

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií
Filologie – Románské literatury

Disertační práce

Mgr. Tereza Kožnerová

Vliv anglické a americké poezie na dílo Pereho Gimferrera
Influence of English and American Poetry on Pere Gimferrer's Work

Vedoucí práce: doc. Juan Antonio Sánchez Fernández, Ph.D.

2023

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Kladně dne 30. srpna 2023

Mgr. Tereza Kožnerová, v. r.

Ráda bych vyjádřila poděkování vedoucímu práce doc. Juanovi Sánchezovi, Ph.D. za jeho odborný dohled, cenné rady a zejména vstřícnost při vedení disertační práce. Rovněž bych chtěla poděkovat rodině za podporu a trpělivost, kterou mi poskytovala během celého studia.

Abstrakt

Katalánský básník Pere Gimferrer představuje výraznou osobnost básnického seskupení Nejnovějších, aktivního především v sedmdesátých letech 20. století. Jeho dílo bylo ovlivněno realitou života ve Španělsku po občanské válce, v oblasti literatury zejména postismem a sociální poezií. Velký podíl na jeho básnickém formování měla i literární postmoderna. Z množství vlivů, které Pereho Gimferrera utvářely, si tato práce klade za cíl detailně zmapovat vliv (post)moderní poezie Thomase Stearnse Eliota a Ezry Pounda na Gimferrerovo dílo. Poezie Pereho Gimferrera se těmto vzorům přibližuje používáním v té době inovativních literárních technik – intertextualitou, metapoezií, kulturalismem nebo užitím prvků populární kultury v rámci básnického textu.

Vliv obou anglicky píšících básníků je mapován na dvou velkolepých Gimferrerových básnických dílech, sbírce *Moře hoří* a poemě *Liduprázdný prostor*. Ty jsou srovnávány s dílem *Pustá země* s T. S. Eliota a *Cantos* Ezry Pounda. Komparace Gimferrerových textů s poezií Ezry Pounda a T. S. Eliota pomocí textových srovnávacích analýz přesvědčivě ukazuje, že Pere Gimferrer znal zmíněná díla obou básníků a zároveň užívá obdobných témat a motivů. Lze také tvrdit, že Pere Gimferrer využívá obdobné obrazy, výjevy, ladí podobnou atmosféru, dokonce užívá v mnoha případech i stejné výrazy či fráze jako zmiňovaní básníci. Nejedná se však o kopii děl modernistických autorů, Pere Gimferrer pracuje se svým literárně-historickým kontextem, motivy a témata užívá s jiným cílem než Pound a Eliot.

Klíčová slova: Pere Gimferrer, generace Nejnovějších, intertextualita, metapoezie, popkultura, postmoderna

Abstract

The Catalan poet Pere Gimferrer represents a distinctive personality of the poetry group *Novísimos*, active mainly in the 1970s. His work was influenced by the reality of life in Spain after the Civil War, especially postism and social poetry. Literary postmodernism also played a significant role in his poetic formation. From the multitude of influences that shaped Pere Gimferrer, this thesis aims to map in detail the influence of the (post)modern poetry of Thomas Stearns Eliot and Ezra Pound on Gimferrer's work. Pere Gimferrer's poetry approaches his models through literary techniques innovative at the time – intertextuality, metapoetry, culturalism, or the use of popular culture elements within the poetic text.

The influence of both poets writing in English is mapped on Gimferrer's two magnificent works, namely the poetry collection *Arde el mar* and the poem *L'espai desert*. These two Gimferrer's pieces of work are compared with T. S. Eliot's *The Waste Land* and Ezra Pound's *Cantos*. Comparing Gimferrer's texts with the poetry of Ezra Pound and T. S. Eliot using comparative textual analysis convincingly shows that Pere Gimferrer knew the mentioned works of both poets and used similar themes and motifs. At the same time, it can be argued that Pere Gimferrer uses similar images and scenes, harmonizes a similar atmosphere, and even uses the same expressions or phrases in many cases. However, this is not a copy of the works of modernist authors. Pere Gimferrer works with his literary-historical context; he uses motifs and themes with a different goal than Pound and Eliot.

Key words: Pere Gimferrer, *Novísimos*, intertextuality, metapoetry, pop culture, postmodernity

Obsah

Obsah	6
Úvod.....	8
1. Čtyřicátá až sedmdesátá léta 20. století ve španělské poezii	11
1.1 Renovace poválečné poezie: <i>Escorial, Garcilaso, Espadaña</i>	15
1.2 „Poezie má své povinnosti“: role sociální poezie v kontextu španělské literatury	27
1.3 Generace 50.....	32
2 Postmoderna	37
2.1 Sociologický význam postmoderny.....	40
2.2 Filozofické pozadí postmoderny	41
2.3 Postmoderna v literatuře	44
3 Generace Nejnovějších: postmoderní poezie sedmdesátých let	50
3.1 <i>Devět nejnovějších španělských básníků</i> jako generační manifest	53
3.2 Klíč k četbě Nejnovější poezie	58
3.3 Populární kultura v poezii Nejnovějších.....	58
3.4 Básnický jazyk Nejnovějších	69
3.5 Intertextualita	71
3.6 Metapoezie	74
4 Život a dílo Pereho Gimferrera	80
5 Význam anglosaského modernismu pro Pereho Gimferrera.....	89
5.1 „Postmoderna“ ve španělské poválečné poezii?	92
6 Úvod do sbírky <i>Moře hoří</i>	101
7 Úvod do <i>Liduprázdného prostoru</i>	109
8 Poezie Ezry Pounda a T. S. Eliota v díle <i>Moře hoří</i>	113
8.1 Mazurka, óda, zpěv	114
8.2 „Mazurka v tento den“ a „Canto III“	116
8.3 <i>Čtyři kvartety</i> a <i>Moře hoří</i>	122
8.4 „Óda na Benátky před mořem z divadel“ a „Canto III“	124
9 Anglosaský modernismus a <i>Liduprázdný prostor</i>	127
9.1 <i>Pustá země</i> v <i>Liduprázdném prostoru</i> : T. S. Eliot jako zdroj inspirace.....	127
9.2 Shrnutí Gimferrerovy poezie v kontextu Eliotova díla.....	139
9.3 Odras díla Ezry Pounda v Gimferrerově v <i>Liduprázdném prostoru</i>	145
10 Závěr	151
11 Bibliografie.....	153

11.1	Primární literatura	153
11.2	Sekundární literatura	155
11.2.1	Monografická díla.....	155
11.2.2	Úvodní studie k monografickým pracím	164
11.2.3	Články v periodikách a sbornících	165
11.2.4	Online zdroje	171
11.2.5	Akademické práce	173
	Příloha.....	174

Úvod

Pere Gimferrer je jedním z nejvýraznějších básníků katalánské poezie 20. století. Do povědomí širší literární veřejnosti se dostal především svým aktivním působením v generaci Nejnovějších v šedesátých a sedmdesátých letech. V té době coby jednadvacetiletý mladík vydává jedno ze svých stěžejných děl *Moře hoří* (*Arde el mar*, 1966), které píše, stejně jako další rané sbírky, ve španělštině. Počátkem sedmdesátých let však postupně prochází tvůrčím obratem a následně publikuje svá díla v rodné katalánštině. Přestože ve Španělsku a zejména v Katalánsku se Gimferrer těší oblibě čtenářů z akademických řad i laické veřejnosti, v našem literárním prostředí se Gimferrerovo jméno skloňuje jen vzácně. V češtině dosud vyšlo pouze dílo *Max Ernst* v nakladatelství Odeon v roce 1993; na Slovensku Literárna nadácia Studňa publikovala v roce 2005 překlad vybraných básní ze sbírky *Moře hoří* (slovensky *More horí*).¹

Generace Nejnovějších, jejíž výraznou tváří se stal právě Pere Gimferrer, sehrává na španělské literární scéně v sedmdesátých letech 20. století důležitou roli, jelikož toto seskupení básníků přichází se zcela inovativní a originální poezií. Novátorství poezie Nejnovějších spočívá především v proměně formální stránky poezie – do popředí se dostává tzv. kulturalismus, dále prvky intertextuality, metapoezie atd. Změny přicházejí rovněž na úrovni tematické. Zde se básníci s oblibou věnují italským Benátkám, vzniká tzv. venecianismus. Nejnovější básníky lze právem označit za velmi vzdělanou a kultivovanou básnickou generaci, což ilustruje mimo jiné skutečnost, že Pere Gimferrer (i další členové generace, např. Guillermo Carnero) ve svých dílech vedle dalších inspiračních zdrojů silně uplatňuje obdobné postupy, někdy dokonce celé slovní obraty, jako se objevují v poezii Thomase Stearnse Eliota (dále jako T.S. Eliot) nebo Ezry Pounda.

Četné literárně-teoretické studie a eseje Gimferrerovu zálibu v anglosaském modernismu zmiňují a obecně ji považují v kontextu celé básnické tvorby

¹ Opomíjení soudobé zahraniční poezie (zejména s ohledem na poezii španělskou, respektive katalánskou) v českém prostředí představuje jeden z motivů k sepsání právě předkládané disertační práce. V tomto ohledu si text práce klade za cíl bližším představením Gimferrerovy poezie podnítit zájem čtenářů a čtenářek o španělskou poezii 20. století, především pak poezii let sedmdesátých, která dosahuje vysokých uměleckých kvalit. Jedná se především o poezii Pereho Gimferrera a Guillerma Carnera.

katalánského básníka za jednu z nejdůležitějších. Záměrem předkládané práce je proto systematická analýza literárního vztahu mezi básnickými díly Pereho Gimferrera, T. S. Eliota a Ezry Pounda. Pozornost bude soustředěna na možný vliv obou anglicky píšících básníků na Gimferrerovo básnické dílo s ohledem na literárně-historický kontext, který umožní porozumět tomu, co formovalo Gimferrerovu poetiku. Originální znění nejčastěji komparovaných básní i s jejich překlady najdeme v příloze k disertační práci, která je řazena na úplném konci textu.

Předkládaná práce je strukturovaná do devíti kapitol; první polovina práce se věnuje obecnějším otázkám souvisejícím se španělským literárním kontextem, druhá část se zabývá problematikou vztahu mezi Gimferrerovým dílem a poezií T. S. Eliota a Ezry Pounda. Úvodní kapitola disertační práce se orientuje na španělskou poezii období od čtyřicátých do šedesátých let 20. století. Básníci Jaime Gil de Biedma a Ángel Valente, kteří byli aktivní právě v šedesátých letech, tehdy psali poezii, která předznamenávala zrod postmoderní poezie. Právě z toho důvodu je druhá kapitola věnována postmoderně. Nejprve se postmodernou zabývá z hlediska sociologického, dále filozofického a literárního. Tento výklad následně slouží k celkovému pochopení poezie nejen Pereho Gimferrera, ale také T. S. Eliota a Ezry Pounda.

Další (třetí) kapitola navazuje na literární kontext španělské poezie, a sice výkladem o generaci Nejnovějších. Kromě podrobného představení generace je zde diskutována otázka, čím se tato poezie sedmdesátých let 20. století odlišovala od prací svých básnických předchůdců, a jaké inovace přinesla dosavadní básnické estetice. Čtvrtá kapitola je věnována biografii Pereho Gimferrera, mimo jiné s cílem nabídnout čtenáři pomoc k lepší orientaci v následujícím analytickém výkladu, který je podstatou a představuje stěžejní část disertační práce.

V páté kapitole panoramatický přehled španělské poezie od čtyřicátých let 20. století k poezii Nejnovějších střídá komparativní analýza Gimferrerovy, Eliotovy a Poundovy poezie. Přestože vrcholná díla T. S. Eliota a Ezry Pounda vycházejí ve dvacátých letech 20. století, bývají tito autoři někdy označováni za jedny z prvních postmoderních autorů; pátá kapitola disertační práce hledá vysvětlení pro toto řazení Eliota a Pounda k raným postmodernistům. Následující dvě kapitoly (šestá a sedmá) jsou věnovány dvěma významným dílům Pereho Gimferrera, a sice sbírce *Moře hoří* a poémě *Liduprázdný prostor* (*L'espai desert*, 1977). Text se věnuje konkrétním

strategiím, technikám, motivům a tématům, jež Gimferrer v dílech užívá a které je činí jedinečnými na španělské literární scéně sedmdesátých let.

V osmé kapitole je pak srovnán Poundův text „Canto III“ s Gimferrerovým básnickým dílem. Klíčová je zde otázka, zda Pere Gimferrer znal Poundovu poezii a z čeho na tuto znalost Poundova díla usuzujeme. Obdobné vymezení má kapitola devátá, v níž je analyzován vliv Eliotovy poezie na Gimferrerovo dílo. Jakými motivy se projevuje postmoderna v dílech zmíněných třech autorů? Z čeho je patrná Gimferrerova inspirace anglosaským modernismem a s jakým úmyslem Gimferrer ve své poezii používá stejné motivy a témata jako Ezra Pound a T. S. Eliot o více než půl století později? To jsou základní otázky, na které předkládaná práce hledá odpovědi.

1. Čtyřicátá až sedmdesátá léta 20. století ve španělské poezii

Počátky básnické tvorby Pereho Gimferrera spadají do období šedesátých let 20. století. Pro interpretaci děl generace Nejnovějších, jejíž nedílnou součástí byl mimo jiné právě zmíněný katalánský autor, je nezbytné uvést bezprostřední historický a literární kontext Gimferrerova díla. Bez znalostí předchozí literární tradice není příliš možné chápat tvorbu následujících generací v širších souvislostech. Předně je důležité mít na paměti bezprostřední historické události, konkrétně občanskou válku probíhající v letech 1936–1939 (ještě v padesátých letech 20. století pak byly na španělské poválečné společnosti patrné jizvy, které se ani po více než deseti letech zcela nezažily).² To je hlavním důvodem, proč následující výklad zahrnuje éru od čtyřicátých let 20. století, kdy občanská válka ve Španělsku vyvrcholila nastolením diktatury generála Francisca Franca, až do let sedmdesátých, v jejichž polovině (1975) Franco umírá.

Španělská občanská válka, její hrůzy a tragické důsledky dopadající na celou zemi včetně ekonomické, politické, sociální nebo kulturní sféry, přivedla několik set tisíc obyvatel k myšlence opustit rodnou zemi a hledat bezpečné zázemí v jiných zemích, nejčastěji v sousední Francii.³ Následující řádky jsou věnované básníkům aktivním právě ve čtyřicátých letech 20. století, kteří se rozhodli emigrovat a pokračovat ve své tvůrčí práci sice mimo domov, ale svobodně. V roce 1939 odchází do exilu (např. do Londýna, USA nebo severní Afriky) mnoho významných spisovatelů. Například Juan Ramón Jiménez za pomoci levicového politika a spisovatele Manuela Azañi odchází v roce 1936 do Spojených států amerických, kde následně působí jako kulturní atašé. Po propadnutí diplomatického pasu je Jiménez oficiálně považován za exulanta; později se ještě stěhuje (vystřídá několik severoamerických měst, část života tráví např. v Argentině, Uruguayi nebo na Kubě), až se konečně v roce 1950 usazuje v Portoriku, kde o osm let později umírá. Na začátku španělské občanské války odchází do Spojených států amerických rovněž Pedro Salinas, který v exilu působí nejprve na Wellesley College. Později ve čtyřicátých letech pracoval na univerzitě

² Jednou z takových společenských jizev byl např. zákon o tisku z roku 1938 zavádějící cenzuru. Zákon byl zrušen až v roce 1966.

³ V letech 1936–1939 přichází ze Španělska do Francie 465 000 exulantů: PESCHANSKI, Denis. *Les camps français d'internement (1938–1946)*. Paříž, 2000. Disertační práce. Université Panthéon-Sorbonne, s. 811.

Johns Hopkins a následně na univerzitě v Portoriku. Dalšími, kdo si zvolili Ameriku za svou novou domovinu, byli Jorge Guillén (do USA přichází až v roce 1938) nebo Luis Cernuda, který postupně pobýval několik let ve Francii a Velké Británii; po pobytu v USA se nakonec usazuje v Mexiku. Rafael Alberti, další významný exilový básník, emigroval do Argentiny a následně do Itálie, kde podobně jako výše zmínění básníci pokračuje v psaní a publikování svých děl.

Velká část španělských básníků (např. Emilio Prados, José Herrera Petere, Juan Regano, Manuel Andújar, José Moreno Villa nebo Adolfo Sánchez Vázquez) odchází do Mexika. Zde tito autoři píšou jedny z nejdůležitějších částí svých poetických děl. Přestože se jedná o zásadní období v životech exilových básníků, jen hrstka z nich si zachovává předválečný charakter a tón své poezie. Poezie, kterou exiloví básníci píšou, často postrádá hlubší emocionální nádech. Příkladem je část básně Rafaela Albertiho z díla *Bilingvní život španělského uprchlíka ve Francii (Vida bilingüe de un refugiado español en Francia, 1939–1940)*:

Yo a Chile,
yo a la URSS,
yo a Colombia,
yo a México
yo a México con J. Bergamín.
¿Es que llegamos al final del fin
o es que algo comienza?⁴

(Já do Chile,
já do SSSR,
já do Kolumbie,
já do Mexika,
já do Mexika s J. Bergamínem.
Došli jsme na konec konce,
nebo něco začíná?)⁵

Svérázný tón Albertiho básně se odklání od esteticismu, emocionality; jazyk je spíše jednoduchý až strohý. Jiným exilovým básním dominuje skeptický, často až bolestný tón, jímž básníci vyjadřují svou niternou prázdnotu. Naopak předválečnou kvalitu poezie si oproti většině španělských básníků píšících v exilu zachovává Luis Cernuda.

