

no te quiero ser muy luengo,

ni sé si te enojarás;

mas con lo que en ti confío

y el gran amor que te tengo

te diré lo que oirás. [...]

Je rozhodně zajímavé sledovat, jakým způsobem spolu rufiáni hovoří. Nejenže se neustále vzájemně oslovují výrazem *hermano*, což svědčí o jejich blízkém vztahu a panující důvěře mezi nimi, ale rovněž celkový způsob mluvy je vždy velmi zdvořilý. Z této Boreovy promluvy směrem k Elisovi například vyplývá, že si ho váží a chová k němu úctu. Boreas našlapuje opatrně, nechce přítele rozzlobit, nýbrž mu pouze vysvětlit, proč měl onu odměnu přijmout. Nesnaží se ho přitom nijak kritizovat ani osočovat, naopak mu slovy vyjadřuje svou lásku a respekt. Se svým druhem si touží v klidu promluvit a vyměnit názory. Slušné vychování nepatří zrovna mezi typické charakteristické rysy fanfaróna, naopak jak uvádí Lida de Malkiel (1957, s. 274), postava nezřídka častuje druhé urážkami či ponižujícími poznámkami. Nicméně ani jeden ze sluhů ve hře *Comedia Ymeneo* zatím ukázkou takto hrubého chování nepředvedl.

BOREAS.- [...] *Por eso no te receles,*
que los buenos servidores
han de ser a sus señores
muy leales y fieles;
mas no tanto
que se pongan del quebranto. [...]

Boreas dále pokračuje ve své promluvě. Vyplývá z ní, že považuje Elisa za věrného a loajálního sluhu jejich pánovi, nicméně naznačuje, že taková oddaná služba někomu jinému není vůbec nutná, zvláště pokud by měla poškozovat vlastní zájmy. Naráží tím na to, že se Eliso zřekl odměny, která byla dle Borea zasloužená. Domnívá se, že svou práci odvedli – poskytli pánovi ochranu, kterou si přál a také díky jejich přispění dosáhl Himeneo schůzky s Febeou. Boreas je očividně typ sluhy, který nepracuje jen za dobré slovo a nemá nezištné úmysly, nýbrž očekává, že bude za svou službu náležitě obdarován. Eliso na druhou stranu působí velice oddaně a sloužit svému pánovi považuje za výsadu. Byť není zřejmé, jak staří oba sluhové jsou, je možné, že se mezi nachází výraznější věkový rozdíl, protože Boreas se chová jako životem protřelý muž, kdežto naivní Eliso zaujímá postoj mladšího nezkušeného člověka.

BOREAS.- [...] *Bien te debes acordar*
desde ayer, a lo que creo,

*nota bien lo que diré,
que no quesiste tomar
lo que te daba Himeneo,
ni yo por ti lo tomé. [...]*

Boreas důrazně apeluje na přítele, aby si dobře zapamatoval jeho slova. V tuto chvíli je již možné mezi řádky zaznamenat jistý vyčítavý tón, když jej upozorňuje na to, že ačkoli nechtěl, tak kvůli nekompromisnímu stanovisku, se kterým Eliso před pánem vystoupil, byl Boreas nucen odmítnout vytouženou odměnu.

BOREAS.- [...] *Ni me hagas entender
que aquella fue lealtad,
que es la mayor necesidad
que nunca te vi hacer,
pues perdiste
lo que en diez años serviste.*

Jak pokračuje ve svém rozvlácném monologu, zdá se být sluha čím dál více v ráži. Nerozumí, proč by někdo odmítal dary a nechápe jeho dobromyslné pohnutky. Dává mu jasně najevo, že nepřijetí odměny byla ta největší hloupost, které se kdy během své služby dopustil. Zajímavé je, že i přes všechnu zlobu a hněv, jenž Boreas zajisté pociťuje, se ani v jednom momentu neuchýlí k jediné ošklivé poznámce, která by mohla Elisa urazit nebo naštvat. Ačkoli je v jeho proslovu čitelná jistá gradace, která závěrem vyvrcholí ve výčitky, fanfarón po celou dobu vystupuje naprosto slušně a klidně. Vzhledem k tomu, že ho s Elisem pojí blízkého pouto, není zcela zřejmé, zda by podobně mírně reagoval ve stejné situaci i s někým jiným, tj. zda má takovéto chování v povaze či byl ovlivněn právě úctou a láskou, kterou k příteli chová, a proto nebyl schopen odhalit svůj možná pravý charakter hrubiána.

ELISO.- *No tengas a maravilla
si no quise a dos por tres
lo que nuestro amo nos dio;
que cierto tengo mancilla
de verle, para quien es,*

más pobre que tú ni yo. [...]

Po dlouhém výstupu ze strany Borea se Eliso konečně dostává ke slovu. Ten Boreův názor nesdílí a snaží se mu vysvětlit, že dary v podobě oblečení nepotřebují, protože jejich pán je ještě chudší než oni sami. Stojí si za svým názorem, ačkoli se poblíž nich nenachází Himeneo, nejedná se tedy z jeho strany o přetvářku se snahou zalíbit se pánovi, nýbrž je to jeho pravá povaha.

ELISO.- [...] *Si cuando rico se viere*

no se acordare de nos,

allá contará con Dios

cuando d'este mundo fuere.

Pues vivamos,

que no falta que vistamos.

Dodává, že věrná služba a oddanost bude vždy náležitě oceněna Bohem po odchodu na onen svět a že proto není třeba lpět na materiálních darech. Zmiňuje také, že bohatí páni mají tendenci být vůči svým sluhům lakomí. Hlavním smyslem bytí je podle Elisa žít život naplno, a k tomu není nutné vlastnit žádné drahé oblečení.

BOREAS.- *No das en todo el terrero,*

ni por ahí te me escapas,

ni tienes razón ninguna;

porque es un necio grosero

quien puede tener dos capas

y se contenta con una. [...]

Zdá se, že Elisův monolog Borea nepřesvědčil, protože ten si stále trvá na svém. Nezdolně mu oponuje, tvrdí, že se mýlí, protože jedině pošetilý blázen by se spokojil s jedním pláštěm, když může mít dva. Již bylo řečeno, že Boreas si i při výměně názorů dokáže zachovat chladnout hlavu a nesníží se k urážkám, i když s ním druhá strana nesouhlasí, nicméně v této promluvě si je již možné všimnout stupňující se naštvanosti, když nepřímě přitele nazývá „*necio grosero*“, hlupákem, když nechce přijmout něco, na co má nárok. Boreas se rozhodně nepyšní takovou vlastností jakou je ušlechtilost, aby se vzdal odměny ve prospěch těch, kteří to potřebují více. Nedokáže, ani nechce

pochopit Elisův postoj, který považuje za zcestný a nerozumný, a opakovaně se jej snaží přesvědčit o své pravdě.

BOREAS.- [...] *Pues si toca a los criados*

*de la pobreza del amo,
rico se llama y le llamo
quien puede haber mil ducados,
como veo
que le sobran a Himeneo. [...]*

Boreas neúnavně pokračuje ve svém monologu. Očividně netouží proplouvat životem jako chudák, ale chce si jej náležitě užívat. Argumentuje tím, že kdyby Himeneo strádal, zcela jistě by vůči nim tolik štědrosti neprojevil, ale v opačném případě, když sám nouzí netrpí, by bylo pošetilé nepřijmout dary, které sám od sebe nabízí. Jak ve své studii uvádí Lida de Malkiel (1957, s. 270), představitel renesančního chlubitvého vojáka je chudý, nevlastní žádný hodnotný majetek. Pokud se znovu zaměříme na Centuria, zjistíme, že ten žije z výdělku prostitutek. Z dosavadních ukázek, které jsem měla možnost analyzovat nicméně vyplývá, že Boreas a Eliso nejsou zcela typickými představiteli tohoto divadelního typu. Na rozdíl od Centuria nejsou kuplíři, a žádný jiný zdroj obživy u nich není známý, proto je pochopitelné, že Boreovi velmi záleží na tom, aby byl něčím hodnotným odměněn.

BOREAS.- [...] *Y pues me haces hablar*

*y de tus cosas me espanto,
siendo discreto y sabido
debrías considerar
que no nos puede dar tanto
como le habemos servido. [...]*

Boreas vysvětluje druhovi, že jejich služba pánovi je penězi nevyčíslitelná, ani nejhodnotnější odměna prý nedokáže pokrýt všechno úsilí, které kvůli němu vynaložili a práci, jež vykonali. Zaslouží si prý mnohem více, než jim pán kdy v životě může nabídnout.

ELISO.- *Boreas, según que veo,*

*no busques otro señor,
porque hablas con enojo;
que por ruin que es Himeneo,
si hallas otro mejor
yo quiero perder un ojo.
Todos hacen padecer
los servidores leales
y van a ser liberales
con quien no lo ha menester. [...]*

V této chvíli si už i Eliso začíná všímat, že se u jeho přítele projevuje značná rozzlobenost. Doporučuje mu, aby neztrácel čas hledáním nového pána, jelikož i přes všechny chyby, které Himeneo má, je jim nejlepším možným pánem. Nevěří, že by Boreas mohl natrefit na takového, u kterého by se jim vedlo lépe. Zmiňuje, že věrných a oddaných služebníků si nikdo dostatečně neváží.