Poezie španělských básníků působících v exilu obecně navazuje především na poetiku básníků třicátých let 20. století, a to zejména s důrazem na symbolistní tradice. Za

⁴ ALBERTI, Rafael. *Antología comentada: Poesía*. Madrid: EDICIONES DE LA TORRE, 1990. ISBN 84-86587-83-2, s. 37.

⁵ Přeložila autorka disertační práce.

hranicemi Španělska vznikají originální a často vrcholná básnická díla, která u kritiků téměř okamžitě získávají obdiv pro svoji uměleckou hodnotu. Za vrcholné dílo této doby pak lze považovat poezii Juana Ramóna Jiménezze. Nejen že svým básnickým dílem *Bůh vytoužený a toužící* (*Dios deseado y deseante*, 1948–1949) připravuje půdu tzv. totální poezii, ale zároveň v básních vyjadřuje své nitro, vědomí sama sebe nebo krásu jako takovou.⁶

Pro mě byla vždy poezie úzce spjatá s celou mojí existencí a stěží to byla poezie objektivní. A jak by pro mě nemohla být nejvyšší forma krásna v mystickém panteismu? Není to tak, že bych psal běžnou náboženskou poezii; naopak, za poetické považuji to hluboce náboženské, to imanentní náboženství bez absolutního přesvědčení, které jsem vždy vyznával.⁷

Ve sbírce *Bůh vytoužený a toužící* se Juan Ramón Jiménez stává tzv. totálním básníkem, který dle Aurory de Albornoz dosahuje spojení s vesmírem, ale zároveň si zachovává svůj osobitý hlas.⁸

Od počátku čtyřicátých let 20. století se na území Španělska začíná objevovat několik básnických antologií s poezií exilových autorů. V roce 1943 vychází sbírka *Vyhoštění básníci* (*Poetas en el destierro*) Ricarda Moralese; na počátku roku 1945 *Stovka nejlepších španělských exilových básní* (*Las cien mejores poesías españolas del destierro*) publikovaná Franciscem Ginerem de los Ríos v Mexiku; v padesátých letech Enrique Azcoaga publikuje sbírku *Panorama moderní španělské poezie* (*Panorama de la poesía moderna española*, 1953). Poslední jmenovaná antologie vůbec jako první sdružuje poezii exilových autorů s poezií těch básníků, kteří ve Španělsku zůstali.

Literární variabilitu a zejména tvůrčí a myšlenkovou svobodu narušovala Frankem zavedená cenzura. Tento nástroj mocenské kontroly měl velký dopad nejen na tištěné informace (denní tisk, knihy), ale i na informace audiovizuální (plakáty, rádio) a umění obecně. V roce 1938 vychází zákon o tisku *Ley de prensa*, který ustanovuje státní kontrolu všech vydávaných knih. Kromě toho bylo nutné, aby všichni editoři

⁶ BARBUDO, Antonio Sánchez. *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1962, s. 224.

⁷JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Dios deseado y deseante (animal de fondo): Libro completo y solo 1948–1949/1953*. Madrid: Akal, 2008. ISBN 978-84-460-2926-7, s. 1058. Originál citace: „Para mí la poesía siempre ha estado íntimamente fundida con toda mi existencia y no ha sido poesía objetiva casi nunca. Y cómo no había de estarlo en lo místico panteísta la forma suprema de lo bello para mí? No que yo haga poesía religiosa usual; al revés, lo poético lo considero como profundamente religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo he profesado.”

⁸ ALBORNOZ, Aurora de. Prólogo. JIMÉNEZ, Juan Ramón. *En el otro costado*. Madrid: Júcar, 1974, s. 15. ISBN 9788433401816.

poskytovali státu seznamy publikací, které daný rok plánují vydat. Cenzura se netýkala pouze nově napsaných knih, ale vztahovala se i na dotisky, další vydání nebo překlady. Mnoho autorů, jejichž díla byla překládána do španělštiny, raději k publikaci volilo hispanoamerické prostředí, čímž se vyhnuli španělské cenzuře.⁹

Cenzura zásadním způsobem ovlivňovala také předávání literárních cen, ocenění získávala literární díla konvenující politickému nastavení režimu, často se jednalo o díla propagandistická.¹⁰ Na kontrole vydávaných informací se vedle státu, konkrétně Národní delegace tisku a propagandy (Delegación Nacional de Prensa y Propaganda), podílela církev. Ta až do konce šedesátých let 20. století publikovala seznam zakázaných knih s názvem *Índice de los libros prohibidos*. V roce 1942 se moc cenzury upevňuje vznikem oddělení pro kontrolu zahraničních knih vstupujících na španělský trh. Nově vzniklé oddělení si klade za cíl hájit víru, morálku a politickou přesnost.¹¹

Cenzura se pozvolna zmírňuje až v roce 1966, kdy vychází v platnost nový zákon o tisku *Ley de prensa e imprenta del 66*. Zákon, v němž se mimo jiné zmiňuje svoboda tištěného projevu nebo otevření Španělska turistům, navrhl Manuel Fraga Iribarne. Odtud je tento zákon známý také pod označením *Zákon Fraga (Ley de Fraga)*.¹² Přestože v mnoha ohledech zákon umožnil celospolečenské uvolnění, existence a fungování cenzury zrušeny nebyly. Navíc v daných podmínkách mnoho podstupovalo také proces.¹³ Vznikala tak literární díla, která na první pohled neodporovala propagandistickému režimu (proto prošla cenzurou), ale mezi řádky bylo možné domýšlet nejrůznější metafory, autorovy protirežimní narážky atd. Cenzura ve španělském prostředí fungovala až do Frankovy smrti a její zrušení se uzákonilo teprve až v roce 1977.

⁹ GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino. *Leyes y criterios de censura en España franquista: Traducción y recepción de textos literarios*. In: MARTÍN-GAITERO, Rafael a Miguel Ángel VEGA CERNUDA. *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1997, s. 283. ISBN 84-7923-112-2.

¹⁰ TAMTÉŽ, s. 283.

¹¹ RUBIO, Fanny a José Luis FALCÓ. *Poesía española contemporánea (1939–1980)*. Madrid: Alhambra Longman, 1981. ISBN 9788420508559, s. 24.

¹² *Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta*. In: BOE, 1966, ročník 1966, číslo 67, s. 3310–3315.

¹³ JIMÉNEZ, Pedro. *Historia y civilización: Apuntes sobre la censura durante el franquismo*. *AEPE*. 1977, (17), s. 5–6.

V takovémto literárním prostředí, na které značně dopadal vliv cenzury, vzniká několik nesourodých básnických proudů. Již na počátku španělské občanské války část básníků navazuje na avantgardní tendence básnické generace 27¹⁴, další část autorů se naopak uchyluje k literatuře klasické španělské kultury, a sice k renesanci a k období Zlatého věku. Druhá zmíněná skupina básníků píše do jisté míry oficiální poezii, vystavěnou v souladu s politickou situací v zemi. Autoři oficiální poezie se postupně profilují do ustálené básnické estetiky při časopisech *Escorial* nebo *Garcilaso*. Obě básnické tendence ve čtyřicátých letech 20. století eskalují v proud tzv. sociální poezie. Následující kapitoly se věnují literárnímu vývoji těch směrů oficiální španělské poezie, jež připravují prostředí básnické estetiky následujících dekád. Nejprve je pozornost věnovaná básnickým uskupením okolo časopisů *Escorial*, *Garcilaso* a *Espadaña*; dále se text zabývá sociální poezií, která výrazně ovlivnila estetiku i následujících básnických tendencí, včetně poezie Pereho Gimferrera.

1.1 Renovace poválečné poezie: *Escorial*, *Garcilaso*, *Espadaña*

Španělská občanská válka a zejména její politické a sociální důsledky dlouhodobě ovlivňovaly situaci v poezii na většiny části Pyrenejského poloostrova. Ozbrojený konflikt mezi pravicovými povstanci (později označovanými jako frankisté) a levicovými republikány skončil přesvědčivým vítězstvím prvních jmenovaných. Španělsko s koncem války vstoupilo do období mnoha změn – frankisté se ujali moci, byly rušeny politické strany, docházelo k perzekucím osob, jež domněle ohrožovaly nově nastolovaný režim, velké potíže zaznamenala rovněž ekonomika nebo kultura.¹⁵

Nelehká doba válečných i poválečných let literatuře příliš nepřála, psaní se stalo okrajovou aktivitou, luxusem pro úzkou skupinu lidí. Jakoukoliv literární kreativitu omezovala cenzura vyhlášená roku 1938. Cenzura se ve frankistickém Španělsku stala

¹⁴ Díla autorů generace 27, konkrétně díla Miguela Hernándeze, Federica Garcíi Lorky nebo Rafaela Albertiho, nemohla být až do roku 1960 kvůli cenzuře publikována. JIMÉNEZ, 1977, s. 5–6. Cenzura představovala velké úskalí mimo jiné i pro básníka pozdější generace Blas de Otera. Julio Neira v předmluvě ke knize *Korespondence k edici Žádám o mír a slovo (Correspondencia sobre la edición de Pido la paz y palabra, 1987)* popisuje detaily složitého procesu vydání Oterovy básnické sbírky. NEIRA, Julio. Introducción. OTERO, Blas de. *Correspondencia sobre la edición Pido la paz y palabra*. Madrid: Hiperión, 1987, s. 3–23. ISBN 84-7517-216-4.

¹⁵ DEBICKI, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. ISBN 0-8131-1869-7, s. 55.

součástí represivního systému, který nezasáhl pouze oblast literatury, ale měl významný dopad i na kinematografii nebo drama. Co se týče románové tvorby, některá díla byla cenzurou střídavě zakazována a opět povolována – například román Camila Josého Cely *Rodina Pascala Duarta* (*La familia de Pascal Duarte*, 1942) byl zakázán až s jeho druhým vydáním v roce 1951. *Úl* (*La Colmena*, 1950) od stejného autora byl v roce 1946 cenzurou zakázán, jeho opětovné vydání bylo umožněno o pět let později.¹⁶

Cenzura se samozřejmě dotýkala i básnické tvorby – do roku 1960 nebylo možné publikovat básně Rafaela Albertiho, Miguela Hernándeze a dalších básníků, kteří se veřejně hlásili k republikánské straně. Díla dalších velkých básníků včetně Pabla Nerudy nebo Césara Valleja nesměla být ve Španělsku publikovaná ani do země dovážena.¹⁷ Jinou častou praktikou frankistické cenzury bylo vynechávání určitých částí knih. Přestože některé vydané knihy nesly v podtitulu označení „kompletní sbírka“ („obras completas“), a čtenáři se tak mohli domnívat, že se opravdu jedná o ucelené básnicko dílo, reálně některé části sbírek chyběly. V šedesátých a sedmdesátých letech dochází k částečnému zmírnění cenzury, takže vyšlo i dříve zakázané Nerudovo dílo, avšak právě ve „zkrácené“ verzi. Ve vydání kompletní sbírky *Poezie* (*Poesía*) z roku 1974 dle studie Martína Vilumary chybí části IV a V ze sbírky *Třetí sídlo* (*Tercera residencia*) a ze sbírky *Veliký zpěv* (*Canto general*) části III, V, IX, XI a XII.¹⁸

Španělská literatura se ve třicátých letech ocitla opravdu ve velmi složité situaci. Kromě cenzury totiž země přišla o básníky světové úrovně – Federico García Lorca zemřel v roce 1936, Antonio Machado o tři roky později. Básníci Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén nebo Pedro Salinas Španělsko opustili a literární tvorbě se dále věnovali v exilu.¹⁹ Ve frankistickém Španělsku zůstávají Dámaso Alonso, Gerardo Diego nebo Vicente Aleixandre. Právě Aleixandreho dům fungoval jako místo určené k setkávání mladých autorů. Navzdory jejich mladickým snahám o kvalitní literární díla španělská poezie (a španělská literatura obecně) postupem času začíná ztrácet na své kvalitě, důležitosti, bohatosti a rozmanitosti. Nejedná se o pesimismus v souvislosti se ztrátou literární bohatosti, jde spíše o atmosféru a náladu

¹⁶ JIMÉNEZ, 1977, s. 5–6.

¹⁷ BATLLÓ, José. *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo, 1968, s. 14.

¹⁸ VILUMARA, Martín. Neruda, partido por la mitad. *Triunfo*. 1976, (697), 61–62.

¹⁹ DEBICKI, 1994. s. 55.

navozovanou v poezii některých básníků. Pesimistickou náladu vystihuje např. existencialisticky laděná sbírka *Hijos de la ira* (*Děti hněvu*, 1944) Dámasy Alonsa. Alonsův existencialismus je přímo hmatatelný v básni „O Dušičkách“ („En el día de los difuntos“). Básník medituje nad svým životem i nad životem a smrtí obecně.

Yo me muero, me muero a cada instante,
perdido de mí mismo,
ausente de mí mismo,
lejano de mí mismo,
cada vez más perdido, más lejano, más ausente.²⁰

(Umírám, umírám každou chvíli,
ztracený sám ze sebe,
nepřítomný v sobě samém,
vzdálený sám sobě,
stále ztracenější, vzdálenější, nepřítomnější.)²¹

Poválečná situace ve španělské literatuře, jak ji popisují řádky výše, dává prostor ke vzniku několika důležitých časopisů. Právě časopisy vysvětlují literární panorama lépe než např. básnické antologie, jež jsou spíše jen odrazem momentální módy. K největšímu rozmachu literární časopisů ve Španělsku dochází v období mezi lety 1943 a 1950, kdy jich vychází dokonce více než čtyřicet.²² Díky snahám o nové přístupy k literatuře, inovativním myšlenkám a množství rozmanitých diskusí, jež jsou součástí literárních periodik, dochází k pozvolné rekuperaci kultury i velkých básnických jmen Španělska.²³

Mnoho časopisů založených a působících během španělské občanské války existovalo i v následujících poválečných letech. Za příklad poslouží časopisy *Domingo*, *Fotos* nebo *Vértice: Revista Nacional de FET y de las JONS*. Poslední zmíněný časopis vycházel pravidelně každý měsíc až do roku 1946. Kromě zavedených časopisů se objevují i zcela nové, jejichž hlavním cílem je především podpora a propagace fašistického režimu; příkladem může být *La Joven Europa*. Časopis vycházel v Berlíně od roku 1942, nejedná se tedy o čistě španělský časopis, nicméně šířil se po Evropě v několika jazykových mutacích, včetně španělské. Stránky časopisu *La Joven Europa* sloužily nacistické propagandě; mezi Hitlerovo a Mussoliniho texty se objevují příspěvky tří španělských autorů – „Organizace Evropy a protikomunistická

²⁰ ALONSO, Dámaso. *Hijos de la ira*. Madrid: Castalia, 1986. ISBN 84-7039-475-4, s. 79.

²¹ Přeložila autorka disertační práce.

²² FERRARI, Marta Beatriz. Postismo/Novísimos: ¿La tradición de la ruptura? *Letras de Deusto*. 1996, **26**(72), 95–108, s. 99.

²³ TAMTÉŽ, s. 55–56.

kampaň“ („La organización de Europa y la cruzada contra el comunismo“, 1942) Alfreda Marquerii; „Představitelé nového Španělska“ („Los abanderados de la nueva España“, 1942) Juana Carlose Villacorty a „Mobilizace srdcí“ („Movilización de corazones“, 1942) Josého Maríi Pemána.²⁴

Třemi významnými časopiseckými reprezentanty renovace literatury v poválečném Španělsku jsou *Escorial*, *Garcilaso* a *Espadaña*, které zásadním způsobem ovlivnily myšlenkový vývoj a tvorbu následujících generací spisovatelů. Vzhledem k tehdejší důležitosti časopisů stojí za pozornost, alespoň letmo, přiblížit jejich ideologie a aktivity. Mezi časopisy podporující fašistický režim se řadí časopis **Escorial**. První číslo vychází v listopadu 1940 a jeho zakladateli jsou Dionisio Ridruejo a Pedro Laín Entralgo. Dále na vydávání časopisu spolupracovali známí autoři poválečné kultury; velmi často se jednalo o autory podporující fašistický režim – např. básník Luis Rosales, který před španělskou občanskou válkou působil ve skupině *Cruz y Raya*, nebo Antonio Marichalar původně působící v *Revista de Occidente*.²⁵

Escorial vycházel měsíčně necelých deset let až do února 1950 a svým čtenářům přinášel eseje, poezii, prózu, literární poznámky, recenze atd. Mezi přispěvateli se objevují výrazná jména jako Melchor Fernández Almagro, Julián Marías, Ramón Menéndez Pidal, Emilio Orozco, Xavier Zubiri, Leopoldo Panero, Luis Rosales nebo Luis Felipe Vivanco. Kromě zmíněných básníků přispívali do časopisu i autoři, kteří se ve svých dílech v této epoše politickému tématu spíše vyhýbali; např. Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, José Luis Cano, Eugenio de Nora, Blas de Otero, José María Valverde. Mezi recenzenty se objevují Ricardo Gullón, Camilo José Cela nebo Manuel Muñoz Cortés.²⁶

Ačkoliv se *Escorial* teoreticky řadí bok po boku fašistických časopisů, vzhledem k množství kvalitních přispěvatelů, kteří aktivně nepodporovali fašizující politiku Španělska, se těšil značné literární důstojnosti. A tak *Escorial* na rozdíl od ostatních časopisů, primárně nesloužil propagandistickým účelům frankistického režimu, a to navzdory manifestu vydavatelství *Escorialu*, který byl otištěn v prvním čísle časopisu. Stránky manifestu představují touhu a snahu po obnově španělské společnosti,

²⁴ PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008. ISBN 978-84-4602-954-0, s. 476.