BOREAS.- *Y aun porque son tan tiranos
que de nuestro largo afán
se retienen la moneda,
debemos con dambas manos
recebir lo que nos dan
y aun pedir lo que les queda [...]*

Vzhledem k tomu, jak se svými služebníky špatně zacházejí, neumí ocenit jejich práci a úsilí, nevyplatí jim žádnou odměnu, i když si ji zaslouží, uvádí Boreas, že je třeba vzít si od nich, co jim po právu náleží a nezdráhat se ani na vteřinu. Nespokojený sluha již dříve naznačil, že nejsou za práci dostatečně odměňováni, proto by měli brát, co páni nabízejí, a ještě se dožadovat přídavku. Je vidno, že Boreas se nehodlá spokojit s málem, váží si sám sebe a práce, kterou vykonává. Z jeho slov je rovněž patrná chamtivost. Neúnavně předkládá další argumenty, aby i druhý sluha pochopil jeho stanovisko a přijal jej.

BOREAS.- *[...] Lo que somos obligados
es servir cuanto podamos,*

y también que trabajemos

en que seamos pagados.

De otra suerte

nuestra vida es nuestra muerte.

Boreas představuje realistický pohled muže, jenž nabyt v životě nějaké zkušenosti, ví, na co má nárok a co si může dovolit. Uvědomuje si, že jeho posláním je sloužit pánovi, a to tak, jak nejlépe dokáže, každopádně za svou práci chce být – jako každý jiný člověk – náležitě odměněn. Naznačuje, že život není jen o práci a přežívání, a kdyby se rozhodli rezignovat na odměnu a soustředili se jen na to, jak co nejlépe vykonávat povinnosti, které ze služby plynou, byl by život o ničem. Jak jsem již zmínila a vyplývá to i z této promluvy, není možné vyloučit, že Boreas je možná výrazně starší než jeho druh. Mezi oběma muži je totiž bytostná propast, o tom, jak rozdílně vnímají svůj úděl na Zemi. Eliso netouží po výplatě, nýbrž po uznání, snaží se být oddaným služebníkem, slouží pánovi z dobroty duše, protože si myslí, že musí, a až po smrti bude Bohem za své skutky a nezištnost odměněn. Naopak Boreas odmítá žít, aby pracoval, chce si život užít a je si vědom toho, že bez peněz to není možné. Odmítá pracovní vztah založený na otročení.

ELISO.- *Hermano, bien te he entendido,;*

por lo cual a tu mandado

me ternás continuamente,

y aun que tengo por perdido

todo el tiempo que he dejado

de te ser muy obediente. [...]

Ukázalo se, že vášnivý proslov ze strany Borea zdárně přinesl kýžené ovoce, neboť se mu svými argumenty podařilo přesvědčit Elisa a změnit jeho názor. Ten nakonec uznává, že má Boreas pravdu. Je důležité zmínit, že odměna v podobě drahého ošacení či šperků, které se domáhá Boreas, odpovídá platu, který náleží zaměstnanci za odvedenou práci.

ELISO.- [...] *Y pues ya tan claras son*

mi mentira y tu verdad,

confieso mi necedad

*y alabo tu discreción,
y de hoy más
yo haré lo que verás.*

Eliso přiznává, že se ve všem mýlil a dává příteli za pravdu. Vzdává hold jeho úsudku a způsobu myšlení a sebe samotného označuje za hlupáka. Slibuje, že od této chvíle bude s Boreem za jedno. Po této promluvě je očividné, že zkušenější Boreas má na Elisa vliv. Ačkoli se na začátku zdálo, že byl skálopevně přesvědčený ve svém názoru, a nic ani nikdo jej nemohl změnit, Boreovi se to i přesto povedlo.

BOREAS.- [...] *Vivamos sobre el aviso,
que sin duda el hospital
a la vejez nos espera.
Por lo cual te cumple, hermano,
que sin vergüenza ni miedo
cuando te dieran el dedo
que abarques toda la mano. [...]*

Boreas si je velmi dobře vědom nebezpečí, kterému jsou jakožto sluhové chránící svého pána dennodenně vystaveni. Vždyť v prvním jednání plánovali útěk, aby se vyhnuli střetu s Marquésem, kterého se tolik obávají. Je si jistý, že při takovém způsobu života se jim konflikty, a k nim patřící zranění, nevyhnou, dokonce se domnívá, že jednou chtě nechtě skončí ve špitálu. Naléhá tedy na Elisa, aby v každé situaci myslel na sebe, a beze studu či strachu přijal, to, co mu budou za odměnu nabízet. Vyžaduje, aby se nikdy nespokojil s málem a když mu podají prst, necht' si vezme celou ruku.

ELISO.- *Hermano, deja hacer,
que no quiero más lacería
de la que tengo pasada.
Y aun si recibes placer,
dejemos esta materia
porque está bien disputada. [...]*

Eliso smířlivě uklidňuje Borea, který se zdá být ještě v ráži, aby neměl obavy, protože již prozřel a nechce už nadále živořit v bídě a chudobě. Jelikož oba muži nakonec dospěli k vzájemnému porozumění, navrhuje Eliso změnit téma rozhovoru. Dlouhá debata sluhů se pomalu chýlí ke konci.

ELISO.- [...] *Buen tiempo se nos ofrece,
y es cosa justa y honesta;
hablemos a tu Doresta,
que a la ventana parece.*

Optimisticky naladěný Eliso očekává příchod dobrých časů a touto poznámkou již zakončuje původní konverzaci. V okně si všimne vykukující služby Doresty, do níž je jeho přítel zamilovaný a navrhuje s ní promluvit.

BOREAS.- *Ya la veo,
y es cumplido mi deseo.*

Po Elisově upozornění druhý služebník zahlédne svoji vyvolenou a srdce mu štěstím zaplesá. Již z jeho předchozích promluv bylo zjevné, že jej žena na první pohled okouzila. Zdá se, jako by se od posledního setkání nemohl dočkat, až ji znovu spatří, neboť se příteli svěří, že se mu v té chvíli splnilo přání.

ELISO.- *Pues anda, vele a hablar.
Yo quedaré d'esta parte
y escucharé desde aquí,
que me conviene notar
cómo sabes requebrarte,
para que aprenda de ti.*

Eliso povzbuzuje nadšeného, byť trochu nervózního přítele, aby si promluvil s Febeinou služkou. Mělo by se jednat o vůbec první rozhovor této dvojice, jelikož Boreas dříve zmínil, že s ní v momentě jejich setkání neměl možnost hovořit. Eliso má v plánu zůstat v bezprostřední blízkosti a nenápadně pozorovat, jakým směrem se konverzace bude vyvíjet. Je zvědavý, jak si Boreas s Dorestou povede a míní naslouchat, jak umí jeho přítel jednat se ženami a lichotit jim, aby se, jak sám uvádí,

mohl od něj něco přiučit. Tato Elisova poznámka vychází z jeho absence zkušeností se ženami, na což ho i dříve trefně upozornil Boreas, když jej Eliso v minulosti zahrnoval nevyžádanými radami ohledně milostného života.

BOREAS.- *No te burles, aunque callo,
ni me tengas por grosero,
que en manos está el pandero
de quien bien sabrá sonallo.*

Láskou opojený sluha se zdá být očividně vystrašený z prvního kontaktu se služkou, jelikož bázlivě prosí Elisa, aby se mu neposmíval, ani když bude konverzace stagnovat a nastane moment nepříjemného ticha. Obává se selhání a ztrapnění nejen před Dorestou, ale také před svým druhem, který k němu vzhlíží. Nerad by v jeho očích klesl, a snad působil za zoufalce či hrubiána, který neumí správně mluvit s dámou. Eliso ale nedbá jeho nářků, ani na ně nijak nereaguje, nýbrž povzbuzuje přítele k oslovení jeho vyvolené, která přítomnost sluhů již stihla zaznamenat.

BOREAS.- *Doresta, señora mía,
guarde Dios vuestra beldad
y vuestra gentil manera.*

Poté, co jej Eliso povzbudí k odvážnému prvnímu kroku, si Boreas konečně dodává odvalu a započne svůj dialog s Dorestou. Oslovuje ji zdvořilým výrazem „señora mía“, tedy „má paní“, čímž jí vyjadřuje úctu a respekt. Chová se k ní k jako urozené dámě, vyzdvihuje její krásu a noblesní způsoby. Snaží se ji zaujmout rytířským chováním, vidí ji jako bohyni, před níž se obrazně klaní. Na rozdíl od Centuria, pro něhož je milostné namlouvání pouhá hra a zábavný způsob trávení volného času, úmysly rufiána ze hry *Comedia Ymeneá* se zdají být doopravdy čisté a upřímné. O hloubce jeho citů se diváci a čtenáři mohli přesvědčit ve dřívějším dialogu s Elisem.