²⁵ BURGOS, Manuel Espadas. *Historia general de España y América. La época de Franco*. Madrid: Rialp, 1987. ISBN 978-84-3212-119-7, s. 86.

²⁶ PUÉRTOLAS, 2008, s. 476–477.

vytvoření jednotné země jako hlavní cíl časopisu. Manifest dále vyzýval čtenáře, aby své životy naplnili prací, spiritualismem a inteligencí.²⁷

Básnická a myšlenková proměna Dionisia Ridrueja, zmíněného zakladatele *Escorialu*, dokresluje, jaké místo v kontextu španělské literatury tento časopis zaujímal. Ridruejo se ve svých literárních počátcích v duchu časopisu *Escorial* přikláněl k myšlenkám a politice frankistického Španělska. Ve sbírce *Poezie ve zbraních* (*Poesía en armas*, 1940) oslavuje nacionalismus a vybrané morální hodnoty, některé básně dokonce věnuje přímo Frankovi. Ponurá atmosféra umocněná válečným prostředím svádí básníka k úvahám nad lidskou podstatou a smrtí.

Cierta es la carne que camina y muere
cierto su fresco jugo, cierto el brío
que choca con frenéticos relumbres.²⁸

(Jisté je maso, které chodí a umírá
jistá její čerstvá šťáva, jistý elán
který naráží na zuřivé odlesky.)²⁹

Velmi nápadným motivem, který je zřetelný především v díle *Ruské sešity* (*Cuadernos de Rusia*, 1941), se stává ruská příroda, zejména příroda podzimního období.

Anteayer dormí en el prado
sobre el olor de la hierba,
ayer entre los pinares,
hoy en la tranquila selva,
mañana, raso con raso
solo entre el cielo y la tierra.³⁰

(Předevčírem jsem spal na louce
na vůni trávy,
včera mezi borovými háji,
dnes v tiché džungli,
zítra, vojín s vojínem
pouze mezi nebem a zemí.)³¹

²⁷ MOLERES, Javier Aoiz a Antonio JESÚS SANTAMARÍA. El Manifiesto de El Escorial. *El Manifiesto de El Escorial*. 1997, 48, 164–166.

²⁸ RIDRUEJO, Dionisio. *Hasta La Fecha-Poesias Completas (1934-1959)*. Madrid: Aguilar, 1961, s. 262.

²⁹ Přeložila autorka disertační práce.

³⁰ RIDRUEJO, Dionisio. *Cuadernos de Rusia. En la soledad del tiempo. Cancionero en Ronda. Elegías*. Madrid: Castalia, 1981. ISBN 84-7039-377-4, s. 76.

³¹ Přeložila autorka disertační práce.

Ridruejo po návratu z Východní fronty, kde působil jako voják Modré divize³², svůj postoj k Frankovi přehodnotil, a to do té míry, že se stává dokonce odpůrcem a kritikem poválečného španělského režimu. Zároveň se proměňuje i celkový tón básnickovy poezie, což se projevuje zejména ve *Zpěvníku v Rondě (Cancionero en Ronda, 1943)* nebo ve sbírce *Elegie (Elegías, 1945)*. Důležitým motivem básní se stává příroda a intimita – „Qué energía de tierra; / oh, qué momento sísmico, volcánico, indecible“³³ („Jaká zemská energie; / ach, jaký seizmický, vulkanický, nevslovitelný okamžik“).³⁴

Během Ridruejova působení na Východní frontě přešlo řízení *Escorialu* pod správu Josého Maríi Alfara. Politizace časopisu pod novým vedením postupně ustupuje do pozadí a tato tendence přetrvává i po Ridruejově návratu od Modré divize.³⁵

Prostřednictvím časopisu *Escorial* se Ridruejo spolu s dalšími přispěvateli snaží o rekuperaci poválečné kultury.

Tato skupina [*Escorial*] odmítala dělení na věrné a nevěrné a byla proti soutěžení. Co platí, platí, ať už pochází odkudkoliv. Nebo, jak pronesl Machado, pravda je pravdou, ať je vyřkne Agamemnón nebo jeho pasáček. Na druhou stranu se nevěřilo v kulturní adamismus. V zemi s formátem omezeného intelektuálního pole je toho, co zbylo, a toho, co se nahromadilo, navzdory své ceně, pomálu. Bylo dost toho, čeho se nenapravitelná smrt či dobrovolné vyhoštění zbavily. A tak obnovit obnovitelné se stalo příhodným programem. Nikdo, ani ti nejvzdálenější těmto snahám, nepopíral, že tzv. „skupina Escorial“ se odlišuje svou touhou zachránit a obnovit veškeré původní hodnoty, dokonce i ty, které se považovaly za včleněné [...]. A zároveň skupina umožnila, že jména a díla mnoha učitelů, dokonce i těch neznámých či mrtvých, předchozích generací nebyla odcizena těm, kteří se narodili do intelektuálního života.³⁶

³² Modrá divize (španělsky División azul) byla divize dobrovolných španělských vojáků, kteří se účastnili bojů na Východní frontě během druhé světové války, a to na straně Německa.

³³ RIDRUEJO, 1981, s. 262.

³⁴ Přeložila autorka disertační práce.

³⁵ RUBIO & FALCÓ. 1981, s. 31.

³⁶ RIDRUEJO, Dionisio. *Sombras y bulto*. Barcelona: Destino, 1977. ISBN 978-84-2330-707-4, s. 22. Originál citace: „Este grupo rechazaba la dicotomía de los fieles y los infieles y oponía a ella el criterio de la competencia. Lo que vale, vale, venga de donde venga. O, como decía Machado, «la verdad es verdad, dígala Agamenón o su porquero». Por otra parte, no se creía en el adanismo cultural. En un país de formato reducido en el campo intelectual, hay lo que hubo y lo acumulado -aun siendo estimable- no era sobrante. Ya era bastante lo que la irreparable muerte o el voluntario extrañamiento había restado. Así, pues, recuperar lo recuperable era el programa adecuado. Nadie - ni los más lejanos a aquella empresa - ha negado que el llamado “grupo Escorial” se distinguió por su voluntad de salvar y recuperar todo valor anterior genuino, incluso los que no se consideraban integrables [...] y quién hizo posible que el nombre y la obra de muchos maestros, incluso ausentes o muertos, de la generaciones anteriores no les fueran hurtados a los que entonces nacían a la vida intelectual.“ Ridruejo cituje Machada, avšak správná doslovná citace zní: „La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero. *Agamenón*. -Conforme. *El porquero*. -No me convence.“ MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Castalia, 1985. ISBN 978-84-7039-036-4, s. 41.

Vedle *Escorialu* se velké slávě a oblibě těšil časopis **Garcilaso** (1943–1946).³⁷ Jedním z hlavních estetických proudů poválečné poezie právě při časopise *Garcilaso*, založeném José Garcíou Nietem, byl tzv. garcilasismus. Básníci tohoto směru pak sami sebe označují za Juventud Creadora (Tvůrčí mládí) a za svůj hlavní cíl si kladou obnovu básnického umění.³⁸ Názvy časopisu a nové básnické estetiky se inspiroují v postavě renesančního básníka a vojáka Garcilasa de la Vegy. V roce založení časopisu (1943) se navíc slavilo čtyřsetleté výročí úmrtí tohoto velkého básníka a emblematického představitele španělského Zlatého století. Garcilasovy sonety se vyznačují důrazem na formu, autor nejčastěji tematizuje motivy hledání ideální lásky, pocity osamění, konflikt mezi rozumem a vášní, mytologické prvky, idylickou krajinu nebo běh času.

Pováleční básníci v Garcilasovi spatřují prototyp milostného heroického básníka a svou poezií se snaží napodobovat jeho formální vytríbenost a navázat na obdobnou tematiku. Z tohoto důvodu se garcilasisté 20. století vracejí k tradičním formám poezie, zejména sonetu, záměrně se vymezují vůči avantgardním směrům a španělské generaci roku 1927.³⁹ Autoři obracejí svou pozornost k perfektně konstruovaným rýmům, využívají možností sonetu;⁴⁰ po obsahové stránce se nejčastěji kloní k tématům lásky, smrti, víry nebo vlasti. Volbou motivů i návratem k tradiční metrice se garcilasistická básnická estetika čtyřicátých let značně odlišuje od avantgardních směrů, jež dominují literární scéně na počátku 20. století.

Stránky *Garcilasa* na rozdíl od jiných časopisů té doby neplnila politická témata, prostor se dostával básním s milostnou, religiózní nebo existenciální tematikou. Formálně dominovaly sonety, což navazuje na výše řečené. Skvělým příkladem garcilasistické estetiky jsou sonety Josého Garcíi Nieta, editora časopisu *Garcilaso*. Nietovy verše kladou důraz na strukturu, která využívá možností nejrůznějších paralel a reminiscencí na renesanční období. Důkazem Nietovy formální preciznosti i

³⁷ Kromě časopisu se jednalo o stejnojmennou básnickou estetiku.

³⁸ Mezi prvními, kdo formulovali garcilasistickou estetiku, byli Luis ROSALES prostřednictvím článku „La figuración y la voluntad de morir en la poesía española“. *Cruz y raya*. Madrid, 1936, (36), s. 67–101 nebo VIVANCO, Luis Felipe. *El arte humano. Cuaderno*. Escorial, 1940, 1, 141–150.

³⁹ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975, vol. 1*. Madrid: Cátedra, 1987. ISBN 978-84-3760-695-8, s. 360–369.

⁴⁰ CANO, José Luis. *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1979. ISBN 978-84-3064-105-5, s. 27.

zájmu o milostnou poezii je sonet ze sbírky *Předvečer pro tebe* (*Víspera hacia ti*, 1940).

No preguntaste al cisne. A la luna vestida
de corazón de hielos no le dijiste nada.⁴¹

(Neptal ses labutě. Na měsíc oděný
do ledového srdce jsi nic neřekl.)⁴²

Návrat k tradičním básnickým formám i převažující milostná tematika představují charakteristické rysy literatury vydávané po občanské válce. Nově vznikající básnická estetika si ovšem velmi záhy nachází své kritiky a odpůrce. Antonio González de Lama v roce 1943 článkem „Kdyby se vrátil Garcilaso...” („Si Garcilaso volviera...“) iniciuje kritiku namířenou proti garcilasistické estetické tendenci. Tu zakládá především na myšlence vyčerpání a nedostatečnosti tradičních básnických forem pro poválečnou literaturu:

Garcilaso se může vrátit. Dnes ale nemá co na práci. V 16. století byla potřeba dát poezii tón a normu, úhlednost a dopilování. Dnes je to ta věc, co zbyla. A co chybí je ostruha, která odlehčuje básnické oře, kteří pronikají do příliš květnatého pole naší poezie.⁴³

González de Lama spatřoval v poezii mladých umělců příliš mnoho upjatosti, monotónnosti, jež byla dána přílišnou formálností a stylistickou pozorností. Pro moderní poezii si přál více života, bez něhož zůstává vše mrtvé.⁴⁴ V souladu s tím další poválečné básnické tendence budou hledat nové výrazové prostředky.

Jako odpověď na dominující proud garcilasismu vychází ve španělském Leónu v roce 1944 první číslo časopisu *Espadaña*⁴⁵ (1944–1951). Časopis představuje pět zakládajících autorů: Antonio González de Lama, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora, Manuel Rabanal a Luis López Santos; ti svou práci nabízejí solidní alternativu

⁴¹ NIETO, José García. *Víspera hacia ti*. Madrid: Cartoné, 1940, s. 19.

⁴² Přeložila autorka disertační práce.

⁴³ LAMA, Antonio González de. "Si Garcilaso volviera..." *Cisneros*. Madrid, 1943, (6), s. 122. Originál citace: „Puede volver Garcilaso. Pero hoy por hoy no tiene nada que hacer. En el siglo XVI era necesario dar a la poesía tono y norma, pulcritud, lima. Hoy esto es lo que sobra. Y lo que falta es la espuela que aligere corceles poéticos que irrumpen pifantes y briosos en el campo excesivamente florido de nuestra poesía.”

Lama k zhodnocení garcilasistického směru adaptuje první verše básně Rafaela Albertiho: „Si Garcilaso volviera / yo sería su escudero; / que buen caballero era.“ ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*. Madrid: Castilla, 1972. ISBN 978-84-7039-042-5, s. 134–135. („Kdyby se vrátil Garcilaso / byl bych jeho zbrojnošem; / který byl dobrým rytířem.“) Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁴ Tamtéž, s. 124.

⁴⁵ Espadaña v českém překladu znamená zvonice.

k oficiálnímu proudu garcilasistické poezie. *Espadaña* navazuje na kritiku garcilasistického literárního proudu, kterou započali již v roce 1942 autoři sdružení okolo časopisu *Escorial*.⁴⁶ Zajímavým faktem je, že kritika espadañistických autorů se objevuje ještě před vydáním vůbec prvního čísla. Děje se tak prostřednictvím esejí v časopise *Cisneros*, který svou publikační činnost zahajuje již v roce 1943.⁴⁷

Autoři sdružení okolo periodika *Espadaña* programově cílí na obnovu estetiky básníků generace 1927. V rámci své práce inovují charakter modernismu a avantgardy, právě tím se odlišují od garcilasistů, kteří estetiku generace 27 zavrhují. Dále stránky časopisu *Espadaña* otevírají prostor básním s neoklasickými tendencemi nebo odkazy ke španělské generaci 98, zejména pak k Antonioví Machadovi.⁴⁸ V neposlední řadě *Espadaña* přináší překlady světově významných básníků nebo publikuje exilové španělské a hispanoamerické autory. Časopis mimo jiné podněcuje vznik nového literárního směru tremendismu. Jedná se o literární tendenci zdůrazňovat násilí, lidské utrpení nebo groteskní obrazy společnosti. Po formální stránce se vyznačuje výrazy, které jsou charakteristické pro období baroka, rétorickými a patetickými obraty.

Za dobu existence časopisu *Espadaña* vychází celkem čtyřicet osm čísel, jež deklarují určitý vývoj literárních i myšlenkových tendencí, jimiž se editoři během sedmi let existence časopisu ubírali. Tyto proměny lze shrnout do čtyř období. V počátečním stádiu si *Espadaña* hledá své místo na literární scéně a začíná se prezentovat jako alternativa k oficiální básnické estetice. Tomuto období odpovídá přibližně prvních jedenáct čísel časopisu; vyznačujících se především publikovanými kritikami Antonia Gonzáleze de Lamy.

Lama prostřednictvím eseje „Kdyby se vrátil Garcilaso“ nabízí čtenářům nový básnický model, a sice neoromantickou estetiku, která zůstává dominantní do konce čtyřicátých let. Gonzálezův článek ovšem není jen kritikou jednoho autora, na jeho názorech se shoduje řada autorů, kteří v garcilasismu spatřují postupné vyčerpání a

⁴⁶ WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. *Estética y crítica literarias en España (1940–1950)*. Granada, 1987. Disertační práce. Universidad de Granada. Vedoucí práce Antonio Sánchez Trigueros, s. 172–173.

⁴⁷ LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, ed. ‘Espadaña’ (1944–51) y la poesía comprometida de posguerra. In: KOSSOFF, A. David, Ruth H. KOSSOFF a José AMOR Y VÁZQUEZ. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Madrid: Istmo, 1986, s. 183–192. ISBN 84-7090-163-X, s. 184.

⁴⁸ TAMTÉŽ, s. 184–186.

úpadek klasických básnických forem. Do jisté míry tak lze Gonzálezovu esej označit za manifest básníků konce čtyřicátých let 20. století. Časopis se dále zabývá básnickými přínosy Dámasa Alonsa, Vicenta Aleixandra nebo Gerarda Diega, kteří během občanské války zůstávají ve Španělsku, nebo překlady důležitých cizojazyčných autorů.⁴⁹

Druhé období (přibližně dvanácté až třicáté osmé číslo časopisu) se nese ve znamení úspěchu, *Espadaña* upevňuje svou pozici na literární scéně a v letech 1945–1949 se stává nejrepresentativnějším periodikem té doby. Třetí období (třicáté deváté a čtyřicáté číslo) je výsledkem spolupráce původního zakládajícího leónského seskupení okolo González de Lamy s nově vznikající madridskou skupinou, již v základu tvoří José María Valverde nebo José Luis Aranguren. Čtvrté a zároveň poslední období charakterizuje ideologický nesoulad uvnitř skupiny – autoři se myšlenkově, a tudíž i tvůrčím způsobem začínají vzájemně odlišovat a rozcházejí se.⁵⁰

Vedle právě zmíněných periodik *Escorial*, *Garcilaso* a *Espadaña*, dále proudu sociální poezie, jíž se věnuje následující podkapitola, se na španělské poválečné básnické scéně ve čtyřicátých a padesátých letech podílejí další dvě nezávislé a často opomíjené skupiny – *Cántico* a *Postismo*. Na sklonku čtyřicátých let 20. století ve španělské Córdobě skupina mladých básníků okolo Pabla Garcíi Baeny, Ricarda Moliny, Juana Berniera a Manuela Álvareze Ortegy zakládá časopis ***Cántico*** (1947–1949).⁵¹ Vzhledem k pojmenování časopisu je zřejmé, že se skupina hlásí k tradici a dílu Jorgeho Guilléna. Mladí córdobští autoři na rozdíl od garcilasistů píšou poezii v kontextu velkých španělských modernistických básníků, a to od Rubéna Daría po generaci 1927. Zároveň se vymezují vůči dílům existencialistického či sociálního charakteru.⁵² Skupina se vyznačuje tematickou diverzitou – dominují mytické, religiózní, naturální motivy, téma idealizované krásy nebo melancholické nálady. Básníci časopisu *Cántico* byli ve své době považováni za autory mimo hlavní proud poezie. Své slávy se dočkávají až v roce 1976 zásluhou eseje Guillerma Carnera.⁵³ Pro

⁴⁹ LÓPEZ DE ABIADA, 1986, s. 184–186. DEBICKI, 1994, s. 59–60.

⁵⁰ LÓPEZ DE ABIADA, 1986, s. 184–186.

⁵¹ Časopis *Cántico* prošel dvěma fázemi, první mezi lety 1947–1949, druhá v letech 1954–1957.

⁵² DEBICKI, 1994, s. 58.

⁵³ Esej s názvem *El grupo „Cántico“ de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Editorial Nacional, 1976. ISBN 978-84-2760-340-0.

Carnera skupina córdobských básníků představuje pojítka mezi estetikou rané španělské modernity a jeho vlastním obdobím konce sedmdesátých let 20. století.⁵⁴

V lednu roku 1945 další skupina básníků a tentokrát i jednoho malíře vydává manifest nového „ismu“, přesněji směru, jež získává označení postismus. Kromě literatury se tato nová tendence rozvíjí bok po boku s výtvarným uměním a hudbou. Tuto uměleckou symbiózu dokazuje profesní variabilita zakládajících členů. V počátcích postismu stojí malíř a básník Eduardo Chicharro, básníci Carlos Edmundo de Ory a Silvano Sernesi. Zakladatelé přicházejí na uměleckou scénu s novou estetikou, formou otevřeného žití, jež neomezují geografické, jazykové ani kulturní limity. Postisté apelují na kreativní umění a vědomí vlastní zkušenosti.⁵⁵ Tento apel a odkaz k předchozím ismům je zřejmý z následujících veršů Edmunda de Oryho, především pak z odkazu na Vasilije Kandinského.⁵⁶

En la cama escribo dibujos
borracho de Kandinsky por cierto⁵⁷

(V posteli píšu obrazy
opilý Kandinským samozřejmě)⁵⁸

Přestože se ve své době jedná o minoritní směr označovaný též jako hispánský surrealismus, v současnosti se postismus dočkává ze strany literárních kritiků a teoretiků a znovuznání, což je také patrné z narůstajícího počtu odborných studií a článků. Postismus lze charakterizovat jako určitou syntetickou tendenci, jedná se o hnutí sbírající aspekty různých ismů. Jak dokládá samo pojmenování, jedná se o poslední ismus vůbec. Rozmach nového směru se nese ruku v ruce s vydáním časopisu *Postismo* (1945–1950). Ten dává prostor kritickým článkům, do jejichž centra pozornosti pronikají avantgardní směry dvacátých a třicátých let 20. století. Jak píše Rafael de Cózar, časopis *Postismo* byl „seriózním pokusem o propojení s evropskou modernitou, revizionistickým pohledem surrealistické estetiky a reakcí na otřepanou oficiální poválečnou poezii“.⁵⁹

⁵⁴ DEBICKI, 1994, s. 59.

⁵⁵ CÓZAR, Rafael de. Introducción. ORY, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Madrid: Cátedra, 1990, ISBN 978-84-376-0137-1, s. 68.

⁵⁶ Malíř Vasilij Kandinský je známý svým odklonem od předmětného reálného zobrazení a přechodu k umění abstraktnímu na počátku 20. století.

⁵⁷ ORY, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 84-376-0137-1, s. 149.

⁵⁸ Přeložila autorka disertační práce.

⁵⁹ TAMTÉŽ, s. 60–61. Originál citace: „[Postismo] había sido intento serio de enlace con la modernidad europea, visión revisionista de la estética surrealista y reacción contra una manida poesía oficial de posguerra.“

Svým programem se postisté řadí mezi tendence podílející se na renovaci poválečné poezie. První manifest postistů z počátku roku 1945 představuje formální zásady směru – sonet v podání postistů pozbývá své lyrické funkce, převažuje série nejrůznějších asociací, jejichž význam není zcela zřejmý. Odtud pramení útržkovitost či celá rekonstrukce básnického vyjádření; příznačné jsou rovněž neologismy, používání archaických výrazů nebo nejrůznějších obrazů, které se neustále opakují.⁶⁰ V sonetu „Dej mi bože tento verš...“ („Dame Dios este verso...“) se opakují slova loco (bláznivý), labios (rty), mano (ruka) atd.

Tú harás mi verso con tu mano hermosa
yo haré tu verso con mi mano fea⁶¹

(Ty uděláš můj verš svou krásnou rukou
Já udělám tvůj verš mou ošklivou rukou)⁶²

O rok později (1946) postisté publikují v časopise *Estafeta Literaria* svůj druhý manifest, kterým odpovídají na sílící kritiku jejich básnických tendencí. Manifest cílí na zdůraznění originality osobité básnické tendence v souvislosti s ostatními avantgardními proudy, zejména se surrealismem a částečně s dadaismem, na jejichž tradici poetika postismu navazuje.⁶³ V roce 1947 vychází třetí manifest postistů, v němž se hodnotí proměna básnické estetiky během uplynulých dvou let od vzniku uskupení. Snahou manifestu je jednak opětované seburčení ve vztahu s dalšími básnickými tendencemi a směry, jednak postupný přechod k proudu, který se později označuje jako sociální poezie.⁶⁴ Zájem o postismus na španělské literární scéně postupně upadá a tato literární, výtvarná i muzikální tendence nakonec končí neúspěchem. Na vině stojí postupná radikalizace směru, a především chybějící korpus literárních textů;⁶⁵ jednalo se tak spíše o směr teoretický, který bez praktických děl byl jen těžko udržitelný. Přestože postismus na španělské literární scéně působí pouze pět let, jeho přínos nejen španělské poválečné poezii, ale rovněž hudbě nebo výtvarnému umění, nelze opomíjet.

⁶⁰ CHICHARRO BRIONES, Eduardo. Primer Minifiesto del Postismo. *Postismo*. 1945, (1), 4–5, 12–13. POLO DE BARNABÉ, José Manuel. El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. Alicante, 2016, 579–580 [cit. 2021-5-23]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d9>.

⁶¹ ORY, 1990, s. 123.

⁶² Přeložila autorka disertační práce.

⁶³ CHICHARRO BRIONES, Eduardo, Silvano SERNESI a Carlos Edmundo de ORY. Segundo Manifiesto del Postismo. *La Estafeta Literaria*. 1946, **40**, s. 1, 9, 11, 16, 28, 36, 38.

⁶⁴ CHICHARRO BRIONES, Eduardo. Tercer Manifiesto del Postismo. *El Minuto (suplemento de La Hora)*. 1947, **2**(1).

⁶⁵ CÓZAR, 1990, s. 64.

1.2 „Poezie má své povinnosti“⁶⁶: role sociální poezie v kontextu španělské literatury

Španělská čtyřicátá léta 20. století v literatuře se nesou ve znamení snah o revitalizaci poezie, respektive celé literatury po bezprostředním konci občanské války. Země se sice stále izoluje od zbytku Evropy, avšak postupem času se nejrůznější represe začínají pozvolna uvolňovat. Poezie v tomto přechodném období představuje jediný žánr, prostřednictvím něhož autoři mohou vyjadřovat svůj protestní postoj vůči politickému vedení země.⁶⁷ Změny ve španělské poválečné poezii na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století bývají vnímány jako přímý důsledek frankistického režimu, zejména pak jako výsledek stále nedostatečné svobody tisku.⁶⁸

V roce 1955 Vicente Aleixandre ve svých literárně-teoretických projevech jasně vyjadřuje postoj dominující španělské literární scény poloviny čtyřicátých let 20. století. Základním tématem pro španělskou poválečnou poezii se dle Aleixandra stává člověk determinovaný daným a neměnným časem a místem, dále jej ovlivňuje společnost a její nesnáze.⁶⁹ Básníci tohoto období, tedy básníci aktivní v druhé polovině čtyřicátých let a na začátku let padesátých, se začínají zasazovat o změnu básnické estetiky. Ta v důsledku odchodu mnoha významných autorů do exilu během občanské války utrpěla jak po formální, tak po obsahové stránce.

Trendem v poezii na počátku padesátých let 20. století je vznik básnických antologií. Ve Španělsku jich v této době vzniká celá řada. Básnické antologie zobrazují estetiku aktuální doby, např. *Konzultovaná antologie mladé španělské poezie (Antología consultada de la joven poesía española, 1952)* Francisca Ribese, která se orientuje směrem k sociální problematice; nebo *Dvacet španělských básníků (Veinte poetas españoles, 1955)* Rafaela Millána. Obdobné úvahy a snahy o rekuperaci poezie se o pět let později opakují např. v antologii *Dvacet let španělské poezie, Antologie 1939–1959 (Veinte años de poesía española, Antología 1939–1959)* vydané v roce 1960. Editor poslední zmíněné antologie José María Castellet zastává názor, že období

⁶⁶ Pro pojmenování kapitoly je použit verš Blase de Otera „La poesía tiene sus deberes“. OTERO, Blas de. *Verso y prosa*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 978-84-207-1000-8, s. 19.

⁶⁷ DEBICKI, 1994, s. 80.

⁶⁸ MORAL, Concepción García, ed. *Joven poesía española: antología*. Madrid: Cátedra, 1982. ISBN 978-84-376-0202-5, s. 18.

⁶⁹ ALEIXANDRE, Vicente. *Algunos caracteres de la nueva poesía española*. Madrid: Instituto de España, 1955, s. 8.

čtyřicátých a padesátých let 20. století je reprezentováno odklonem poezie od symbolistních tradic. Svě přesvědčení demonstruje jednak na převažujícím užívání každodenního jazyka v poezii, jednak na narativních technikách užívaných ve verších.⁷⁰ Vybrané a do antologií uspořádané básně velmi často reflektují společenské zájmy nebo politická témata, což vede ke vzniku dominantního básnického proudu, který je označován jako **sociální poezie**.⁷¹

Proud sociální poezie vzniká těsně před rokem 1950 a ve své době se stává určujícím a dominantním básnickým proudem španělské literární scény. Autory sociální poezie jsou nejčastěji básníci narození po roce 1925, souhrnně bývají označováni jako generace 50.⁷² Estetika sociální poezie nevzniká sama od sebe – novou básnickou tendenci předurčuje již rok 1944, kdy vycházejí sbírky *Děti hněvu* (*Hijos de la ira*) Dámasa Alonsa, *Stín ráje* (*Sombra de paraíso*) Vicenteho Aleixandra nebo *Deník z Djelfy* (*Diario de Djelfa*) Maxe Auba. Básníci ve vyjmenovaných sbírkách vyjadřují úzkost, strach, vykořenění ze známého prostředí, dále se objevují existencialistické otázky.

Tyto emoce následně vyvolávají otázky společenského charakteru, které postupně dávají základ sociální poezii. Nová básnická estetika sociální poezie vzniká potřebou básníka vyjadřovat solidaritu a soucit s ostatními lidmi; poezii dominují témata věnující se každodenním potížím, které ovšem mají celospolečenský přesah. Básník se proměňuje v proroka, který poukazuje na problémy společnosti, aby je mohl zlepšit a aby se jich v budoucnu mohla společnost dokonce vyvarovat.⁷³

S novým proudem poválečné sociální poezie téměř současně vystává na literární scéně otázka týkající se terminologie, která v akademických diskuzích přetrvává dodnes.⁷⁴ Sociální poezie zahrnuje básnickou tvorbu označovanou nejrůznějšími

⁷⁰ MAETSU, Enrique Balmaseda. Poesía española de posguerra a través de sus antologías. *Cuadernos de Investigación Filológica*. 1988, (14), 41–55. ISSN 0211-0547, s. 44.

⁷¹ Sociální téma není přítomné jen v literatuře, ale dominuje i v dalších uměleckých a společenských oblastech, např. architektuře. V padesátých letech 20. století vzniká mnoho projektů k výstavbě bydlení, a dokonce celých čtvrtí pro lidi ze sociálně nižších vrstev. LÓPEZ DÍAZ, Jesús. La vivienda social en Madrid. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 2002, (15), 297–338. ISSN 1130–4715. Sociální tematika se dotýká rovněž dalších oborů včetně malířství, sochařství, užitého umění atd.

⁷² Generace nese označení 50, nicméně její členové jsou aktivní až v šedesátých letech 20. století, tedy v následující dekádě.

⁷³ OTERO, 1990, s. 19.

⁷⁴ Termínu sociální se v souvislosti se španělskou poválečnou poezií věnuje řada odborných studií, např. RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988. ISBN 978-84-339-0095-1. JIMÉNEZ, José Olivio. *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*.

termíny – poezie vykořenění či vytržení (Dámaso Alonso⁷⁵), občanská či civilní, existenciální, sociální, nekonformní, utilitaristická, revolucionářská, militantní, kritická nebo angažovaná.⁷⁶ Právě angažovaná poezie, která má nádech politické tendence, představuje hlavní zdroj kritiky – v polovině šedesátých let sociální poezie jako taková ztrácí svou prestiž. Někteří spisovatelé začínají do té doby dominantním a oblíbeným básnickým proudem opovrhovat, a to právě kvůli jejímu stále více rezonujícímu angažovanému a tendenčnímu tónu.⁷⁷

Sociální poezie se oproti poezii čtyřicátých let jednoznačně odklání od esteticismu, básnické umění sociální poezie přestává aspirovat na krásu, ladnost a detailní propracovanost veršů. V poezii začíná převládat nová funkce, a sice možnost sloužit čtenářům jako snadno pochopitelný a zároveň užitečný nástroj pro vnímání a uchopení poválečné reality. Estetika sociální poezie vychází z osobních zkušeností básníků. Většina autorů, zejména generace 50, která rovněž ve své estetice částečně využívá prvky sociální poezie, přísluší k vyšší sociální vrstvě. Tito básníci vyšších společenských kruhů však nejsou se svým původem spokojeni, dokonce v některých případech zažívají pro svůj původ pocity studu. S touto situací se opět vyrovnávají prostřednictvím básní, kdy poměry ve vyšších společenských vrstvách ironizují a zároveň tím zesměšňují i sami sebe.

Z básnického subjektivního pohledu na tehdejší španělskou společnost či z rostoucího sociálního uvědomění autorů vznikají v té době zatím neobvyklé obrazy a básnická vyjádření. Sociální poezie, jak již napovídá samotné označení, reprodukuje konkrétní způsoby organizace sociálního systému, ve kterém kolektivní systém ovlivňuje každého jedince. Osobní pocity a motivy, např. láska, každodennost nebo rodina jsou integrovány do obecné struktury společnosti, která je určuje a bez níž nejsou srozumitelné.⁷⁸

Madrid: Rialp, 1998. ISBN 978-8432-13-174-5. K tématu lze dále doporučit poměrně aktuální studii, která si klade za cíl objasnit a systematizovat termín sociální poezie; CARRIEDO CASTRO, Pablo. Breve revisión de la "poesía social" de posguerra (1939-1975). *Estudios humanísticos. Filología*. 2005, (27), 43–62.

⁷⁵ ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. vydání. Madrid: Gredos, 1988. ISBN 84-249-0112-6.

⁷⁶ CARRIEDO CASTRO, 2005, s. 44.

⁷⁷ SARRIÓN, Antonio Martínez a José Luis GARCÍA MARTÍN. *Treinta años de poesía española (1975–1995)*. La Veleta: Renacimiento, 1996. ISBN 978-84-8151-323-7, s. 10.

⁷⁸ ÁNGEL L., Prieto de Paula. Del expresionismo tremendista a la poesía social. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. [cit. 2018-8-10]. Dostupné z:

Kromě proměny básnické poetiky nabývá sociální poezie funkci komunikativní. Autoři sociální poezie se v básních věnují palčivým problémům doby, nabízejí možnosti, jak realitu chápat, ale také ji do jisté míry proměňovat. A tak nejen zjednodušováním básnického jazyka ale i tématy se autoři sociální poezie přibližují pocitům a zkušenostem svých čtenářů a zároveň se pro ně stávají naději do budoucnosti. Básním dominuje srozumitelnost, jednoznačnost, jednoduchost hraničící téměř s lidovostí. Díky tomu se poezie stává univerzálním nástrojem komunikace dostupným širokým lidovým vrstvám. Autoři dále přestávají uznávat originalitu jako jednu z důležitých podmínek umělecké tvorby, a tak stále častěji přepisují již vydaná díla jiných autorů.

Sociální poezie nabývá na významu s poezií **Blase de Otera**, jeho sbírka *Žádám o mír a o slovo* (*Pido la paz y la palabra*, 1955) představuje dnes již typické dílo sociální poezie. Blas de Otero stojí spíše na okraji oficiálně ustanovených literárních skupin. Navzdory tomu vykazuje jeho poezie tendence, které se později stávají předmětem zájmu mladých poválečných autorů. Oterovu poetickou tvorbu lze rozdělit na dvě části. Pomyslná první etapa (čtyřicátá léta 20. století a první polovina let padesátých) se vyznačuje především náboženským tónem poezie či po formální stránce antiklasicistními snahami. V tomto období píše Otero díla *Spirituální chvalo zpěv* (*Cántico espiritual*, 1942), *Ukrutně lidský anděl* (*Ángel fieramente humano*, 1950) nebo *Tlukot svědomí* (*Redoble de conciencia*, 1951). Tato básnická díla vznikají zejména jako reakce na garcilasismus a poezii let 1939–1944.⁷⁹

Oterova druhá tvůrčí etapa se již nese ve stylu zmiňované sociální poezie, emblematickou sbírkou tohoto období je *Žádám o mír a o slovo* z poloviny padesátých let. Sbírkou otevírá báseň „Nesmírné většině“ („A la inmensa mayoría“), ve které se Blas de Otero zcela noří do sociální problematiky své země. Již z prvních veršů básně je patrný básníkův soucit s bolestmi lidu, který touží po spravedlnosti a míru.