DORESTA.- *Si no por la compañía,
yo os hablara de verdad
de modo que no os pluguiera.*

Doresta ale k překvapení Borea zareaguje zcela odlišně, než fanfarón jistě očekával. Sladké řeči ani lichotky na ni žádný dojem neudělaly. Zaskočenému sluhovi

sděluje, že kdyby nebylo Elisa, který se nachází v blízkosti, pověděla mu by něco nepěkného, co si o jeho způsobu namlouvání myslí. Borea přirozeně zajímá, čím ženu tak popudil a ona odpovídá:

DORESTA.- *Porque no me motejéis,
que si otra vez lo hacéis
no's placará la respuesta.
Que aunque fea
no tengo invidia a Febea.*

Očividně se domnívá, že to, co od něj slyší, jsou jen lži a prázdná slova, která nemyslí vážně. Myslí si, že se jí sluha pouze vysmívá, označuje totiž sama sebe za ošklivou, byť jak sama poznamenává, nepocituje závist vůči atraktivnějším ženám, a konkrétně má na mysli svou paní – Febeu. Tato její průpovídka kontrastuje z jednou z Boreových poznámek, kdy ji při důvěrném rozhovoru s Elisem líčil jako velmi půvabné stvoření, které může krásou konkurovat právě Febee. Doresta vyhrožuje, že pokud se ji Boreas ještě znovu pokusí zalichotit, nebude se mu zamlouvat její odpověď.

BOREAS.- *Señora, no's deis fatiga
por yo decir una cosa
que dirá cualquier que os viere.*

Sluha se ale ani po výstraže nenechá odradit, a i nadále pokračuje v milostném namlouvání. Nerozumí tomu, že se jeho milá nevidí stejnými očima. Smířlivým tónem se ji snaží ujistit, že kdokoli, kdo by ji spatřil, by byl jejím půvabem stejně okouzlen. Je pravděpodobné, že jeho pohled jakožto velmi zamilovaného muže by se objektivně lišil od nezúčastněného člověka, který by se spíše přikláněl k názoru Doresty, nikoli Borea. Nicméně je pochopitelné, že Boreas vidí v tu chvíli služku jako tu nejkrásnější bytost na světě, i když tomu tak reálně samozřejmě není.

BOREAS.- *Pluguiera, señora, a Dios,
en aquel punto que os vi,
que quisiera tanto a mí
como luego quise a vos.*

Ačkoli podle všeho vypadá, že Doresta začíná být Boreovým snažením unavena, snad i popuzena, rufián i přesto nepolevuje ve vyjadřování náklonnosti. Přiznává, že se jeho city objevily velice náhle, v momentě, kdy ji prvně spatřil, pro ni okamžitě zahořel touhou.

BOREAS.- *Ensayad vos de mandarme*

*cuanto yo podré hacer,
pues os deseo servir,
siquiera porque en probarme
conozcáis si mi querer.*

Následující promluvou se Boreas staví do pozice, ve které je podřízený své vyvolené, zkrátka touží být jejím služebníkem. Žádá ji, aby jej zahrnula rozkazy, které by mohl k její radosti splnit, protože jeho přáním je sloužit jí. Dodává, že by i tímto způsobem mohla ověřit hloubku a opravdovost jeho citů.

Již na předchozích stránkách bylo zmíněno, že koncept lásky, kdy muž opěvuje ženu svého srdce, staví ji na piedestal a touží ji učinit šťastnou plněním jejích přání, odpovídá konceptu „*fin'amors*“. Kavalír, jakožto muž soužící se bolestí často z nenaplněné lásky, vnímá svou dámu nikoli jako sobě rovnou, nýbrž vůči němu nadřazenou. Ač Boreas není šlechtic ani urozený, z celého srdce touží být takovým kavalírem. Doresta pro něj není jen obyčejná a prostá služka, vnímá ji jako urozenou paní, k níž s úctou a obdivem vzhlíží. Pojetí lásky podle vzoru „*fin'amors*“, v překladu jemné či vytríbené lásky, je založeno na radosti z utrpení a milostné službě dámě. Výjimkou nebývá ani idealizování milované, vychvalování a velebení její existence ať už před ní samotnou nebo i v její nepřítomnosti (Moore, 1979, s. 622). Právě idealizace, tedy zkreslený obraz dámy, vnímání jí dokonalejší, než ve skutečnosti je, je Boreovi vlastní. V jeho očích vystupuje za půvabnou dámu, avšak ona sama sebekriticky přiznává, že krásou příliš neoplývá.

DORESTA.- *Si mis ganas fuesen ciertas*

*de quereros yo mandar,
quizá de vuestro hablar
saldrían menos ofertas.*

Z Dorestina chladného projevu, který vůči doufajícimu sluhovi zaujímá, je více než patrné, že mu nevěří. Očividně se domnívá, že se jedná z jeho strany pouze o plané řeči a výmysly s cílem se pobavit, případně ji zesměšnit. Ujišťuje ho, že kdyby měla v úmyslu jej pověřit úkoly, které by měl splnit, pravděpodobně by z jeho úst nevycházelo po nich tolik poptávky. Dorestu ani na okamžik nenapadne zvážit možnost, že sluhovy pocity vůči ní by mohly být ryzího charakteru. Myslí si, že lichotky a dvoření jsou pro fanfaróna pouhá hra a nic z toho, co tvrdí, nemá ani v nejmenším úmyslu splnit.

BOREAS.- *¿Cómo ya no oso hablaros?*

*Que tenéis ciertas respuestas
que lastiman las entrañas.*

Poněkud ublíženě reaguje dotčený sluha na nevěřičnost „své paní“ ohledně pravosti jeho citů. Naříká a stěžuje si, že ho svým jednáním vůči němu trápí. Dorestinu nedůvěřivost a odtažitost si bere osobně a dodává, že ho její slova zraňují.

DORESTA.- *Por mi fe, tengo mancilla*

*de veros así mortal.
¿Moriréis de aquese mal?*

V tuto chvíli to vypadá, že služka začíná měnit svůj názor na Borea, neboť mu svěřuje, že se jí nelíbí vidět ho takto zarmouceného. Zajímá se, zda by mohl i zemřít následkem takové trýzně a on odpovídá prostě a bez zaváhání: „*No sería maravilla.*“, čímž opětovně potvrzuje svůj postoj soužícího se muže, který by kvůli lásce ke své dámě dokonce i zemřel.

BOREAS.- *Plega a Dios*

que mi pena pene a vos.

Sluha se i nadále souží láskou po své vyvolené a přeje si, aby i ona poznala stejné pocity zármutku a touhy po milované osobě, k jeho smůle ona však stále vůči němu zaujímá odmítavý postoj.

DORESTA.- *Vos andáis tras que publique*

lo que está mejor secreto

*para mi fama y la vuestra;
pues, sin que más os suplique,
no queráis, pues sois discreto,
que haga tan loca muestra.*

Dorestu zdá se přílišné snažení fanfaróna získat si její náklonnost unavuje, proto mu po několika vyměněných replikách doporučuje, aby již ve dvoření ustal a vrátil se zpátky, odkud přišel, pakliže si nepřeje, aby všem o této konverzaci pověděla. Zmiňuje také, že ponechat tuto událost v tajnosti bude lepší nejen pro jeho reputaci, ale též pro její. Zřejmě se domnívá, že Boreas netouží po nálepce milovníka a taktéž by se mu určitě nelíbilo, aby se v okolí mluvilo o jeho neúspěšné snaze dvořit se služce.

BOREAS.- *No os quiero más deservir,
pues algo pienso entenderos;
y terné que agradeceros
si me mandardes venir
hora cierta,
que no me neguéis la puerta.*

Rufián se nedá tak lehce odbýt a ani služčina nepřístojnost či její výstrahy jej neodradí. Jelikož pochopil, že dosavadní přístup chudáka trpícího láskou na ni nezabírá, mění taktiku. Už dále nechce být v pozici podřízeného služebníka dychtivě očekávající povely od své paní. Opatrně navrhuje možnost schůzky a doufá, že by mu služka nezabouchla dveře před nosem. Doresta ale nevidí žádný způsob, jak by bylo možné setkání realizovat.

BOREAS.- *Esta noche, si queréis,
cuando abriréis a Himeneo,
me podéis abrir a mí.*

Boreas služce navrhuje, že by mohli využít události dnešního večera. Jeho pán Himeneo má totiž též noci dohodnutou schůzku s Febeou a při této příležitosti by Doresta mohla vpustit do domu i samotného Borea. Jak se zdá, sluha nelení, a v mžiku přichází s plánem, jenž dvojici umožní se shledat ještě toho samého dne. Doresta však nevidí realizaci nápadu nikterak nadějně a pohotově fanfaróna zpraží, aby si od

dnešního večera nic nesliboval. Febea totiž výslovně své služce nakázala, aby do domu kromě pozvaného Himenea nikoho dalšího nepouštěla. V této chvíli si již můžeme všimnout obratu v Dorestině chování, když z její řeči nepřímo vyplývá, že by se schůzkou s rufiánem souhlasila, nicméně se vymlouvá na okolnosti, které jim dle jejího názoru nepřejí.

BOREAS.- *Pues haced*

que me cumpláis la merced.