Aquí tenéis, en canto y alma, al hombre
aquel que amó, vivió, murió por dentro
y un buen día bajó a la calle: entonces

http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_expresionismo/.

⁷⁹ CARRATALÁ TERUEL, Fernando. La obra poética de Blas de Otero. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*. 2006, (14), 49–76. ISSN 0353-9660, s. 49–51.

comprendió: y rompió todos sus versos.⁸⁰

(Zde před vámi je člověk, zpěv i duše,
jenž miloval a žil a zemřel vevnitř
až jednou zašel na ulici: nuže,
pak pochopil a zatočil i s verši)⁸¹

Přestože sociální poezii v mnoha ohledech dominuje komunikativní tendence, nechybí jí ani tendence stylistická. Proto se v díle Blase de Otera objevuje množství metafor, obrazů, jazykových i literárních narážek atd. Sám autor o svém psaní říká: „Opravuji, téměř výlučně ve chvíli, kdy tvořím: pro zastavení, vynechání, hledání a očekávání.“⁸² Tedy básnická tvorba není bezprostřední, ale vyžaduje určitý proces stylizace. Ve svém eseji „A takové bych chtěla dílo“ („Y así quisiera la obra“) z roku 1952 shrnuje Otero své myšlenky o poezii do několika hlavních bodů. Jednak Otero klade důraz na to, aby se poezie psala pro co nejširší spektrum čtenářů, jednak je dle básníka potřeba psát pozitivně laděnou poezii a zároveň je třeba, aby tato poezie byla vhodná pro aktuální dobu.⁸³ Je zřejmé, že tato básnická přesvědčení Otera nutně dovedla k sociální poezii. Velmi názorným příkladem výše zmíněného je báseň „Ve jménu mnohých („En nombre de muchos“), opět ze sbírky *Žádám o mír a o slovo*.

Para el hombre hambreado y sepultado
en sed –salobre són de sombra fría–,
en nombre de la fe que he conquistado:
alegría.

Para el mundo inundado
de sangre, engangrenado a sangre fría,
en nombre de la paz que he voceado:
alegría.

Para ti, patria, árbol arrastrado
sobre los ríos, ardua España mía,
en nombre de la luz que ha alboreado:
alegría.⁸⁴

(Člověku, jenž je v hladu pochovaný
jak v rakvi – sten, v němž stín a slza splývá –,
ve jménu víry a svých bojů za ni
radost zpívám.

⁸⁰ OTERO, Blas de. *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: LUMEN, 1955. ISBN 978-84-2641-538-7, s. 7.

⁸¹ OTERO, Blas de. *Režný vítr*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960, s. 15.

⁸² OTERO, Blas de. „Y así quisiera la obra“. *Antología consultada de la joven poesía española*. Francisco Ribes (ed). Valencia: Prometeo, 1952, s. 180. Originál citace: „Corrijo, casi exclusivamente, en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera.”

⁸³ TAMTĚŽ, s. 179.

⁸⁴ OTERO, 1955, s. 57.

Světu, jenž krvácí a svoje rány
snětivé v krvi chladnokrevně skrývá,
ve jménu míru, jemuž navždy straním,
radost zpívám.

Španělsko, tobě, strome strastí draný
před zraky řek má vlasti zádumčivá,
ve jménu dne, jenž otevírá brány,
radost zpívám.)⁸⁵

Blas de Otero v básni líčí své obavy spojené s poválečnou dobou (zejména první sloka básně), ale zároveň doufá v lepší budoucnost, kterou vyhlídí již od druhé sloky básně. Básník věří v sílu slova a poezie, což je patrné především z opakujícího se slova „alegría“ („radost zpívám“). Poezie jako příslib lepší budoucnosti nabývá na důležitosti a stává se pro Otera jednou z nejdůležitějších zbraní, kterou společnost disponuje, což dokládá i název básně. V souvislosti s nároky sociální poezie je básník velmi přímý zejména ve třetí sloce, kdy se ústředním motivem stává vlast, Španělsko.

1.3 Generace 50

Zájem o sociální tematiku přetrvává rovněž mezi zmiňovanými básníky poetické generace 50, která je jedním z uskupení definujících španělský literární kánon šedesátých let 20. století. V odborných kruzích se o této generaci často hovoří právě jako o generaci 50, nicméně jejich zásadní básnická tvorba spadá až do šedesátých let 20. století. Do okruhu básníků této generace se řadí Jaime Gil de Biedma, José Augustín Goytisolo, José Ángel Valente, Ángel González, Carlos Sahagún, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, J. M. Caballero Bonald, Félix Grande nebo Eladio Cabañero. Charakteristický pro poezii generace 50 je odklon od estetiky garcilasismu i do té doby oblíbených neoromantických literárních proudů. Zmíněný zájem o sociální téma přetrvává, nicméně její autoři v dosavadní formě krok za krokem překonávají, a věnují se otázkám člověka v souvislosti s jeho nevyhnutelnou historickou podstatou. Vicente Aleixandre shrnuje proměnu básnické estetiky generace 50 ve svém rozhovoru s José Luisem Canem následujícími slovy:

Jestliže ústředním tématem nové poezie [...] bylo více než kdy jindy vnímání dějinného člověka, člověka plynoucího a ponořeného do svého tady a teď, spolu s dalšími aspekty, jež nebudu opakovat, tak výsledná a související okrajová témata, která jsem zaznamenal, myslím, že dnes prošla několika změnami, co se týče intenzity. Například se upustilo od

⁸⁵ OTERO, 1960, s. 39.

tématu úzkosti; motiv naděje zesílil, ale pouze v sociálním proudu, protože po náboženské stránce se rovněž vytrácí. Dnes platná náboženská poezie se téměř celá nachází v krizi; pozitivní formulace ubývají a zbožná poezie, lze říct, zanikla.⁸⁶

Příznačné pro poezii v období šedesátých let je postupný odklon od sociální estetiky, jež v době svého největšího rozmachu měla zasáhnout jak tematicky, tak formálně do životů co největšího počtu obyčejných lidí, čtenářů. Generace 50 i následující generace básníků⁸⁷ se vrací k zájmu o formální stránku svých děl. Postupně se vytrácí důraz kladený na komunikativní funkci poezie. Carlos Barral tvrdí, že poezie není komunikace. Jaime Gil de Biedma Barralovo tvrzení zmírňuje, avšak i on se spíše odklání od hesla, že poezie je komunikace, a nabízí alternativní názor: „komunikace je prvkem poezie, ale nedefinuje ji“.⁸⁸

Dalším typickým rysem básníků generace 50 je jejich zájem o díla světových autorů, k nimž se ve svých básních odkazují. Činí tak přímou zmínkou jmen básníků či názvů některých významných či zajímavých děl, anebo naopak skrytou, implicitní aluzí. V šedesátých i následujících letech 20. století se tak čtenáři poezie stále častěji setkávají s prvky intertextuality a metaliteratury, což vyžaduje nejen jejich pozornost při čtení, ale rovněž vyšší nároky na čtenářskou erudovanost a znalosti, než jaké vyžadovala poezie sociální. Po obsahové stránce stojí básníci generace 50 na pomezí

⁸⁶ CANO, José Luis. Entrevista con V. Aleixandre. *Cuadernos del Congreso para la libertad de cultura*. 1959, (39), s. 67. Originál citace: „Si el gran tema de la nueva poesía que yo subrayaba era, más que nunca, la consideración del hombre histórico, del hombre fluyente, inmerso en su aquí y su ahora, con más consideraciones que no te voy a repetir, los subtemas resultantes y concatenados que registraba creo que hoy han sufrido algunas modificaciones en su respectiva intensidad. Por ejemplo, el subtema de la angustia ha remitido; el de la esperanza se ha intensificado, pero sólo en su vertiente social, porque en su ladera religiosa también ha empalidecido. La poesía religiosa válida hoy es casi toda de crisis; la formulación positiva ha menguado, y la poesía *piadosa* se puede decir que ha desaparecido.“

⁸⁷ Básníci šedesátých let 20. století, tzv. Generace 68, (např. Jaime Siles nebo José Olivio Jiménez) podléhají stále fungujícímu sociálnímu a politickému frankistickému režimu. Jedná se o autory, kteří během svých univerzitních studií zažili převrat známý jako *Mayo Francés* del 68 (květen 1968 ve Francii). Jednalo se o studentské a dělnické protesty, protesty francouzské komunistické strany; důsledkem byla největší generální stávka v historii západní Evropy. Tyto protesty mající původ ve Francii se postupně rozšířily do dalších zemí včetně Španělska nebo Československa; protesty i hnutí nezůstaly pouze na evropském kontinentu, ale objevují se i jinde ve světě, jako příklad může posloužit studentské a sociální hnutí v Mexiku, která byla tvrdě potlačena vládou – zásah proti protestujícím je známý pod označením masakr v Tlatelolcu. Některé zdroje ztotožňují básníky Generace 68 s básníky seskupení Nejnovějších; např. BARELLA VIGAL, Julia a Elisa PARDO GALÁN. *La generación del 68. Los nueve novísimos*. Liceus [online]. 2004 [cit. 2023-02-04]. ISSN 84-9822-057-2. Dostupné z: <https://www.liceus.com/producto/generacion-68-nueve-novisimos/>. Jiné zdroje tyto skupiny básníků odlišují a rozdělují na dvě na sebe navazující generace; např. LANZ RIVERA, Juan José. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Madrid, 2002. Disertační práce. Universidad Complutense de Madrid.

⁸⁸ GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra: Ensayos 1955–1979*. Madrid: Crítica, 1980. ISBN 978-84-7423-137-3, s. 28. Originál citace „[L]a comunicación es el elemento de la poesía, pero no la define“.

sociální a postmoderní tematiky.⁸⁹ V souvislosti se sociální tematikou básníci (sebe)ironizují vyšší sociální vrstvy, ovšem postupně v jejich tvorbě začíná dominovat spíše postmoderní tón – zájem o kinematografii, nové technologie atd. Poezii generace 50 lze stručně shrnout jako dozvuk poezie sociální s přesahem do zcela jiné, a sice postmoderní poetiky.

Jedním z nejvýraznějších a v českém akademickém a literárním prostředí také nejznámějších autorů generace 50 je již výše zmíněný katalánský spisovatel **Jaime Gil de Biedma**. Vedle Biedmova hojného užívání prvků intertextuality je pro jeho poezii charakteristický tzv. kolokvialismus, tedy použití hovorového stylu. Biedmova estetika plná metafor a intertextuálních elementů mísící se s kolokvialismem se tak řadí na pomezí sociální poezie a poezie postmoderního proudu. Hovorovým stylem se Gil de Biedma přibližuje celé generaci sociálních básníků, kteří se právě hovorovými prostředky snažili dostat do povědomí širokého čtenářského publika.

Navzdory tomuto společnému rysu (hovorový jazyk v básnickém textu), Jaime Gil de Biedma hovorový jazyk používá jiným způsobem a s jiným cílem. Básnickovým zájmem není komunikovat se čtenáři, předat informace srozumitelným, jasným způsobem celé škále čtenářů jako tomu je v případě Blase de Otera. Zde jde o přesný opak, Biedma hovorový jazyk používá pro ironické a velmi často i sebeironické vyjádření, což je patrné především v jeho poetické sbírce *Posmrtné básně (Poemas póstumos, 1968)*. Základem pro tuto ironii je Biedmův původ z vyšší sociální vrstvy, jenž sám autor obtížně prožíval.

Intertextuální tendence lze pozorovat například v Biedmově sbírce *Slovesní lidé (Personas del verbo, 1975)*. Konkrétní příklad nabízí báseň „Ze stáří“ („De senectute“) – v posledním verši „Ya nada temo más que mis cuidados“⁹⁰ („Neobávám se ničeho více než svých strachů“)⁹¹ Jaime Gil de Biedma vytváří aluzi na Góngorův sonet „Věci, má Celalbo, jsem viděl divné“ („Cosas, Celalba mía, he visto extrañas“);⁹² konkrétně se jedná o závěrečný verš sonetu „y nada temí más que mis cuidados“⁹³ („a nebál jsem

⁸⁹ Termíny postmoderna, postmoderní atd. označují velmi komplexní koncept, jemuž je věnovaná pozornost v samostatné kapitole této práce.

⁹⁰ JAIME, Gil de Biedma. *Personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, s. 172.

⁹¹ Přeložila autorka disertační práce.

⁹² KOŽNEROVÁ, Tereza. Jaime Gil de Biedma y Pere Gimferrer: ruptura de la expresión poética tradicional. In: HOTAŘOVÁ, Liana, ed. *Pasión por el hispanismo III*. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2018, s. 127–137. ISBN 978-80-7494-451-2.

⁹³ GÓNGORA, Luis de. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, 1969, s. 140.

se něčeho více než svých strachů“).⁹⁴ Biedma různými aluzemi a referencemi vyžaduje aktivní participaci čtenáře, tedy i čtenář se podílí na tvorbě a interpretaci básní. Tuto básnickou techniku upevňuje rovněž ve svých esejích, v nichž definuje poezii právě jako interakci mezi básníkem a čtenářem. Jedna báseň prostřednictvím konkrétních slov totiž podle něj může vyjadřovat tisíce nejrůznějších možností interpretace.⁹⁵

Novým básnickým elementem se pro generaci 50 stává hra se slovy či přepisování již napsaného, což posouvá tuto poezii blíže k postmodernímu stylu. Přepisování (španělsky *reescritura*) je důležitou strategií pro autory zde studované básnické generace – podle těchto básníků se totiž celá dosavadní literatura jen opakuje a originalita přestává mít svou hodnotu. Napodobování, nezáměr o inovatorství a zároveň častější uplatňování již známého jsou jedněmi z typických rysů postmoderní poetiky. V souvislosti s tím je nutné podotknout, že nově nastupující postmoderní perspektiva není důležitá pouze pro generaci 50, ale zůstává významnou i pro básníky sedmdesátých let 20. století, kteří postmoderní estetiku ve svých básnických dílech dále rozvíjejí.

Jiným a rovněž velmi ukázkovým příkladem básníka generace 50 je José Ángel Valente, který – obdobně jako Gil de Biedma – se pohybuje na pomezí sociální a postmoderní poezie. V některých Valenteho básních doznívá společenská tematika (tj. převaha sociální poezie), nicméně autor po tvůrčí stránce postupně dospívá a jeho poezie prochází velkou proměnou. Podobně jako ostatní členové stejné generace využívá své erudovanosti a znalosti jiných literárních děl, a sice prostřednictvím tzv. metaliteratury. Dále José Ángel Valente čtenářům předkládá metafyzickou, filozofickou poezii, básně s mystickými prvky. Básně ze sbírky *Paměť a znaky* (*La memoria y los signos*, 1966) sepsané mezi lety 1960 a 1965 působí celkovým melancholickým až existencialistickým dojmem, avšak objevují se i romantické či milostné až erotické motivy.

El hombre despojóse de sí mismo,
también del cinturón, del brazo izquierdo,
de su propia estatura.

Resbaló la mujer sus largas medias,
largas como los ríos o el cansancio.⁹⁶

⁹⁴ Přeložila autorka disertační práce.

⁹⁵ GIL DE BIEDMA, 1980, s. 30.

⁹⁶ VALENTE, José Ángel. *Noventa y nueve poemas*. 2. vydání. Madrid: Alianza Editorial, 1998. ISBN 84-206-1827-6, s. 72.

(Muž se zbavil sebe sama,
také opasku, levé paže,
své vlastní postavy.

Shrnula žena své dlouhé punčochy,
dlouhé jako řeky nebo odpočinek.)⁹⁷

Hovorový jazyk Ángela Valenteho obdobně jako Jaimeho Gila de Biedmy nachází své kořeny v sociální poezii; avšak oba autoři s ním již zacházejí jinak než básníci sociálního proudu poezie. Valente a Biedma se zabývají problematikou významu a existencí, zatímco sociální poezie se zaobírá otázkami spravedlnosti a společenského smyslu.

V tomto literárně-historickém kontextu zhruba v první polovině šedesátých let 20. století začínají tvořit mladí básníci pozdějšího uskupení Nejnovějších. Je to kontext, kdy v myslích básníků i čtenářů doznívá sociální poezie, ale zároveň se na scénu přímo vrhá nový básnický jazyk, který je sofistikovanější, než byl jazyk generace 50. Nejnovější si byli dobře vědomi předchozích básnických generací a jejich přínosu španělské literatuře; byli to právě oni, kdo obhajovali marginální uskupení jako Cántico nebo postisty atd.⁹⁸ Literární tradice, jazyková renovace, tematická i stylistická inovace, ale také kontakty s mezinárodní kulturou,⁹⁹ to vše byly impulzy, které vedly ke zrodu postmoderní poetiky.

⁹⁷ VALENTE, José Ángel. *V kořenech světla ryby*. Praha: Fra, 2001. ISBN 80-86603-11-3, s. 39.

⁹⁸ VIVES PÉREZ, Vicente. La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2013, **31**, 252. ISSN 0212-2952.

⁹⁹ GARCÍA BERRIO, Antonio. El imaginario cultural en la estética de los «novísimos». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (508), 13–15.

2 Postmoderna

V souvislosti s Gimferrerovou poezií sedmdesátých let 20. století nelze opominout termíny postmodernismus, postmoderna či postmoderní, které v hojně míře skloňují i dosavadní výklad o vývoji poezie po španělské občanské válce. Postmoderní koncept nenachází pevnou oporu v jednotně dané definici, odpovědi na otázku *co je postmoderna* tak často nejsou uspokojivé. Navíc pojmy postmoderna a postmodernismus¹⁰⁰ jsou různými autory chápány odlišně. Postmoderní koncept představuje velmi komplexní směr, jehož pojetí se v čase proměňuje. To je dáno tím, že postmoderní proud se utváří a dominuje především v druhé polovině 20. století, tedy historicky nám velmi blízko. Zjednodušeně lze říct, že někteří autoři postmodernu chápou jako dobu nastupující po Rubénovi Daríovi;¹⁰¹ hovoříme-li o postmoderně v české literární teorii, máme pak častěji na mysli dobu, která nahradila modernu.¹⁰² Současný německý filozof a teoretik postmoderny Wolfgang Iser chápe postmodernou literaturu přicházející po epoše realismu a naturalismu.¹⁰³ Koncept postmoderny je velmi živý a fluidní, nastíněné výklady termínu pohyb tohoto konceptu alespoň letmo naznačují.

Postmodernou se obecně rozumí období nastupující po moderně, zjednodušeně lze postmodernu označit za fenomén, myšlenkový směr či proces změn odehrávající se v období konce 20. století, napříč světovou společností. Okolnosti vzniku postmoderní společnosti se dávají do souvislosti s politickými, sociálními, kulturními, mediálními i ekonomickými proměnami v šedesátých letech 20. století, a to zejména ve Spojených státech amerických; odtud se pak postmoderna šíří dále, především do západní Evropy. Samotný přívlastek *postmoderní* se ovšem objevuje mnohem dříve než v druhé polovině 20. století. Již v roce 1917 Rudolf Pannwitz vydává knihu *Krise*

¹⁰⁰ Ekvivalentním termínem v angličtině a španělštině k pojmu *postmoderna* jsou *postmodernity* (anglicky) a *posmodernidad* (španělsky); k termínu *postmodernismus* se jedná o výrazy *postmodernism* (anglicky) a *postmodernismo* (španělsky).

¹⁰¹ Např. Federico de Onís a jeho teorie, které se věnuje následující text.

¹⁰² MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2, s. 395–396. V souvislosti s postmodernou se často objevuje rovněž termín *postmodernismus*. Ten se v českém literárně-teoretickém prostředí častěji pojí v souvislosti s uměním, především pak s literaturou; spojitost s uměleckou sférou předurčuje koncovka *ismus* (viz další umělecké proudy, např. romantismus, modernismus).

¹⁰³ Ten zde *modernou* chápe literaturu po epoše realismu a naturalismu. WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1993. ISBN 80-7113-104-0.

evropské kultury (*Die Krisis der Europaeischen Kultur*), v níž hovoří o postmoderním člověku:

sportovní, umírněný, nacionalistický, vojensky vzdělaný, nábožensky nadšený postmoderní člověk je opancéřovaný měkkýš, lavírující mezi dekadentem a barbaram, vystupující z víru velké dekadence radikální revoluce evropského nihilismu.¹⁰⁴

Dále se termíny postmoderní či postmoderna v první polovině 20. století objevují jen sporadicky. V roce 1934 výraz postmodernismus použil španělský literární kritik Federico de Onís v úvahách nad hispanoamerickou literaturou a kulturní identitou, a to v úvodu k *Antologii španělské a hispanoamerické poezie (1882–1932)* (*Antología de la poesía española e hispanoamericana [1882–1932]*). Onís užívá termínu postmodernismus a chápe jej „v první řadě jako konzervativní reakci na samotný modernismus, který se stává běžným a rétorickým jako každá vítězná literární revoluce a obnovuje vše, co rodící se revoluce v zápalu boje popírala“.¹⁰⁵ Onís ve třicátých letech termínem postmodernismus rozumí menšinový hispanoamerický literární proud let 1905–1914;¹⁰⁶ jeho pojetí navazuje na hispanoamerický modernismus. Onís tedy postmodernou chápe, jak již bylo zmíněno výše, éru po Rubénovi Daríovi.

Dalším teoretikem, který se zabýval teorií postmoderny v souvislosti s epochálními proměnami, byl britský filozof a historik Arnold Toynbee, který o postmoderně hovoří v díle *Studium dějin (A Study of History, 1934)*. Toynbee nahlíží na postmodernu z hlediska dějinné historie a dává ji do vztahu s úpadkem západní evropské společnosti; následně tak hovoří o postmoderní krizi a postmoderní éře (charakteristické pro nově nastupující světovou společnost).¹⁰⁷ Význam přívlastku

¹⁰⁴ PANNWITZ, Rudolf. *Die Krisis der Europaeischen Kultur*. Norimberk: Verlag Hans Carl, 1917, s. 64. Pannwitz tuto citaci, ale i většinu této knihy píše bez velkých písmen u substantiv, což v němčině není běžné a správné, a také bez interpunkce. Originál citace: „Der sportlich gestählte nationalistisch bewusste militärisch erzogene religiös erregte postmoderne mensch ist ein überkrustetes weichtier ein juste-milieu von décadent und barbar davon geschwommen aus dem gebärerischen strudel der groszen décadence der radikalen revolution des europäischen nihilismus.“

¹⁰⁵ ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. New York: Las Americas Publishing Company, 1961, s. XVIII. Originál citace: „[El postmodernismo] es una reacción conservadora, en primer lugar, del modernismo mismo que se hace habitual y retórico como toda revolución literaria triunfante, y restauradora de todo lo que en el ardor de la lucha la naciente revolución negó.“

¹⁰⁶ TORO, Alfonso de, ed. *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)*. FOSTER, David William a Daniel ALTAMIRANDA. *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. New York: Garland Publishing, 1997, s. 221–268. ISBN 978-08-1532-676-2, s. 223.

¹⁰⁷ TOYNBEE, Arnold J. *A study of History: Volume 5*. Oxford: Oxford University Press, 1961, s. 43. Toynbee začátek postmoderní doby dává do souvislosti s počátkem 20. století, konkrétně s první

postmoderní ve výše uvedených příkladech se však od termínu postmoderní, který přichází ve zmiňovaných v šedesátých letech 20. století, odlišuje.

Tento stručný přehled možných výkladů postmoderního konceptu dokazuje komplexnost, jakou se postmoderna vyznačuje. Každý autor nahlíží na postmodernu svojí optikou, již ovlivňuje celá řada věcí. V předkládané práci bude používán termín postmoderna, případně postmoderní ve smyslu období po moderně, kdy se proměňuje západní smýšlení – postupně je nastoleno pluralitní prostředí, vyvstává otázka neexistence jediné pravdy atd. Postmoderna krok za krokem proniká do literárních děl a ve 20. století díky nástupu masových médií je již zcela přítomná.

světovou válkou: Náš vlastní ‚Post-Moderní‘ věk zahájila první světová válka v letech 1914–18.“
Originál citace: „Our own ‚Post-Modern‘ Age has been inaugurated by the General War of 1914–18.“

2.1 Sociologický význam postmoderny

Postmoderna šedesátých let se zakládá na vztahu k moderně, v mnoha ohledech se postmoderna vůči moderně vymezuje (to je patrné především v postmoderní architektuře, která se „od vrcholně modernistické [architektury] odlišuje svými populistickými ohledy“¹⁰⁸), v některých aspektech však na ni naopak navazuje (což se projevuje např. v postmoderním výtvarném umění, zejména pak v oblasti fotografie, kdy se „odlišení modernistické a masové kultury jeví nefunkční“¹⁰⁹). Obecně lze tvrdit, že postmoderna nastupuje na scénu v okamžiku, kdy se dovršuje proces modernizace.¹¹⁰

Zde se nabízí otázka, zda postmoderna představuje v historickém kontextu kontinuitu či zlom? Nabízí postmoderna prodloužení předchozí doby v jiném kabátě, nebo nabízí něco zcela inovativního? Stejně zamyšlení se nabízí v souvislosti s poezií Pereho Gimferrera a jeho básnickou generací Nejnovějších. Poezie sedmdesátých let rovněž jako koncept postmoderny bilancuje mezi teorií kontinuity a teorií zlomu.¹¹¹ Fredric Jameson v úvodu ke studii o postmoderně přichází s nabídkou chápat tuto éru jako zlomové období (zejména v oblasti kulturní a zkušenostní), a to především pro jeho výjimečnost.¹¹²

Původ přechodu moderní doby v postmoderní tkví v první řadě „ve všeobecném rozšíření konzumu a v hodnotách, které s sebou [postmoderna] přinesla (hédonistická a psychologická kultura).“¹¹³ Další charakteristikou provázející vznik postmoderny je tudíž zrod konzumní společnosti. Společnosti přestala dominovat jedna privilegovaná společenská vrstva, výroba i masový konzum se začaly týkat všech vrstev. Vedle toho postupně upadá tlak na tradiční normy a pravidla, rovněž individualismus ustupuje do pozadí, a naopak na vzestupu je společnost orientující se na princip půvabu, přítomnosti.¹¹⁴ Velmi výrazný aspekt postmoderní doby přináší proměna mediální sféry, které začíná dominovat reklama – masová reklama určená

¹⁰⁸ JAMESON, Fredric. *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016. ISBN 978-80-87950-27-2, s. 93.

¹⁰⁹ TAMTÉŽ, s. 94.

¹¹⁰ TAMTÉŽ, s. 7.

¹¹¹ Tématu kontinuity a zlomu v poezii generace Nejnovějších se věnuje kapitola „*Devět nejnovějších španělských básníků jako generační manifest*“.

¹¹² JAMESON, 2016, s. 11.

¹¹³ LIPOVETSKY, Gilles a Sébastien CHARLES. *Hypermoderní doba: Od požitku k úzkosti*. Praha: Prostor, 2013. ISBN 978-80-7260-283-4, s. 22.

¹¹⁴ TAMTÉŽ, s. 23.

konzumní společnosti s cílem nabídnout hédonistickou kulturu. Právě uvedené společenské proměny jsou uváděny sociologickou optikou, podle níž postmoderna nezačíná dříve než v šedesátých letech 20. století.¹¹⁵

Kromě velkých sociálních změn měly vliv na proměnu doby některé významné dějinné události (např. druhá světová válka, zavraždění J. F. Kennedyho v roce 1963, válka ve Vietnamu nebo pád Berlínské zdi v roce 1989). V důsledku všech těchto velkých sociálních, ekonomických a politicko-historických proměn se svět postupně stává čím dál tím více postmoderním.

2.2 Filozofické pozadí postmoderny

Termín postmoderny představuje jeden z nejvíce proměnlivých pojmů druhé poloviny 20. století. Většina teorií se ovšem shoduje v širším vymezení postmoderny jako epochy úzce související s modernou. Některé výklady chápou modernu a postmodernu v protikladném vztahu (v mnoha ohledech se postmoderna s modernou rozchází, což ale není důvod k tomu chápat postmodernu jako trans-moderní či anti-moderní proud), jiné naopak spatřují v postmoderně vyústění doby moderní, k čemuž se přiklání i tato disertační práce. Takový postoj lze obhájit Lipovetskyho myšlenkou, a sice že *pluralitu* (jakožto základ postmoderny) propaguje již moderna¹¹⁶ 20. století, (a to zejména v oblasti vědy a umění).¹¹⁷

Vedle autorů, kteří souzní s Lipovetským a vnímají postmodernu jako důsledek a zároveň rozvedení myšlenky moderny, existuje řada teoretiků (např. Richard Rorty), kteří naopak považují modernu a postmodernu za dvě odlišné epochy, jež charakterizují různé aspekty a mezi nimiž je nutné najít pomyslnou dělicí linii. Tento

¹¹⁵ Konzumní a masová společnost, dva koncepty určující postmodernu, fungují v šedesátých letech 20. století. Tyto myšlenky se ovšem objevují již ve dvacátých letech ve filozofickém spise Josého Ortegy y Gasset *Vzpoura davů* (*La rebelión de las masas*, 1929). Ortega y Gasset uvádí knihu takto: „Hay un hecho que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social.“ ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Castalia, 1998. ISBN 84-7039-788-5, s. 129. („Pro současný evropský veřejný život je nejdůležitější, ať už v dobrém či ve zlém, fakt, že davy dosáhly plné společenské moci.“ ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpoura davů*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1404-5, s. 43). A protože postmoderna se vyznačuje rozpadem tradičních norem, rozpadem pravdy, jediné, co zbývá, je konzumující masová společnost, kterou ovšem Ortega y Gasset spatřuje v problematickém světle.

¹¹⁶ Pojem *moderna* na tomto místě odkazuje na koncept Welschovy *moderny*, tedy moderní literatura po epoše realismu a naturalismu. WELSCH, 1993.

¹¹⁷ LIPOVETSKÝ, 2013, s. 14.

pohled na dobovou různorodost nám dává možnost postmodernu teoreticky vymezovat a charakterizovat.

Epochální zvrat, jímž postmoderna beze sporu byla, se propisuje do filozofických úvah velkého množství autorů. Mezi nejznámější filozofy postmoderny se řadí např. Theodor W. Adorno, Ihab Hassan, Fredric Jameson, Charles Jencks, Albrecht Wellmer, kteří na problematiku postmoderny nahlízejí z různých pozic (sociologie, architektury, politologie atd.). Jednu z prvních ucelených filozofických koncepcí postmodernismu pak předkládá v roce 1979 francouzský filozof Jean-François Lyotard v díle *Postmoderní situace (La Condition Postmoderne)*. Lyotard staví koncept postmoderny na přesvědčení, že moderní vědění vždy nabývalo jednoty prostřednictvím odkazu k velkým meta-vyprávěním.¹¹⁸ Jsou to příběhy charakterizující moderní myšlení:

postupná emancipace rozumu a svobody, postupná nebo katastrofická emancipace práce (která je v kapitalismu zdrojem zcizované hodnoty), obohacení celého lidstva pokrokem kapitalistické vědotechniky, a dokonce také, počítáme-li i samo křesťanství k modernímu myšlení (v tom případě v opozici k antickému klasicismu), spása tvorstva konverzí duší přijímajících kristovský příběh mučednické lásky.¹¹⁹

Zmíněná meta-vyprávění slouží v moderní době k legitimizaci společenských institucí, k zakotvení různých způsobů myšlení, etik i zákonů. V postmoderně se tato velká vyprávění postupně rozpadají a spějí ke svému zániku. Současně s tím se otevírá prostor pro nahodilost, uvolněnost, jazykové hry, pluralitu, různé typy jednání, mnohost pravd, autonomii – rysy charakteristické pro postmoderní dobu.

Postmoderním člověkem pak Lyotard rozumí takového člověka, který si tuto rozmanitost jazykových, společenských i životních forem uvědomuje, a to bez ohledu na dobu, v níž žije. Lyotard tak za postmoderní autory bez potíží označuje Aristotela,¹²⁰ Pascala, Kanta či Wittgensteina.¹²¹

¹¹⁸ LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paříž: Les Éditions de Minuit, 1979. ISBN 2-7073-0276-7, s. 29–35.

¹¹⁹ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1, s. 29.

¹²⁰ Postmoderní rysy u Aristotela, u něhož by se spojení s epochou 20. století mohla zdát nepatřičné, Lyotard spatřuje zejména v jeho pluralismu, respektive v jeho rozmanitosti bytí. Jedná se zde o spojitost s širším významem termínu postmoderní. LYOTARD, 1993, s. 133.

¹²¹ S kritikou Lyotardova pojetí postmoderny jako konce epochy velkých meta-vyprávění přichází Fredric Jameson. Tento americký filozof a politolog vidí rozpor v Lyotardově počínání a jeho teorii o rozpadu meta-vyprávění. Samotnou teorii totiž dle Jamesona Lyotard musí právě takovým meta-vyprávěním (narativní formou) podat, tudíž postmoderna nemůže být založena na rozpadu takovýchto vyprávění. JAMESON, 2016, s. 10.

Filozofické úvahy o postmoderně nenalezneme jen u Lyotarda, ale u značeného množství dalších myslitelů. Welsch filozofy postmoderny dělí do šesti skupin; první z nich utvářejí autoři tzv. poststrukturalismu (Foucault, Deleuze, Derrida), další představují tzv. anonymní postmodernisty, kteří propagují mnohost (Feyerabend, Marquard). Třetí skupinu představují autoři kritičtí k postmoderně (Welmer), následují myslitelé hovořící o postmoderně, ale v zásadě příliš přesně neříkají, co si pod ní představují (Putnam). Další skupinu utvářejí filozofové, kteří koncept postmoderny rozvíjejí svým osobitým způsobem (Vattimo). Poslední skupinou jsou pak autoři hlásící se k postmoderně, kterou charakterizuje spíše starší tradice (Spaemann).¹²²

Velmi filozoficky založený pohled na postmodernu přináší výše zmíněný italský filozof a politik Gianni Vattimo. Svou filozofii o postmoderně představuje v knize *Konec moderny (La fine della modernità, 1985)*. Vattimo si za hlavní myšlenkovou východiska postmoderní teorie volí filozofii Heideggera a Nietzscheho. Podle Vattima právě s Nietzschem začíná postmoderna. Nietzscheho postmoderní myšlení je patrné v jeho úvahách o pravdě a iluzi, kdy iluzi, zdání či omyl považuje za jedinou uchopitelnou skutečnost.¹²³ Z tohoto hlediska postmoderna spočívá v rozostření hranice mezi reálným a fiktivním. Toto Nietzscheho východisko vyúsťuje v typické postmoderní rysy, tedy že postmoderně chybí stabilní centrum; chybí pravda. Tyto koncepty jsou nahrazovány různorodostí a perspektivami (v literatuře pak prolínáním reality a fikce).