Boreas také stihl postřehnout její výraznou proměnu v chování, proto již sebejistě žádá, aby pro něj učinila výjimku, do domu ho večer spolu s pánem vpustila, a tak mu udělala laskavost. Vzápětí se ale již do rozhovoru vloží Eliso, který po celou dobu vyčkával opodál a celému dialogu bedlivě naslouchal. Nyní již ale partnera popohání, aby si pospíšil a setkání pro tuto chvíli ukončil. Naléhá na něj, že již musí oba odejít. Boreas se ale ještě před odchodem Doresty ujišťuje, zda jejich schůzka platí. Dohodnou se nakonec na setkání nikoli téhož večera, nýbrž až následujícího dne. Služka nejenže kladně odvětlí, dokonce přidává dovětek „*de buena gana*“, tedy „s velkou chutí“, čímž vyjadřuje, že se na opětovné shledání s fanfarónem velmi těší. Dvojice si vzájemně ještě vymění několik vroucích a přívětivých poznámek, načež se opravdu prozatím loučí a oba rufiáni společně odcházejí.

Chtěla bych alespoň v několika málo slovech shrnout nečekaný vývoj, jemuž čtenáři a diváci v této scéně přihlíželi. Na počátku se nacházela zcela nepřístupná služka, jež na prvotní pokusy o sblížení reagovala úsečně a odmítavě. Tento postoj dávala najevo dosti jasně a zprvu proto také vypadalo, že Boreas odejde od služby s nepořízenou, což by pro něj i vzhledem k Elisově přítomnosti na místě muselo znamenat potupu. V průběhu konverzace se nicméně chování postavy postupně změnilo. Sluha ji po celou dobu lichotivě oslovoval výrazem „*señora mía*“, ujišťoval o pravosti svých citů a nenechal se odradit ani po několikátém odmítnutí. Boreova vytrvalost nakonec přinesla kýžené ovoce, neboť poté, co ženu požádal o schůzku, ta, ač se chvíli zdráhala, nakonec se setkáním souhlasila. Ke konci rozhovoru dvojice pak již vystupovala úplně jinak než na začátku. Rezervovanost a odměřenost ze strany služebné nadobro zmizela a nebýt Elisa, jenž námluvy předčasně ukončil, mohli být čtenáři svědky dalšího zajímavého vývoje. Boreas ani jeho vyvolená nevypadali, že by se chtěli loučit a poté, co svého druha Eliso upozornil na nutnost odchodu, si ještě společně

s Dorestou vyměnili několik milých poznámek, které by se nezúčastněnému publiku mohly jevit spíše jako milostné tokání zamilovaného páru a nikoli jako výroky dvou cizinců, kteří se teprve před malou chvílí poznali.

ELISO.- *Boreas, nunca creyera*

*que tanto bien alcanzabas
en este penado oficio,
si por mis ojos no viera,
cuando a Doresta hablabas,
cuánto queda a tu servicio.*

Jakmile se rufiáni ocitnou z Dorestina dohledu i doslechu, může Eliso konečně vyjádřit své pocity a dojmy ze situace, jíž právě přihlížel. Plný vzrušení chválí přítele, jak báječně si během námluv vedl. Přiznává, že by nikdy neuvěřil, kdyby to na vlastní oči neviděl. Pro připomenutí, Eliso je z dvojice služebníků, ten, který nemá žádné zkušenosti s jednáním se ženami, byl proto velice zvědavý, jak si Boreas v této situaci povede, aby sám nabyl nějaké tipy. Z jednání, kterého jsme prozatím byli svědky vyplývá, že k Boreovi vzhlíží, vnímá ho jako rádce, staršího bratra, od kterého se nakonec nechá poučit, i když s ním zpočátku možná nesouhlasí.

BOREAS.- *Vámosnos, no nos tardemos,*

que nuestro amo está esperando.

Boreas se ale nesnaží rozvíjet téma konverzace, jež Eliso započal, naopak jej popohání, aby nikde nemeškali, protože je jejich pán již netrpělivě očekává. Eliso se nenechává odbýt a navrhuje příteli vést rozhovor po cestě k němu, přičemž Boreas souhlasí a slibuje ho zasvětit i do dalších detailů. Touto promluvou odcházejí oba muži z jeviště, kde je načež vystřídá dvojice služky Doresty s Marquésovým sluhou Turpediem. Na scéně se mezitím začíná rozehrávat obdobná situace, jíž publikum přihlíželo před malou chvílí mezi Boreem a Dorestou. Turpedio se totiž také beznadějně zamiloval do služebné a hodlá usilovat o získání její přízně. Dialog mezi dvěma sluhy poté zakončuje třetí dějství.

Předposlední čtvrtý akt je zahájený výstupem Himenea, jenž se společně se svou ostrahou v podobě Borea a Elisa, nachází před domem milované Febei večer v době jejich naplánované schůzky.

HIMENEO.- *Pues ahora, mis hermanos,
tú, Boreas, y tú, Eliso,
lo hablado se os refiere.
Yo me pongo en vuestras manos.
Ved que estéis sobre el aviso
mientras yo dentro estoviere.*

Plný očekávání, jak se setkání mezi ním a Febeou bude vyvíjet, se loučí Himeneo se svými služebníky. Jmenovitě oslovuje každého z nich výrazem „*hermano*“ a vkládá svůj život do jejich rukou. V průběhu druhého dějství navázal se sluhy přátelský vztah a plně jim od té doby důvěřuje. Očekává, že zatímco bude přebývat uvnitř v domě, budou před ním jeho sluhové věrně stát na stráži a zajišťovat jeho bezpečnost pro případ, že by se zde objevil nevítaný návštěvník, který by se snažil schůzku přerušit.

BOREAS.- *Señor, así lo haremos.*

*Entra tú con mano diestra,
que por tu fama y la nuestra,
si conviene, moriremos.*

Boreas sebejistě a bez zaváhání pánovi přizvukuje se slovy, že takto učiní a za každých okolností jeho bezpečnost zajistí. Povzbuzuje Himenea, aby bez obav vstoupil dovnitř, zatímco se chvástá, že bude-li třeba, kvůli pánově i vlastní cti raději obětují vlastní životy. Himeneo ani na okamžik nezapochybuje o upřímnosti slov, jež vycházejí z jeho úst, protože pouze jednoduše odvětlí: „*Yo lo creo.*“, čímž oba sluhy utvrzuje v tom, jak jim bezmezně věří. V této chvíli se Boreas naplno předvádí a dává najevo svou neohroženost a chtíč utkat se s nepřítelem v případě nutnosti. Neohroženými siláckými řečmi přesvědčuje pána, že by pro něj s Elisem i zemřeli, aby zachovali jeho bezpečnost, ačkoli je naprosto jasné, že to jakožto představitel postavy, která se pouze falešně vytahuje, nemá vůbec v úmyslu. Jak již bylo uvedeno dříve, právě chvástání se statečností definuje podstatu tohoto divadelního typu. Jedná se o povahový rys tak významný, že podle něj získal i přívlastek.

HIMENEO.- *Pues luego dad acá, vamos,
llegad conmigo y veremos.*

Himeneo, stále se nacházející v ulici v blízkosti Febeina domu, se dotazuje svých rádců, zda má na ni hlasitě zavolat, nicméně Eliso mu radí, aby tak nečinil a nebudil ostatní obyvatele ze spánku. Mladý muž souhlasí a pobízí sluhy, aby jej do domu doprovodili.

BOREAS.- *¿Quieres, señor, que gastemos*

lo que nos no concertamos?

Que Febea

sólo a ti, señor, desea.

O takový návrh nemá ale Boreas ani v nejmenším zájem, neboť by takto byla znemožněna možnost úniku, proto se úlisně vymlouvá se slovy, že Febea očekává jen jeho, nikoli i jeho služebníky. Himeneo dále nic nenamítá a pouze odvětlí: „*Pues solo voy.*“, načež se bez dalšího komentáře vydává konečně za Febeou. Eliso jej ještě na cestě vyprovází s poznámkou „*Ve con Dios.*“, tedy mu přeje, aby jej na cestě doprovázel Bůh. Jakmile se druhý sluha ujistí, že jej jejich pán již nemůže slyšet, adresuje Himeneovi do prázdna rýpavou poznámku: „*Mas vaya con el diablo.*“, aby šel k čertu. Z tohoto výroku je zřetelný vztek mluvčího, proto se ho už i Eliso snaží uklidnit.

BOREAS.- *Calla, tú, ¡cuerpo de Dios!*

Cuanto yo concierto y hablo,

tanto tú me vas gastando.

Pokusy o smíření se ale mívají účinkem, a Boreas začíná být pořádně rozzlobený. Na nebohého přítele se rozkřikuje, aby zmlknul a zároveň jej osočuje, že sabotuje jeho plány a znemožňuje jej před jejich pánem. Boreas opět cítí bezmoc, kdy je kvůli nepromyšleným poznámkám ze strany přítele, nucen přijímat opatření, které se mu nezamlouvají či předstírat a narychlo vymýšlet věrohodné výmluvy, které by Himenea uspokojily. Eliso se před ním obhazuje se slovy „*No hago, par Dios, hermano.*“, snaží se jej v klidu a smířlivě přesvědčit, že ničeho takového by se nedopustil. Zatímco Boreas je očividně výbušné povahy, a rychle se naštvě, jakmile věci neprobíhají, tak jak by si představoval, Eliso si dokáže zachovat klid i v nepříjemně vypjaté situaci.

BOREAS.- *Pues, cuando llamar quería,*

¿por qué, de gran grosería,

dijiste que era temprano?

*Qu'es locura
esperar mala ventura. [...]*

Boreas i nadále zůstává v ráži. Obviňujícím tónem se dotazuje Elisa, z jakého důvodu odradil Himenea od jeho původního úmyslu zavolat v ulici na Febeu. Označuje jeho jednání za hloupé, neboť vedlo k tomu, aby Himeneo požádal o doprovod svých služebníků. Jak je vidno, taková žádost se ale Boreovi nezamlouvala, protože vstupem do objektu by byla znemožněna možnost úprku, což i následně podrobně vysvětluje:

BOREAS.- [...] *Porque en aquestos conciertos,
si fuésemos afrentados
demorando aquí con él,
esperando somos muertos,
y huyendo, deshonorados. [...]*

Boreas nemešká a naléhavě příteli vysvětluje, proč jej Elisova průpovídka směrem k jejích pánovi tak rozhněvala. Uvádí, že kdyby byli během Himeneovy dohodnuté schůzky vystaveni bezprostřednímu nebezpečí a nacházeli se v tu chvíli v jeho blízkosti, měli by dvě možnosti, jak zareagovat. První, jež by zahrnovala prosté vyčkávání střetu s nepřáteli, by pro ně znamenala jistou smrt, zatímco jako druhé řešení by se jevil zbabělý útěk, jenž by oba sluhy vystavil potupě a zneuctění. Fanfaróni dlouho usilovali o získání reputace statečných bojovníků, a přijít o ni je pro ně nepřijatelné.

BOREAS.- [...] *Mas solos d'esta manera,
si quisiéremos huir,
podemos después decir
una mentira cualquiera.
Mi consejo
será guardar el pellejo.*

Vypadá to, že sluha již o celé situaci v minulosti přemýšlel, jelikož v tuto chvíli předkládá Elisovi promyšlené a pádné argumenty. Za žádnou cenu se nechce utkat s nepřítelem v boji a měřit s ním svoje síly, proto si je racionálně vědom toho, že pouze daleko od Himenea mohou vyváznout z případné nepříjemnosti bez šrámů na těle či

ztráty úcty. Uvádí také, že pokud se budou nalézat před domem, mohou snáze utéct, bez toho, aniž by si poškodili pověst. Rovněž dodává, že takto by své zmizení mohli lehce odůvodnit jednoduchou lží, která by nebyla možná, kdyby utekli přímo před zraky svého pána, který by je pak oprávněně považoval za zbabělce a slabochy. Z jeho promluvy vyplývá, že jediné, o co se snaží, je ochránit holé životy. Elisa Boreův naléhavý monolog příliš nezaujal, přítele odbývá a přitom zpozoruje, že Himeneo již vstoupil do domu. Boreas využívá nastalé chvíle soukromí, aby vyzvěděl, co si o jeho úvaze Eliso myslí.

ELISO.- *Que me hables sin pasión.*

Y dejando lo pasado

hablemos en lo presente.

Ten jej v první řadě žádá, aby si promluvili v klidu a bez zbytečných emocí. Dobře si všiml Boreových tendencí k přehnaně afektovaným reakcím a doufá v klidnější rozhovor. Zároveň ho vyzývá, aby se přestal zabývat minulostí a soustředil se pouze na aktuální situaci, čímž naznačuje, aby jej Boreas přestal neustále osočovat a vylévat si na něm svou zlost.

BOREAS.- *¡Oh, que haga mal viaje*

quien en tan fuerte jornada

y en tal congoja me mete!

Pues hombre de mi linaje

nunca supo qué era espada,

ni broquel, ni cosalete. [...]

Boreas přechází od vzteku k nářkům. S procítěnými povzdechy vykřikuje, v jaké šlamastyce se nikoli vlastním přičiněním ocitl, označuje ji slovem „congoja“, hovoří tedy o trápení či zármutku. Zároveň jedním dechem dodává, že muži z jeho rodiny nikdy nedisponovali meči, štíty či pancíři, naznačuje tedy, že nemá vojenský původ. Právě prostý, nevojenský původ postavy je dle de Malkiel (1958, s. 270) jednou z hlavních charakteristik novodobého vojáka.

BOREAS.- [...] *Yo también soy más que loco*

por venir en tal lugar,

*pues que no quiero matar,
ni que me maten tampoco.*

Boreas i nadále pokračuje v naříkání, lituje se, a označuje sebe samotného za šílence, za to, že se ocitl v takové situaci. Celý ustrašený příteli přiznává, že nechce nikoho připravit o život, a rovněž si nepřeje, aby někdo usmrtil jeho. Jeho reakce by byla zcela pochopitelná, kdyby chvíli předtím netvrdil pánovi opak a nekasal se, že by pro něj neváhal zemřít. S reálnou vidinou blížícího se nebezpečí se s každou další promluvou více odkrývá čtenářům jeho pravý charakter zbabělce.

ELISO.- *Cuerdo eres;*

hagamos lo que quisieres.

Boreas nemusí mít obavy, že by jej jeho nejbližší přítel za upřímné doznání zbabělosti odsoudil, neboť ten je s ním v této záležitosti za jedno. V domněni, že jedná v nejlepším zájmu svém i svého přítele, je odhodlaný podpořit jakékoli jeho rozhodnutí.

BOREAS.- *Que no esperemos batalla,*

sino que luego nos vamos

por no ser muertos aquí.

Boreovým záměrem je vyhnout se případnému konfliktu za každou cenu. Navrhuje zbytečně nevyčkávat na příchod Marquése a jeho sluhů a prozíravě již v předstihu vzít nohy na ramena a zachránit si život. Je zřejmé, že se rufián možného nebezpečí velmi obává a má strach o svůj život. Očividně vlastní krk pro svého pána nasadit nehodlá. V této scéně se mísí několik pocitů navzájem, zvláště však vyvstává Boreův vztek, který se vzápětí mění na ustrašený nárek rufiána. V této chvíli je již více než jasné, že je sluha povahou zbabělý.

ELISO.- *Pues, ¿si sale y no nos halla?*

Elisa samozřejmě zajímá, jaká bude reakce Himenea, pokud dle očekávání nenalezne své sluhy před Febeiným domem na stráži. Ten totiž počítá s věností a oddaností rufiánů, kteří mu dříve slíbili, že jej v případě hrozby ochrání.

BOREAS.- *No faltará que digamos*

si dejas hablar a mí.

Borea nesplnění slibu, který dal pánovi, netrápí, dokonce jej ani výrazně neznepokojuje, jak mu vysvětlí svou absenci na místě. Uvádí, že pokud se do toho Eliso nebude vměšovat a nechá vysvětlení pouze na něm, vše bude v pořádku. Popichuje tím svého přítele, který již několikrát svými řečmi k nevoli Borea nevědomky zasahoval do jeho plánů.

ELISO.- *Pues para todo hay remedio,*

sin porque no nos andemos;

cuando nada sentiremos

meteremos tierra en medio.

Eliso vypadá po výroku svého přítele nadmíru spokojeně, a ani jeho již porušení slibu a případné nepříjemnosti s ním spojené, nermoutí. S pozitivním přístupem prohlašuje, že každá situace má své řešení a navrhuje příteli, aby se postupně z místa vzdálili. Boreas na jeho prohlášení reaguje s nadšeným výkřikem: „*¡Qué placer! [...]*“, čímž vyjadřuje svůj souhlas. Zároveň však jedním dechem dodává, že nemůže utíkat a když se Eliso zvědavě vyptává na důvod, Boreas odpovídá:

BOREAS.- *Porque no puedo;*

que son las armas pesadas

y dejallas no osaré.

También porque con el miedo

tengo las piernas cortadas,

que moverme no podré.

Sluha vyjadřuje oprávněnou obavu zanechat po sobě při útěku zbraně, kterými je Himeneo pro dnešní večer vybavil. Zároveň přiznává, že má ze strachu tak ztuhlé končetiny, že se ani nemůže hýbat. Tato zřetelně odhalující se stránka povahy zbabělce u Borea ostře kontrastuje se silnými chvástavými řečmi, kterými ještě nedávno častoval svého pána. Z jeho vyjádření jasně vyplývá, že se touží zachránit bez toho, aniž by pošpinil svou čest. Nyní již nemůže být pochyb o tom, že za silnými výroky o ochraně pána se ve skutečnosti ukrývají pouze prázdná slova.

ELISO.- *Pues deja, hermano Boreas,*

las armas con que te hallas,

*porque quizá por salvallas
perderás cuero y correas,
y verás
cuán sin pena correrás.*

Eliso vyděšeného Borea povzbuzuje, aby tu s klidem zbraně zanechal, neboť se mu při útěku nebudou protěžovat a bez nich se mu poběží lépe. Ten mu bázlivě odpovídá:

BOREAS.- *Pues si las armas perdiese,
nuestro amo, ¿qué me diría
de cobarde y de judío?
Que si excusa no tuviese
para dar como cumplía,
yo me echaré en aquel río.*

Boreas nechce působit v Himeneových očích jako zbabělec, který při první příležitosti a náznaku nebezpečí všeho nechá a uteče. Opodstatněně se obává, že by přesně taková situace nastala, kdyby místo svých sluhů našel v ulici pouze ledabyly odhozené zbraně. Bylo již několikrát naznačeno, že reputace a pověst statečného bojovníka je pro tento typ postavy zásadní. Boreas o ni samozřejmě nechce přijít, protože by to znamenalo jisté zhoršení vztahu mezi ním a jeho pánem Himeneem, který se na základě sebejistých výroků sluhů domnívá, že v nich má jen ty nejvěrnější pomocníky. Rufián se proto snaží vymyslet věrohodnou výmluvu, jež by jeho zbabělé chování ospravedlnila. Se značným zoufalstvím tvrdí, že v případě, že by takovou nenalezl, potupa by jej donutila ukončit předčasně svůj život utonutím v řece.