Osobité hledisko a jiná tradice původu postmoderní koncepce Vattimovy filozofie tkví v tvrzení, že postmoderně nejde o překonání moderny; překonávání a předstihování předchozího je dle Vattima typické právě pro modernu. Vattimovo pojetí postmoderny navazuje na filozofii Nietzscheho, konkrétně v tom, že postmoderní postoj se neupíná k rituálům pravdy, ale naopak počítá s mylnými úsudky. Vedle toho Vattimo postmodernou rozumí pluralitní a multikulturní společnost či globální pohled na kulturu.¹²⁴

¹²² WELSCH, 1993, s. 45–46.

¹²³ KOUBA, Pavel. *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-191-9, s. 184.

¹²⁴ ROVARTI, Pier Aldo a Gianni VATTIMO, ed. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 978-84-3760-739-9, s. 23.

Postmodernu, dominující myšlenkový proud konce 20. století, nelze jednoduše charakterizovat výčtem několika přívlasků. Jedná se o koncept, jehož komplikovanost dokazuje široká škála nejrůznějších teorií a pojetí, např. výše zmíněné myšlenky Lyotarda, Vattima a dalších filozofů. Obecně však platí, že filozofové shodně nedůvěřují v existenci jedné pravdy, čímž prakticky odmítají snahy o vytvoření obecně platných zásad a jednotného názoru. Nejednota, množství možných perspektiv činí z postmoderny fluidní koncept; postmoderna je jakýmsi konceptem v procesu, konceptem, který je neustále utvářen, ale zároveň také neustále zpochybňován.

2.3 Postmoderna v literatuře

Počátek postmoderní literatury nelze s jistotou a jednoznačností určit, na jehož přesném časovém vymezení se často neshodují ani sami literární teoretikové a vědci. Obecně se za postmoderní¹²⁵ literaturu rozumějí díla napsaná v druhé polovině 20. století a v 21. století. Svého vrcholu postmodernismus dosahuje především v letech 1960–1990.¹²⁶

Průkopníky literární postmoderny lze vidět již ve dvou velkých postavách anglosaského literárního modernismu, a sice v T. S. Eliotovi a Ezru Poundovi. Zde je nutné připomenout, že tento anglosaský literární modernismus nesouvisí s modernou filozofických myslitelů od Descarta po Nietzscheho. Eliota ani Pounda zároveň nelze označovat za postmoderní autory v duchu postmoderního konceptu konzumní společnosti. Lze je však považovat za postmoderní ve smyslu více filozofickém, a to vzhledem ke skutečnosti, že u nich neexistuje pravda – poetický jazyk už není schopen objevit pravdu, ale jen fragmentárně odkazovat na rozpad této pravdy. Fragmentárnost a práce s více básnickými hlasy, které nalezneme v Eliotově a Poundově poezii, by se daly interpretovat v duchu Nietzscheho filozofie, tedy že neexistuje jedna jediná pravda, že nic není stálé či neměnné, ale že jediná pravá je řeč a jazyk.

¹²⁵ V souvislosti s literaturou se častěji užívá termínů modernismus, respektive postmodernismus; v souvislosti s filozofií převládá užití pojmů moderna, respektive postmoderna.

¹²⁶ Postmodernism and literature (or Word Salad days, 1960-90). SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londýn: Routledge, 2001, s. 121–133. ISBN 978-04-1524-307-0, s. 121.

V americkém literárně-historickém prostředí existuje několik okamžiků, které doprovázejí a zároveň ohraničují počátky i konec literární postmoderny. Jedním z počátečních milníků literárního postmodernismu je esej Philipa Rotha „Psaní americké beletrie“ („Writing American Fiction“) z roku 1961. Roth v eseji poukazuje na fakt, že novinové články reflektující soudobé dění byly absurdnější než jakákoliv literární fikce, což vedlo mnohé spisovatele k tomu, aby začali experimentovat s fantastičnem a vlastním vědomím.¹²⁷ Dalším významným dílem počátku postmoderny je americký román *Nahý oběd* (*Naked lunch*, 1959) Williama Burroughse. Josef Rauvolf v doslovu k českému vydání tohoto románu píše:

metoda, jakou je kniha napsaná, je velice zajímavou aplikací všech spisovatelských technik tohoto [dvacátého] století na románovou formu, včetně koláží, montáže a střihu. Samozřejmě se také obrací k podvědomí a hodně jeho obrazů je převzato ze snů. V knize tedy hraje svou roli jak podvědomí, tak vědomí, a najdeme v ní velice hluboký rozměr lidského uvědomování. Vše je ve velice ostrých obrazech, protože Burroughs v obrazech uvažuje.¹²⁸

Rauvolf v několika výše uvedených větách shrnuje hlavní podstatu postmoderního uměleckého textu, jež dle něj tkví zejména v technice koláže, střihu a montáže a dále pak v práci s vědomím a podvědomím.

Konec postmoderny v literatuře se velmi často skloňuje v souvislosti s koncem 20. století, kdy je postmodernismus považován za vyčerpaný literární proud. Vedle Wolfeho eseje „Pronásledování bestie s miliardami končetin: Literární manifest pro nový sociální román“ („Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel“, 1989)¹²⁹ to dokazují i další literárně teoretické statě: De Villo Sloan již v roce 1987 publikuje esej „Úpadek amerického postmodernismu“ („The Decline of American Postmodernism“). V úvodní větě textu Sloan přímo píše, že „postmodernismus jako literární proud je ve Spojených státech ve své finální fázi úpadku“.¹³⁰ Richard Ruland a Malcolm Bradbury ve svém společném rozsáhlém díle o

¹²⁷ ROTH, Philip. Writing American Fiction. *Commentary*. 1961, (3), 223–233.

¹²⁸ RAUVOLF, Josef. Literární psanec William S. Burroughs. BURROUGHS, William S. *Nahý oběd*. Praha: Maťa, 2003, s. 257–266. ISBN 80-7287-063-7, s. 262–263.

¹²⁹ WOLFE, Tom. Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel. *Harper's Magazine*. 1989, (11).

¹³⁰ SLOAN, De Villo. The Decline of American Postmodernism. *SubStance*. 1987, 16(3), 29–43, s. 29. Originál citace: „Postmodernism as a literary movement in the United States is now in its final phase of decadence.“

americké literatuře docházejí k podobnému závěru jako výše zmínění autoři, a sice že postmodernismus proběhl pouze mezi dekádami 1960 a 1980.¹³¹

Navzdory v úvodu zmiňovanému nejednoznačnému časovému určení je postmodernismus chápán jako literární proud, který dominoval v druhé polovině 20. století. K významu postmoderního literárního směru přispěl fakt, že postmoderní fikce se v té době stala téměř mezinárodním fenoménem. Přestože pomyslnou kolébkou literární postmoderny jsou Spojené státy americké, množství postmoderních autorů pochází z nejrůznějších zemí světa. Barry Lewis jako příklad uvádí tento seznam známých spisovatelů různých národností:

Gunter Grass a Peter Handke (Německo); Georges Perec a Monique Wittig (Francie); Umberto Eco a Italo Calvino (Itálie), Angela Carter a Salman Rushdie (Británie), Stanislaw Lem (Polsko); Milan Kundera (bývalé Československo); Mario Vargas Llosa (Peru); Gabriel García Márquez (Kolumbie); J. M. Coetzee (Jižní Afrika); a Peter Carey (Austrálie).¹³²

Jednou z charakteristik postmoderní fikce je narušování jak vypravěčské minulosti, tak přítomnosti; dále dochází k ohýbání a pokřívování samotné podstaty času a časovosti. Vybrané postmoderní techniky ohlašuje již estetika anglosaského modernismu – fragmentárnost či práce s časem představuje výrazné prvky např. v Joysově *Odyseovi* (*Ulysses*, 1922). Rozbití klasické struktury času a fragmentárnost přibližují literární fikci běžnému životu, který není vždy úhledně lineární, ale většinou spíše zmatečný. Jak píše Robert Coover v jednom ze svých románů: „historie se neopakuje [...], předtuchy neexistují – a v takovémto proudu všechna tvrzení mohou být pravdivá, falešná, bezvýznamná nebo vše dohromady.“¹³³ Jedním z formálních vyjadřovacích prvků proměny vypravěčského času je ironie. Některé postmoderní texty dokonce zesměšňují chronologické vyprávění moderních románů, např. román *Mezzanine* (1988) Nicholsona Bakera. Neméně výrazným prostředkem vedle ironie je převedení vyprávění o čase do zcela absurdní roviny. Následující část předkládaného textu nabízí několik vybraných postmoderních technik, které se v postmoderních uměleckých textech objevují nejčastěji a jsou společné fikci i poezii; jedná se o chaos (chaotičnost), fragmentárnost a pastiš.

¹³¹ RULAND, Richard a Malcolm BRADBURY. *From puritanism to postmodernism: a history of American literature*. New York: Penguin Books, 1991. ISBN 978-11-3864-206-5, s. 393.

¹³² LEWIS, 2001, s. 122–123. Vzhledem k převaze vlastních jmen v citaci není zde uveden její originál.

¹³³ COOVER, Robert. *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1997. ISBN 978-08-0213-527-8, s 195. Originál citace: „history does not repeat [...], there are no precognitions – and out in that flow all such assertion may be true, false, inconsequential, or all at the same time.“

Následující text se těmto postmoderním literárním technikám věnuje podrobněji. Postmoderní literární díla charakterizuje **chaos**, který jako by odrážel tehdejší historické události i celospolečenskou náladu. Jedná se o chaos, který nenachází žádný pevný opěrný bod. Společnost nenachází záchytný středobod jako v jiných historických epochách např. v podobě Boha nebo pravdy. Pevnou hodnotu pravdy zpochybňuje ve své filozofii Friedrich Nietzsche, který tvrdí, že „pravda je druhem omylu.“¹³⁴ Na pravdu ani na cokoliv jiného se v tehdejším složitém světě nelze spolehnout.

Ruku v ruce s rozvojem technologií, především komunikačních a informačních, se proměňuje vnímání času, opět se vytrácí jistota či pevně daný bod. Změny zaznamenává literární svět, ve kterém stále častěji dochází k narušování pravidel, jež byla nastavena anglosaským modernismem (např. zmíněné narušování linearity fiktivního vyprávění). V duchu rebelského postmodernismu se čas (čas faktický i čas v literárních dílech) stává pouze teoretickým konstruktem, který si každý autor formuje a definuje zcela sám a podle vlastních pravidel či představ. Každý čtenář proto nutně musí autorské konstrukty chápat a vnímat velkou měrou subjektivně, a tak odlišuje svou interpretaci četby od interpretace dalších čtenářů.¹³⁵ V takto postaveném vztahu autonomní autor – autonomní čtenář se odráží tzv. perspektivismus. Každý ze zúčastněných subjektů textu (tedy čtenář i autor) mají možnost na dílo nahlížet z vlastního úhlu pohledu, na základě vlastních a zcela odlišných zkušeností. Textová nejednoznačnost, autonomie a multiperspektivita doplňují výše jmenované charakteristiky literárního postmoderny.

Neméně výraznými prvky postmoderní literatury jsou stylistická imitace (pastiš), fragmentárnost, ztráta asociací, paranoia, začarované kruhy nebo ztráta rozlišování logicky strukturovaného diskurzu.¹³⁶ **Fragmentárnost** či útržkovitost textu zrcadlí výše zmíněné autorské konstrukty. V postmodernismu nenalezneme paradigma jediné pravdy, toto literární i společenské období naopak předpokládá pluralitu nejrůznějších názorů, pluralitu pravd. Odtud vyplývá ona fragmentárnost

¹³⁴ Citováno dle KOUBA, 2006, s. 184.

¹³⁵ FEDOSOVA, Tatyana. Reflection of Time in Postmodern Literature. *Athens Journal of Philology*. 2015, 2(2), 77–88, s. 79.

¹³⁶ NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4, s. 622.

postmoderního textu, který je přímým důkazem narušování do té doby tradiční celistvosti. Jedním z konkrétních projevů fragmentárnosti je např. více možných konců příběhu nebo dokonce proměny a zlomy v žánru v rámci jedné fikce, což je patrné např. v povídkách Jorgeho Luise Borgese. Někteří autoři fragmentárnost převádějí přímo do textové podoby – text je koncipován do krátkých sekcí, fragmentů, které jsou odděleny většími mezerami, objevují se nápadné titulky, symboly nebo čísla.¹³⁷

Dalším neméně výrazným prvkem postmoderní literární estetiky je **pastiš**.¹³⁸ Termín pocházející z francouzského *pastiche* „má dva primární významy. Jeden význam odkazuje k prolínání estetických prvků, druhý k typu estetické nápodoby.“¹³⁹ Podle Fredrica Jamesona je pastiš logickým vyústěním situace, v níž soudobí autoři již nejsou a ani v budoucnu nebudou schopni vymýšlet nové styly, slovní obraty atd. Spisovatelům ale i dalším umělcům tak nezbude jiná možnost než napodobovat existující díla – „zbývá už jen imitace mrtvých stylů, mluvení skrze masky a hlasy stylů v imaginárním muzeu.“¹⁴⁰ Z Jamesonova tvrzení vyplývá, že pastiš je hodnotově neutrální, vzhledem k imitovanému originálu se zdržuje jakýchkoliv soudů.

Právě uvedené prvky literární postmoderny (pastiš, fragmentárnost, rozvolnění básnických struktur atd.) jsou příznačné nejen pro literární fikci, ale také pro poezii. Například Eliotovu *Pustou zemi* charakterizuje jak textová fragmentárnost, tak tematický chaos, z toho lze usuzovat, že postmoderna má své počátky již v anglosaském modernismu. Především poezie zmíněného T. S. Eliota a také Ezry Pounda paradoxně přichází již s určitou formou postmoderny; u Eliota se např. objevuje technika fragmentarismu dříve než v šedesátých letech, kdy oficiálně vznikají postmoderní tendence. Postmoderní techniky jsou patrné i v pozdější poezii, včetně děl generace Nejnovějších. Nejnápadněji se uvedené typicky postmoderní rysy objevují v dílech Pereho Gimferrera nebo Guillerma Carnera. Postmoderní literární

¹³⁷ TAMTÉŽ, s. 622.

¹³⁸ Něktěrymi autory je pastiš dokonce považovaný za nejdůležitější rys postmodernismu. JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. New York: Verso, 1998. ISBN 978-18-5984-876-1, s. 4.

¹³⁹ DYER, Richard. *Pastiche*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-04-1534-010-6, s. 1. Originál citace: „It [pastiche] has two primary senses, referring to a combination of aesthetic elements or to a kind of aesthetic imitation.“

¹⁴⁰ JAMESON, 1998, s. 7. Originál citace: „all that is left is to imitate dead styles, to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum.“

estetika je pro chápání poezie této generace zcela klíčová, a proto se jí v souvislosti s poezií Nejnovějších věnují následující kapitoly předkládané disertační práce.

3 Generace Nejnovějších: postmoderní poezie sedmdesátých let

Navzdory setrvávajícímu Frankovu diktátorskému režimu se ve Španělsku druhá polovina 20. století nese ve znamení pozitivních změn. Ty se odehrávají především v ekonomickém a sociálním sektoru. Období mezi lety 1959–1973 se někdy dokonce označuje za španělský zázrak. K částečným proměnám dochází rovněž ve sféře politické nebo kulturní, a to včetně oblasti literatury. Současně s probíhajícím ekonomickým rozkvětem a pozvolnou proměnou společenského smýšlení se země začíná otevírat zahraničním vlivům. Ty se velmi patrně projevují právě na literárním poli – inspirace španělských básníků sedmdesátých let 20. století italskou neoavantgardní poetickou skupinou, které se věnuje následující odstavec, je nesporná.

V proměňující se atmosféře života španělské společnosti vydává katalánský spisovatel, literární kritik a nakladatel José María Castellet v roce 1970 souborné dílo *Devět nejnovějších španělských básníků* (*Nueve novísimos poetas españoles*). Jedná se o antologii nově nastupující básnické generace známé pod označením Novísimos (generace Nejnovějších¹⁴¹). Pojmenování pro španělskou antologii, respektive pro nově vznikající generaci básníků, si Castellet na popud Pereho Gimferrera, jednoho z básníků Nejnovějších, vypůjčuje z italského díla *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*.¹⁴² Italská antologie vyšla v roce 1961 a sdružuje díla autorů italské neoavantgardní poezie. Ti jsou v italské literární teorii obecně známí pod označením Generace 36, jejímž představitelem je např. Edoardo Sanguineti. Italská neoavantgardní poetika navazuje na myšlenku avantgard, konkrétně se zakládá na myšlence zlomu a inovace.¹⁴³ Právě odtud pramení inspirace pro Castelletta:

¹⁴¹ Přestože je generace obecně známá pod španělským označením Novísimos, pro účely předkládané práce využiji český překlad Nejnovější tak, jak ho v odborné literatuře užívá významný český lingvista a překladatel ze španělštiny Josef Forbelský. Srov. FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ FERNÁNDEZ. *Španělská moderní literatura 1898-2015*. Praha: Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2993-3, s. 360–378.

¹⁴² Pere Gimferrer měl výrazný podíl na pojmenování básnického seskupení, avšak v předmluvě k antologii *Devět nejnovějších španělských básníků* není ohledně této skutečnosti žádná zmínka. Vzhledem k důležitosti aktu, kterým pojmenování básnické antologie a potažmo celé básnické generace bez pochyby je, lze považovat absenci zmínky o původu pojmenování přinejmenším z Castelletovy strany za zvláštní.