ELISO.- *Pues si no puedes con ellas,
dámelas para que huyas;
que las mías y las tuyas
yo daré mal cabo d'ellas.*

Eliso, jenž je svědkem partnerova neustálého naříkání, šlechetně navrhuje, že si vezme na starost nejen své, ale i jeho zbraně, aby byl zbaven tohoto břemena a mohl bez starosti o svou budoucnost uniknout. Eliso plánuje se veškeré obdržené výzbroje ve

vhodném okamžiku zbavit. Na rozdíl od svého přítele, vystupuje sluha nebojácně a klidně a racionálně se snaží vyřešit všechny možné problémy. Boreas se chová zmateně, zdá se, že si vůbec neví rady, jak postupovat, a proto si neustále nechává radit od Elisa, který si i ve vypjaté situaci dokáže zachovat chladnou hlavu.

ELISO.- *Para la capa ternás*

*dos mil excusas sobradas
para no poder salvalla;
que, si quisieres, dirás
que jugando a cuchilladas
te fue forzado dejalla.
Porque los hombres de guerra,
para poderse valer,
primero de acometer
dejan la capa por tierra.*

Výjimkou není ani následující promluva, ve které bystře pomáhá Boreovi s vymyšlením výmluvy, proč během útěku přišel o svůj plášť. Navrhuje, aby jeho ztrátu omluvil pánovi tím, že ho byl při konfliktu nucen odložit. Eliso argumentuje tím, že stateční bojovníci v momentě útoku nechávají své pláště stranou. Boreas je naštěstí s takovou výmluvou spokojený a vzápětí již utíkají z ulice pryč, neboť se blíží hrozba – Marqués s věrným sluhou Turpediem. Ti ještě stihnout oba prchající muže zahlédnout a směřovat k nim několik nelichotivých poznámek, načež je jejich dialogem ukončeno předposlední dějství.

Závěrečné páté jednání není na promluvy rufiánů nijak zvlášť bohaté, hlavní pozornost je zaměřena na rozhovor aktérů Febey s Marquésem, kteří se konečně prvně za celou objevují společně na jednom pódiu. Do konverzace jsou postupem času zapojeny více či méně všechny postavy, včetně Himenea, jenž je odhodlaný bojovat za svou vyvolenou a na rozdíl od svých sluhů se nebojí postavit tváří v tvář děsivému Marquésovi. Ač se situace zdá být místy vyostřená, k žádnému prolívání krve k úlevě všech přítomných naštěstí nedojde, naopak se protagonisté smíří. Jakmile je jasné, že již nikomu žádné nebezpečí nehrozí, nenápadně se objeví na scéně také zběhlí rufiáni. Poté, co se ke všeobecnému veselí dohodne sňatek, jenž navždy stvrdí lásku Febey a

Himenea, nabídnou ihned Eliso s Boreem své služby také nastávající svého pána. Boreas ještě podlézavě utrousí poznámku směrem k Febee: „*Besamos sus pies y manos.*“ – „Líbáme vaše nohy a ruce“, načež se odmlčí. Eliso i jménem přítele vzkáže Marquésovi omluvu za vše, co se v minulosti stalo a taktéž navrhuje příměří. Na scéně dojde k hromadnému usmiřování všech přítomných a poté se již postavy loučí a s vítězným popěvkem odcházejí z jeviště. Hra končí.

8 Shrnutí výsledných poznatků

Po podrobné analýze jednotlivých promluv přichází nyní na řadu shrnutí výsledných poznatků a rovněž porovnání s výchozími představiteli chvástavých vojáků.

Eliso a Boreas z *Comedia Ymeneá* nepatří mezi tradiční rufiány, poměrně dost se odlišují od prvního španělského renesančního představitele, kterým je – jak uvádí Lida de Malkiel – Centurio. Je to zcela jistě ovlivněno i tím, že pozadí, na kterém se obě hry odehrávají, se výrazně liší. Hra od Torrese Naharra nespadá do pokračování či imitací *La Celestina*, naopak, jak již bylo řečeno, dá se řadit do komedií typu *capa y espada*. Obě díla jsou charakteristická zvláštními typy postav – např. zmiňovaný Centurio je kuplíř, jehož živobytí závisí na výdělku prostitutek. Dalo by se říci, že je proto svým vlastním pánem. Již v tomto bodě se s Elisem a Boreem rozchází. V celém díle není ani zmínka jiného zdroje obživy nežli ta pocházející ze služby pánovi. Eliso a Boreas se naopak spíše podobají mnoha dalším renesančním rufiánům, které napříč své studie rozebírá Crawford, a kteří působili jako důvěrní poradci a pomocníci svého pána při řešení milostných nesnází. Právě toto je osudem studovaných rufiánů. Již v prvním dějství se sluhové nacházejí ve společnosti svého pána Himenea, který jim umožňuje nahlédnout do svého soukromého života přiznáním své náklonnosti pro vznešenou dámu Febeu. V té chvíli se nechovají jako oddaní služebníci, a nejenže se mu tajně kvůli jeho zamilovaným výlevům vysmívají, ale Eliso jej dokonce přemlouvá, aby na Febeu raději zapomněl, protože má za bratra Marquése, který se bude mstít. Nicméně sluhové později od posměchu upustí, a v následujícím aktu pánovi již aktivně pomáhají s organizací akce, od které si slibují, že přitáhne pozornost jeho milé.

Úkolem Elisa s Boreem ale není pouze milostné poradenství, nýbrž jejich služba zahrnuje i ochranu pána, kterou si žádá v průběhu celé hry hned několikrát. Sluhové těchto chvil využívají, aby dali na odiv svou statečnost a předvedli se jako nebojácí a

neporazitelní bojovníci. V návaznost na tento rys, jenž Lida de Malkiel i Crawford často vyzdvihují jako jeden z hlavních, bych poukázala na první jednání, ve kterém se zejména Eliso před svým pánem kasá a snaží se jej přesvědčit, že nepřátelé by se před rufiány měli mít na pozoru. Vystupuje v té chvíli velmi sebejistě, zveličuje své schopnosti tvrzením, že by přemohli i deset protivníků. Boreas zprvu pouze přihlíží, ale později i on přísazuje do pléna vychloubavou poznámku. Himeneo přesvědčivým výrokům k radosti sluhů uvěří. Na druhou stranu je třeba zmínit, že výroky Elisa a Borea, jejichž obsahem je chlubení, se nemůžou rovnat barvitým replikám představitelů postav z jiných her, kteří své silácké řeči často doplňují o děsuplné výhružky smrti nepříteli, klení či prapodivné přísahy. Hrdinství prokazují rufiáni i ve čtvrtém dějství, kdy Eliso i jménem Borea svému pánovi slibuje, že budou držet stráž před Febeiným domem, zatímco milenci se budou nacházet vevnitř a těšit se ze společných chvil. Boreas přísahá, že bude-li třeba položí s Elisem za svého pána život, a Himeneo vstupuje do domu bez obav, neboť nemá žádný důvod jim nevěřit.

Prvek zbabělosti, jenž vyzdvihuje jak Lida de Malkiel (1957, s. 274), tak Crawford (1911, s. 208), se ve většině případů ukáže být nedílnou součástí rufiánovy povahy. Nejinak je tomu i v případě rufiánů z *Comedia Ymeneá*. V prvním dějství prchají z ulice, kterou slíbili svému pánovi střežit, aby se zachránili před nebezpečím, které na ně číhá – Marquésem. Zároveň tak plánují učinit po setmění, aby se snížilo riziko, že je někdo uvidí. Znovu jsme svědky jejich zbabělosti o tři akty později, kdy je hrozba srážky s bratrem Febei mnohem reálnější. Tentokrát již rufiáni zbytečně nečekají a bez dalších okolků urychleně ulici opouští. Těsně před tím se ale prozíravě snaží vymyslet výmluvu, která by ospravedlnila jejich zbabělé jednání. Sluhové si jsou samozřejmě vědomi nebezpečí, kterého tímto svého pána vystavují, ale upřednostní před ním své vlastní pohodlí.

V momentě, kdy již reálně hrozí nebezpečí, se Boreas začíná hroutit, ztrácí chladnou hlavu, je zmatený, neví, co dělat a nad nastalou situací naříká. Podobný osud stihá i rufiána Escaliona ze hry *Comedia llamada Selvagia*, o kterém hovoří Crawford (1911, s. 203). Boreas si ve čtvrtém aktu počíná bezradně a nebýt Elisa, který jej uklidňuje a zodpovídá všechny jeho přihlouplé otázky, by byl Boreas úplně ztracený. Ustrašenost, kterou sám přiznává, mu brání myslet racionálně a jindy z obvykle sebejistě působícího muže se stává nekňuba neschopný činit vlastní rozhodnutí.

Po útěku obvykle následuje scéna, ve které se rufián snaží omluvit průhlednými výmluvami své zbabělé jednání. Ve hře Torrese Naharra ke zpytování svědomí a hájení činů nedojde. Úprk je sice zaregistrován sluhou Turpediem, Marquésem, dokonce i samotným Himeneem, který si v posledním jednání v momentě přímé konfrontace s Marquésem zřejmě uvědomí, že jej sluhové zradili, avšak v té chvíli, ani v žádné pozdější se o tom nezmiňuje. Jakmile se vyostřená situace uklidní a vystřídá ji hromadné usmiřování, Himeneo překypuje štěstím, protože se může oženit se svou vyvolenou a na zradu svých sluhů proto ani nepomyslí. Nabízel by se konec, který by rufiány ukázal v pravém světle a za jejich zradu a zbabělost je potrestal veřejnou potupou a ostudou, nic z toho se ale neděje. *Comedia Ymeneá* končí šťastně, či přinejmenším neutrálně, pro všechny aktéry.

V souvislosti s renesančním představitelem vojáka hovoří Crawford (s. 200) i Lida de Malkiel (s. 270) o chudobě postavy, kterou oba autoři staví do kontrastu s nákladným životním stylem antického vojáka. Eliso a Boreas jsou sluhové a zjevně je také trápí nedostatek prostředků, neboť se ve druhém dějství hádají o odměně, která se zdá být z pohledu Borea spíše nedostatečná, zatímco nenáročný Eliso by se bez ní zcela obešel.

Renesanční Centurio se s oblibou dvoří prostitutce, které by jako ušlechtilý rytíř nejraději poklekl k nohám. Boreas ve hře rovněž projevuje svou svůdnickou stránku, skládá služce komplimenty, pasuje se do role jí podřízeného, vnímá ji jako svou paní, jež touží sloužit, dokonce i před Elisem o ní hovoří v samých superlativech, což svědčí o jeho upřímné náklonnosti. V momentě, kdy se svěřuje příteli se svými city, zmiňuje mezi řečí, že i ona je do něj zamilovaná, načež na dotaz Elisa upřesňuje, že s ní sice neměl příležitost mluvit, nicméně i u ní se jednalo o zalíbení na první pohled. Muž si je opětováním citů své milé nadmíru jistý, a ač to o sobě explicitně netvrdí, z jeho výroků vyplývá, že si o sobě myslí, že je pohledný, když dokázal zaujmout ženu, aniž by s ní prohodil jediné slovo. Tato domněnka ovšem nelze nijak doložit, protože ve hře chybí jakýkoli fyzický popis postav. Nicméně se tímto rysem přibližuje antickým fanfarónům, kteří jsou přesvědčeni o své kráse, které žádná z žen nedokáže odolat. Naopak Eliso zde není obětí lásky, zdá se být vůči něžnému pohlaví zahořklý a cynický.

Lida de Malkiel častokrát vyzdvihuje Centuriovu výjimečnost, s níž souhlasí i Crawford, který uvádí, že první představitel španělského rufiána měl výrazný vliv na

své následovatele (1911, s. 199). Nicméně osud postav v pozdějších hrách se od Centuriova značně lišil. Eliso a Boreas nejsou svými pány, typově se spíše podobají sluhům Semproniovi a Pármenovi, což ostatně tvrdí také Lida de Malkiel. Nejsou kuplíři, ani neholdují hazardním hrám. Jejich životní styl je oproti Centuriovi o poznání mírnější. Spojuje je však jejich touha zachovat si čest a dobrou pověst a děsí se, že by jejich pán odhalil jejich pravou zbabělou a sobeckou povahu. Nejsou však tak domýšliví a nemají ve zvyku chlubit se hrdinskými skutky jako jiní fanfaróni – Eliso se začne chvástat statečností až v momentě, kdy jej pán v prvním dějství nepřímou osočí ze zbabělosti. Jistě, v jeho slovech se značí míra přehánění, když zveličuje své schopnosti, nicméně nezachází do takových absurdností, jako toho jsou schopní jeho kolegové z jiných her.

Eliso a Boreas mají mezi sebou často rozpory, ačkoli navenek vystupují vždy jednotně. Je to právě Eliso, který se snaží být svému pánovi nápomocný, zatímco Boreas je spíše zdrženlivý a výrazně se před ním neprojevuje. V samotné předmluvě je Eliso charakterizován jako „*leal*“, tedy sluha oddaný, zatímco Boreas si na základě svého chování vysloužil přívlastek „*lisonjero*“ poukazující na jeho falešnou a podlézavou povahu. Pravda je, že Boreas má na Elisu špatný vliv. Vzájemně se doplňují, a co chybí jednomu, najdeme u druhého. Rozhodně by se dalo říci, že Eliso a Boreas jsou umírněnějšími verzemi rufiánů, elegantnějšími, nechovají se hrubě, ani nemluví sprostě. Dokonce jejich jazyková vybavenost se příliš neliší od slovní zásoby urozených. V tomto ohledu je třeba zmínit, že jejich repliky nejsou tak bohaté na básnické a literární figury jako tomu bývá u Centuria, který své výstupy rovněž obohacuje o klení či extravagantní přísahy (Lida de Malkiel, 1957, s.270).

Eliso zosobňuje v prvním dějství přímo ukázkového rufiána: chvástá se statečností, přičemž pomocí chlubitvých průpovědek očividně nadsazuje své schopnosti, dotčeně reaguje na nedůvěřivost ze strany pána, ale v momentě jeho odchodu odkládá fasádu nebojácného válečníka a přiznává nechut vystavovat se konfliktům, při nichž by mohl ukázat svého bojovného ducha. Ztotožňuje se s návrhem neriskovat svůj život v souboji, ale raději se v předstihu ukrýt do bezpečí. Zároveň ale není chamtivý, což je rysem mnoha rufiánů včetně Borea. Spokojený se svým životním stylem, netouží po odměně, jelikož se domnívá, že na ni nemá právo. Eliso není domýšlivý, alespoň se to během hry neukazuje, ani nemá zájem prezentovat svou údajnou statečnost před ženami, tu předvádí pouze v přítomnosti Himenea, na něhož se snaží zapůsobit, což se

mu také daří. Je velmi bystrý, čímž se podobá Centuriovi, duchaplný a zvládne si poradit v každé situaci. Dokáže si přiznat chybu a umí se přizpůsobit partnerovým požadavkům. Jen díky němu se nakonec útěk podaří uskutečnit.

Oproti chytrému Elisovi působí Boreas jako nemotorný, často cholerický muž, neschopný si poradit v okamžiku krize. Nemá tendence přesvědčovat milovanou Dorestu o statečných skutcích, které by byl schopen vykonat, jako to má ve zvyku Centurio. Dokáže upřímně milovat a před svou milou se prezentuje jako podřízený služebník. Vykazuje ovšem známky nadutosti a domýšlivosti ohledně svého vzhledu, čímž se spíše přibližuje povaze antických vojáků. Předstírá chtíč obětovat v případě nutnosti vlastní za život za záchranu pána, leč při první příležitosti jej zradí a raději upřednostní svoje bezpečí. Ač nemá násilí v povaze, cholerická povaha jej nutí v afektu snižovat se k urážkám a hanlivým oslovením přítele, leč ty se nedají srovnat s leckdy velmi vulgárními projevy rufiánů z jiných her. Na rozdíl od svého přítele je sobecký, myslí sám na sebe a své potřeby, touží se materiálně zabezpečit. Svého pána by nejraději obral o vše, co má, což se dá jistě chápat jako znak chamtivosti, který sdílí s Centuriem.

Závěr

Comedia Ymeneá se v mnoha bodech vzdaluje od díla *La Celestina* i jeho četných imitací, ačkoli nelze popřít jistý vliv při výběru některých postav a tématu. Eliso a Boreas zde vystupují jako pouzí služebníci, vedlejší postavy, chtělo by se říci, že proto jsou snadno nahraditelní, nicméně právě oni dodávají hře zvláštní půvab a obohacují ji o komický element. Torres Naharro je vykreslil do podob chvastounů, nadělil jim do vínku faleš a zbabělost. Obvykle se nacházel ve hře pouze jeden představitel tohoto typu, leč v tomto díle se typické vlastnosti rozmělnily mezi zástupce dva. Mnozí autoři v touze obdržet ze strany čtenářů či diváků co nejbouřlivější salvy smíchu nechtěně proměnili své postavy v laciné karikaturní podobizny sebe samých. To ale rozhodně není případ Elisa a Borea, které Torres Naharro zvládl dobře vylíčit i bez toho, aniž by do jejich úst vkládal oplzlé narážky či ubohé a hrubé urážky. Chvástavost je v jejich případě spíše jemně naznačena v několika málo replikách, které ale ukazují vztah a spojitost s předchozími rufiány. Celá hra se nese v duchu uhlazenosti a elegance, žádná z postav nijak nevyčnívá a nenarušuje tento líbivý dojem, rufiáni jsou sice předmětem smíchu, zároveň je ale jejich chování do určité míry pochopitelné a v některých okamžicích lze s nimi dokonce souznít.

S ohledem na vývoj, který divadelní postavu vojáka postihl, se jeho představitelé postupně začali více či méně vzdalovat od původního předchůdce. Eliso a Boreas se podobají rufiánům z jiných her, přibližují atmosféru tehdejšího každodenního života, jsou pouhými sloužícími, od kterých se očekává, že budou bezmyšlenkovitě plnit příkazy svého pána. Navenek působí rufiáni sebejistě, oplývají silnými řečmi a pomocí chlácholení a přesvědčování si získávají vytouženou reputaci statečného muže. Představy o neodolatelném šarmu a touha po získání náklonnosti opačného pohlaví bývají rovněž součástí rufiánovy podstaty, v případě hry je tento rys naplněn Boreem. Rufiáni si nepřipouští neúspěch při milostném namlouvání a zpravidla přesvědčují o svých schopnostech své okolí, tak jako Boreas při rozhovoru s Elisem.

Crawford několikrát zmiňuje komický aspekt, který hrám dodávají právě postavy rufiána. Ani v tomto případě se nejedná o výjimku, protože žádná jiná postava v *Comedia Ymeneá* neprojde tak markantní proměnou jako Boreas, který se ze sebevědomého a naoko statečně působícího siláka dokáže vmžiku proměnit na ustrašeného a naříkajícího zbabělce. Právě element zbabělosti doplňuje v mnohých hrách vychloubačné výroky a ostře s nimi kontrastuje. Okolní postavy, které dokázal

zprvu přesvědčit, sice jeho pravou povahu odhalí, nicméně žádný z rufiánů ve hře není vystaven potupě a veřejně zesměšněn jako to obvykle bývá. Tímto znakem se tedy liší.

Plán útěku bývá na pořadu dne, jakmile rufiánovi hrozí, že se díky svým siláckým řečem uskuteční jeho největší noční můra, a to, že bude muset doopravdy předvést své schopnosti v boji. Mnozí rufiáni posílají do boje za sebe jiné, ale Eliso a Boreas se musejí spolehnout sami na sebe, proto se společně dohodnou, že před nebezpečím uprchnou dříve, než mu budou reálně vystaveni.

Hamižnost je dalším charakteristickým rysem rufiána, související jistě s nízkým společenským postavením a nedostatkem finančních prostředků. Ve hře je tématu peněz věnován větší prostor, kdy se z promluv Borea dozvídáme o jeho velké touze po odměně. Druhý ze sluhů nemá přirozeně chamtivost v povaze.

Eliso a Boreas se od sebe v mnohém liší. Eliso v průběhu hry prokáže jen několik málo znaků, které jej pojí k jeho předchůdcům, kdežto Boreas působí jako ukázkový rufián. I přes všechny rozdíly se ale dle mého názoru dají oba považovat za představitele chvástavých vojáků, neboť v tom nejdůležitějším se se svými předchůdci shodují: vykazují znaky chvástavosti a zbabělosti. V průběhu práce již bylo zmíněno, že ne všichni rufiáni jsou stejní – a je to logické, protože ani všechny hry nejsou stejné. Bez ohledu na to, v jakých detailech se liší, a které vlastnosti zosobňují a které nikoli, se i přesto dá hovořit o rufiánech Elisovi a Boreovi s přívlastkem „*graciosos*“, který postavě novodobého vojáka přiřkl Crawford, protože bezpochyby jsou to oni, kteří hře *Comedia Ymeneá* dodávají aspekt ironie, legrace a komiky.

Resumé

El objetivo de esta tesis ha sido analizar los personajes de la obra teatral llamada *Comedia Ymeneia* que procede del autor extremeño Bartolomé Torres Naharro. He prestado la atención a aquellos personajes que están conectados a la figura del fanfarrón renacentista. Mi análisis se basa en varios estudios que me han ayudado a conocer los rasgos propios del fanfarrón grecorromano y luego me han posibilitado compararlos con los del fanfarrón renacentista. Esta comparación me permitió descubrir en qué concretamente se difieren y que rasgos comparten. Hay que destacar los rasgos comunes que unen al fanfarrón grecorromano con el del Renacimiento: las tendencias a jactarse de los hechos heroicos y la cobardía observable en el momento del riesgo del conflicto. Eliso y Boreas aparecen en la obra escrita en el siglo XVI, por este motivo resulta lógico compararlos sobre todo con el representante renacentista.

Al principio de la tesis, he intentado presentar superficialmente la evolución que sufrió el fanfarrón desde su aparición en las escenas antiguas hasta su recuperación en las escenas renacentistas. Además, he nombrado concretamente varios representantes que tuvieron el influjo marcado a la creación de los personajes posteriores. A continuación, me he enfocado en las características principales que unen a los fanfarrones con el fin de establecer un perfil que pueda aplicar a los personajes de *Comedia Ymeneia*. Tras cumplir esta meta me he dedicado al análisis detallado de los discursos de Eliso y Boreas. Mediante el análisis he logrado la idea de su comportamiento típico y también he descubierto cómo sus caracteres corresponden a los precursores. Al final, he resumido los conocimientos adquiridos de sus monólogos y diálogos y finalmente he sido capaz constatar en qué rasgos concuerdan y en qué, al contrario difieren.

En la obra de Torres Naharro se hallan dos fanfarrones – Eliso y Boreas. He intentado clasificarlos tanto colectivamente como individualmente para revelar sus personalidades correctamente. Basado en los discursos, he llegado a la conclusión que tanto Boreas como Eliso tienden a jactarse de valentía, se presentan como luchadores valientes delante de su amo que confía plenamente en su fidelidad. El problema surge en el momento de la amenaza cuando los fanfarrones realmente deberían demostrar sus capacidades combativas. En vez de enfrentarse a los enemigos, deciden salvar sus vidas y huir.

Asimismo, los fanfarrones suelen presentarse como seductores a cuyo carisma las mujeres no pueden resistir. En la obra *Boreas* se afana por lograr la afición de la criada llamada Doresta y aunque al principio sus intentos no parecen ser muy exitosos, al final obtiene sus simpatías. Antes de la conversación con ella, Boreas le confiesa a su compañero Eliso que la dama también siente atracción por él. De su discurso podemos observar la señal de la jactancia de su belleza, aunque este no lo menciona explícitamente.

Eliso y Boreas se asimilan a los fanfarrones renacentistas no solamente en las presentes señales de jactancia y cobardía, pero presentan otros rasgos típicos: la codicia, el egoísmo, el miedo que se puede observar en el momento del riesgo.

Ahora bien, cabe mencionar igualmente los rasgos en que se diferencian de los representantes renacentistas. Crawford en su estudio revela que el fanfarrón sufrió con el paso del tiempo una transformación enorme convirtiéndose de un rico soldado a un rufián pobre. Unos pervivían del sueldo de las prostitutas como el primer fanfarrón renacentista Centurio y otros servían a su amo y le ayudaban a resolver sus problemas amorosos y le ofrecían su ayuda. Eliso y Boreas corresponden al segundo tipo, no se aprovechan de la ganancia de las prostitutas, sino que ofrecen sus servicios a su amo que confía en su lealtad en el momento del conflicto. No obstante, los fanfarrones no tienen ganas de proteger a su amo y así poner en riesgo sus vidas propias, por lo cual se muestra su cobardía y al final suelen terminar afrentados y deshonorados. El destino de los fanfarrones en *Comedia Ymeneá* es diferente. A pesar de abandonar a su amo cuando este les necesita, su escape no culmina con humillación, de hecho, no se presta ninguna atención a su acto de cobardía. Tan pronto como se sienten seguros, devuelven a la escena y actúan como si nada pasara.

Como se escribieron múltiples obras en las que ese tipo del personaje apareció, el destino del fanfarrón estaba alterando y por lo tanto cada representante presentó rasgos individuales y especiales. Lo mismo ocurrió con los fanfarrones de *Comedia Ymeneá*.

Použité zdroje

ARISTOFANES. *Acharňané*. Přeložil Augustin Krejčí. Nákladem České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění, Praha, 1913.

COOPER, Lane. *An Aristotelian Theory of Comedy: With an Adaptation of the Poetics, and a Translation of the 'Tractatus Coislinianus,'*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1922, s. 224-265.

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 1977, s. 177-359.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa. El fanfarrón en el teatro del Renacimiento. *Romance philology*, vol. 11, 1957, s. 269-291.

LIHANI, John. *Bartolomé de Torres Naharro*. Boston: Twayne Publishers, 1979, s. 9-15.

MOORE, John C. "Courtly Love": A Problem of Terminology. *Journal of the History of Ideas*, 40.4, 1979, s. 622.

PLAUTUS, T. Maccius. *Chlubný vojín*. Přeložil J. L. Čapek. Praha: B. Kočí, 1910, s. 7-15.

STIEBITZ, Ferdinand. *Stručné dějiny řecké literatury*. 3. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1987, s. 5-196.

ŠUBRT, Jiří. *Římská literatura*. Praha: OIKOYMENH, 2005, s. 7-26.

TERENTIUS, *Kleštěnek. Formio*. Praha: Odeon, 1969.

TORRES NAHARRO, Bartolomé de. *Himenea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century. *Romanic Review*, vol. 2, 1911, s. 186-208.