¹⁴³ GHIGNOLI, Alessandro. Novísimos – Novissimi: intersecciones entre la poesía española e italiana. *Especulo. Revista de estudios literarios* [online]. 2009, 41 [cit. 2018-7-2]. Dostupné z: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/novissim.html>.

katalánský autor uvádí na literární scénu básníky, kteří obdobně jako italská skupina svá díla zakládají na myšlence odloučení se od tradice (zlom) a jejím nahrazením novými prvky (inovace).

Z názvu antologie – *Devět nejnovějších španělských básníků* je zřejmé, že dílo sestává z básní devíti autorů, přesněji řečeno osmi autorů a jedné autorky. José María Castellet v první části zařazuje starší autory tzv. *seniors* narozené mezi lety 1939–1942; v druhé části pak nováčky, tzv. *coqueluches* narozené v rozmezí let 1944–1948. Do první skupiny básníků se řadí (v pořadí uvedeném dle antologie) Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez; mezi druhou skupinu mladších autorů se zařadili Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix a Leopoldo María Panero. Castellet si prostřednictvím antologie osmi básníků a jedné básničky klade za cíl představit španělskou inovátorskou poezii sedmdesátých let 20. století, což deklamuje v úvodním teoretickém textu antologie:

když jsem se opět vrátil ke španělské [poezii], viděl jsem jasně generační uskupení mladých básníků, kteří přinášeli různé novinky, a cítil jsem touhu objevovat a uspořádat co možná nejlépe předpoklady, na nichž [tito básníci] založili své pokusy a vytyčili své cíle.¹⁴⁴

Antologie obsahuje texty napsané mezi prosincem 1960 a únorem 1970, v nichž autoři prostřednictvím svých veršů reagují na společnost uplynulých třiceti let. Mezi nejvýraznější texty *Devíti nejnovějších španělských básníků* patří deset vybraných básní Pereho Gimferrera ze sbírek *Moře hoří* (*Arde el mar*, 1966), *Smrt v Beverly Hills* (*La muerte en Beverly Hills*, 1968) a *Básně 1963–1969* (*Poemas 1963–1969*, 1969). Kromě Gimferrerovy poezie literární kritika za výrazný básnický počín považuje deset básní Guillerma Carnera ze sbírky *Obraz smrti* (*Dibujo de la muerte*, 1967). José María Castellet obdobně jako editoři jiných antologií naráží na jeden zásadní problém, a sice omezenost výběru zařazených básníků. Castellet v předmluvě k antologii vysvětluje, že vybíral básně těch autorů, kteří jsou právě jemu sympatičtí a v té době zatím publikovali spíše menší počet knih, většinou se jednalo o jednu či dvě básnické sbírky. Společným rysem básníků Castelletovy antologie je fakt, že zahrnuje

¹⁴⁴ CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2018. ISBN 978-84-9942-723-2, s. 15. Originál citace: „al volver a ocuparme de la [poesía] castellana se me ha hecho evidente la aparición, en el entretiempo, de un grupo generacional de jóvenes poetas que han aportado algunas novedades y he sentido la curiosidad de averiguar y ordenar, en la medida de lo posible, los supuestos en los que han basado su tentativa y los objetivos que se han propuesto.”

nový druh poezie, který tak vytváří mezi Nejnovějšími a předchozími básníky jistý generační zlom.¹⁴⁵

Básníci generace Nejnovějších, kteří se narodili po roce 1939, odmítají pokračovat v dominujícím proudu, který nastolila sociální poezie. Tato dosavadní poezie, na rozdíl od básnické estetiky Nejnovějších, upřednostňovala jednoduchý a srozumitelný jazyk, reagovala na aktuální společenské otázky, včetně španělské občanské války a jejích společenských, politických i ekonomických důsledků. Přestože Nejnovější obecně považují svou poezii za inovativní, některé prvky jejich estetiky ohlašovaly již předcházející básnické generace, např. neomodernismus skupiny Cántico, k němuž se Nejnovější vrací. Tento druh estetiky si oblíbil především Guillermo Carnero, který v souvislosti s tím o skupině Cántico napsal již zde jednou zmíněný esej „Skupina ‚Cántico‘ z Córdoby: klíčová epizoda v historii španělské poválečné poezie“ („El grupo ‚Cántico‘ de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra, 1976“).

Básně Nejnovějších se obecně vyznačují formální vytříbeností, nejrůznějšími latentními i manifestními referencemi na různé spisovatele, malíře atd. a jejich díla. Ze španělské tradice se autoři Castelletovy antologie nejčastěji odkazují k dílům Vicenteho Aleixandra nebo Federica Garcíi Lorky, tedy k surrealistickým autorům španělské generace 27. Čtenáři dále mohou pozorovat vliv evropských avantgardních směrů nebo odkaz k mexickému básníkovi a esejistovi Octaviu Pazovi; tyto odkazy se vyskytují zejména v pozdějších dílech generace Nejnovějších. Vyjmenované vlivy jsou v různé míře patrné u všech devíti básníků generace. Například Leopoldo María Panero pod vlivem zahraničních autorů píše některé básně dokonce anglicky nebo francouzsky. *Devět nejnovějších španělských básníků* není jedinou španělskou antologií té doby, nicméně představuje jednu z nejvíce diskutovaných španělských básnických sbírek. Proto je také jednou z nejstudovanějších a zároveň v rámci španělské literatury jednou z neznámějších antologií.

¹⁴⁵ CASTELLET, 2018, s. 15–16.

3.1 *Devět nejnovějších španělských básníků jako generační manifest*

Když v roce 1970 José María Castellet vydává antologii *Devět nejnovějších španělských básníků*, kniha se záhy stává jednou z nejdiskutovanějších děl své doby. Antologii charakterizují dva vzájemně provázané koncepty, jimiž jsou *novota* (či *novost*) a *zlom*.¹⁴⁶ Castellet v generaci Nejnovějších spatřuje především potenciál zlomové generace. Díla básníků zařazených do antologie označuje za „nový druh poezie, jejíž snahou je právě vymezovat se či ignorovat minulou poezii.“¹⁴⁷ V souvislosti s tím Castellet dodává: „dalo by se říct, že [s příchodem Nejnovějších] se objevil jasný zlom, používaný jazyk se jeví zcela odlišně, stejně tak témata předmětu zájmu.“¹⁴⁸ Básníci Castelletovy antologie se opravdu od předchozích literárních generací liší jednak jazykově (jejich poezie vyniká precizním jazykovým zpracováním), jednak tematicky (nová témata reagující na celospolečenskou změnu sedmdesátých let 20. století).

V teoriích obhajujících generaci Nejnovějších jako generaci zlomu velmi často rezonuje argument, že Nejnovější začínají užívat do té doby nová, nevšední témata a motivy. Tematické novosti dominuje venecianismus (obdiv k italským Benátkám), zájem o populární kulturu (např. film, kino, hudba, komiks), historická a politická témata (např. rasové konflikty, válka ve Vietnamu). S ohledem na proměňující se tematiku, inovativní jazyk a vytříbenou jazykovou stylistiku se ruptura mezi generacemi zdá být ostrou hranicí mezi „novou“ a „starou“ poezií. César Nicolás spolu s dalšími literárními teoretiky v souvislosti s novostí generace Nejnovějších považuje za zlomový okamžik Gimferrerovu básnickou sbírku *Moře hoří* (*Arde el Mar*, 1966), z níž Castellet pro antologii *Devět nejnovějších španělských básníků* vybral rovnou deset básní. Důležitým se pro zlomové chápání generace jeví Gimferrerův rozchod s estetikou sociální poezie i výpravnou poezií typickou pro padesátá léta 20. století, jenž je patrný právě v díle *Moře hoří*. Teorii o zlomu v tradici španělské literatury dále zastává např. Alessandro Ghignoli, a to ve své stati o španělských Nejnovějších a

¹⁴⁶ Ve španělštině je koncept *novoty* (rovněž *novosti*) označován jako *novedad*; termín *zlom* je překladem španělského označení *ruptura*. V textu předkládané práce jsou v dalších pasážích využívány termíny *zlom* a *ruptura*, jež je platný rovněž pro češtinu, synonymicky.

¹⁴⁷ CASTELLET, 2018, s. 17. Originál citace: „[...] un nuevo tipo de poesía cuya tentativa es, precisamente, la de contraponerse o ignorar a la poesía anterior.“

¹⁴⁸ TAMTÉŽ, s. 15–16. Originál citace: „se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés.“

italské generaci I Novissimi. Ghignoli se přiklání k hledisku odmítání bezprostředních literárních předchůdců a tvrdí, že podobnosti mezi španělskou a italskou generací se projevují v záměrech autorů obou literárních skupin nepřijímat tradici a zároveň orientovat svá díla směrem k možnostem masmédií a novým formám vyjadřování.¹⁴⁹

Na první pohled se z výše představeného výkladu zdá, že generace Nejnovějších a její poezie se zakládají na myšlenke zlomu.¹⁵⁰ Do určité míry tomu tak skutečně je, dokládá to zmiňovaná inovace a proměna témat, jazyková novost atd. Na druhou stranu žádná literární generace či epocha se neizoluje od svých předchůdců. Dle Eliotovy eseje „Tradice a individuální talent“ („Tradition and the Individual Talent“, 1919) každá literární generace přichází se svou vlastní interpretací textů, různými způsoby čtení, různými literárně historickými tradicemi. Tyto činnosti (interpretace, četba atd.) se zároveň přizpůsobují aktuálnímu vkusu daného literárního seskupení, v důsledku čehož se postupem času mění převažující estetický kánon. Každou novou literární generaci do jisté míry ovlivňuje vkus předchůdců.

Novou generaci dle T. S. Eliota ovlivňují dvě hlediska – první charakterizuje odmítavý přístup k estetice předchozích autorů; druhé hledisko naopak nachází svou podstatu v přijetí a navázání na dílo předešlé generace. Nová generace se ovšem nevztahuje pouze k literární estetice a konkrétním dílům svých předchůdců, reagovat musí rovněž na jejich pohled, chápání a čtení tradice.¹⁵¹ Vždy tedy nově nastupující umělecká generace stojí v různé míře ve svých základech na aktivitách předchůdců.

Rovněž Nejnovější mají své předchůdce, ke kterým se odkazuje José María Castellet v úvodu k antologii. Noví autoři sedmdesátých let 20. století vkládají do svých děl fragmenty písní nebo verše jiných autorů, které obdivují; odkazují na množství nejrozličnějších děl a autorů, zejména na symbolisty 19. století (např. Rimbaud, Mallarmé) nebo anglicky píšící modernisty (např. Pound, Stevens) či autory evropského romantismu (např. Keats, Byron). Díky navazování na literární tradici tak může vznikat hodnotná poezie. Jaime Siles, valencijský básník, filolog, překladatel a

¹⁴⁹ GHIGNOLI, 2009, [online]. [Citováno 7. září 2018].

¹⁵⁰ Jednou z dalších možných příčin, proč se Nejnovější jeví některým literárním teoretikům pouze jako zlomová generace, je fakt, že se básníci Castelletovy antologie narodili až po roce 1939. Žádný z nich tak na rozdíl od básníků předchozí literární generace osobně nezažil španělskou občanskou válku.

¹⁵¹ ELIOT, Thomas Stearns. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 978-80-207-0286-5, s. 9–17.

literární kritik, dále dodává, že poetika Nejnovějších nenahrazuje poetický systém, ale dovršuje proměnu systému aktuálního.¹⁵² Jak již bylo zmíněno výše, Nejnovější svou poezii zakládají jednak na inovaci, jednak na rozchodu s do té doby platnými básnickými proudy. Takovéto tvrzení by se mohlo zdát rozporuplné – jak je možné vycházet ze souběžného odmítání i přijímání minulosti? Rozporuplnost tvrzení je však zdánlivá. Každá básnická estetika (ale rovněž nové literatury, dějinné epochy atd.) totiž těží z návaznosti i rozdílnosti předchozího. Nejnovější se prezentují jako novátoři, ale jak přiznává Castellet v úvodu k antologii, reálně tak novátorští autoři to nejsou, což dokazuje i množství vlivů, které jsou v dílech Nejnovějších patrné.

Zejména v pokusech oživit jisté zapomenuté či dlouhou dobu nepoužívané básnické koncepty se Nejnovější podobají svým španělským literárním předchůdcům a jejich tendencím, především Postistům a skupině Cántico.¹⁵³ Časově lze Postisty a Nejnovější považovat za dvě básnické generace, které časově vymezují a ohraničují španělskou poválečnou poezii. Básnická renovace Postistů přichází na španělskou literární scénu v polovině čtyřicátých let 20. století, čímž otevírá období označované jako poválečné, zatímco renovace v podobě poezie Nejnovějších nastupuje v sedmdesátých letech, a tím poválečnou literaturu pomyslně uzavírá.

Pro oba jmenované básnické směry se stává charakteristickým jejich zrod na zlomu epoch. Právě vznik básnických uskupení na rozhraní dvou dob se často nese ruku v ruce se striktním odmítnutím svých předchůdců. Jak již bylo řečeno, novost bez inspirace předchůdci takto vzniklých generací, včetně Postistů a Nejnovějších, je pouze zdánlivá a obě literární uskupení se reálně (ať již vědomě, či nevědomě) alespoň částečným podobnostem s minulou poezií nevyhýbají.

Estetika postismu vychází z kreacionismu a revisionismu; zároveň vzniká bok po boku neoklasicistních tendencí časopisu *Garcilaso*, nicméně ideologicky se postismus a *Garcilaso* rozcházejí. Poezie Nejnovějších se i přes deklarovaný zlom zakládá na inspiraci svými předchůdci. Postismus i generace Nejnovějších jsou směry, které se rodí s myšlenkou ruptury a odmítnutí svých bezprostředních literárních předchůdců. Nicméně postupem času dospívají k uznání důležitosti minulosti, která proniká do jejich děl. Pere Gimferrer paralelně přichází s kritikou jazyka, jež stojí v základu

¹⁵² SILES RUIZ, Jaime. De estética novísima y novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505), 9–11. ISSN 0020-4536.

¹⁵³ FERRARI, 1996, s. 97, 101.

kritiky sociální poezie jako celku. Toto téma se vedle *Liduprázdného prostoru* objevuje v Gimferrerově novější poezii, a sice v *Zámku čistoty (El castell de la puresa, 2014)*.

Styčný bod v podobnosti obou básnických směrů představuje kladení vysokého důrazu na jazykovou stránku básnických děl. Přední pozice básnického jazyka se v poezii Postistů projevuje především v užívání tropů – inverze, oxymórony, chaotické výčty, vesměs „techniky uvedené barokní estetikou.“¹⁵⁴ U generace Nejnovějších se jazyková důležitost projevuje spíše na lexikální rovině, kdy Nejnovější používají velmi kultivovaný jazyk, slova latinského, francouzského či arabského původu, archaické výrazy atd.¹⁵⁵ Výrazy francouzského původu se hojně vyskytují například v Carnerově básni „Óscar Wilde v Paříži“ („Óscar Wilde en París“).

Un bouquet de violetas de Parma
o mejor aún, una corbeille de gardenias. Un hombre puede
arriesgarse unas cuantas veces, sobre la mesa
la eterna sonrisa de un amorcillo de estuco,
nunca hubo en Inglaterra un *budoir* más perfecto¹⁵⁶

(*Bouquet* parmských fialek
nebo ještě lépe *corbeille* gardenií. Člověk může
riskovat několikrát, na stole
věčný úsměv štukového amorka,
v Anglii nikdy nebyl dokonalejší *budoir*)¹⁵⁷

Významnou roli jazyka v rámci své poezie a potažmo celé básnické generace Nejnovějších hájí rovněž Pere Gimferrer:

Spojením pevné a diamantové formy, nehmotnosti a symboliky se snažím zachovat určitý postulát absolutna, které je pouze ve slovech.¹⁵⁸

V základu obou směrů stojí myšlenka odloučení se od předchozích básnických zkušeností, po bližším studiu jejich poezie se ovšem teorie o zlomu mezi básnickými generacemi jeví jen jako zdánlivá. Právě generace Nejnovějších, která odmítá své bezprostřední poetické předchůdce, nachází své kořeny v poezii Postistů, a to jak na

¹⁵⁴ TAMTÉŽ, s. 102. Originál citace: „técnicas inauguradas por la estética barroca.“

¹⁵⁵ TAMTÉŽ, s. 102.

¹⁵⁶ CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte: Obra poética (1966–1990)*. Madrid: Cátedra, 2010. ISBN 978-84-3762-634-5, s. 151.

¹⁵⁷ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁵⁸ LLORCA, Vicenç. En la biblioteca de Pere Gimferrer. *Leer*. 1991, **42**, s. 20. Originál citace: „Con la unión de una forma dura y diamantina, intangible y un simbolismo intento guardar una cierta postulación de un absoluto que está sólo en las palabras.“

rovině stylistické, tak tematické, jak uvádějí odstavce výše. Vedle skupiny Postistů a jejich poezie, se básníci generace Nejnovějších inspirovali také básníky skupiny Cántico.

Nejnovější navazují na poezii Cántica zejména v oblasti témat – jedná se např. o témata moderního světa nebo kinematografie. Možnosti filmového plátna se v poezii skupin Cántico i Nejnovějších projevují vynecháváním interpunkčních znamének, juxtapozicemi či útržkovitostí. Vedle syntaktické roviny se kinematografie propisuje i do témat a motivů básní. Zmíněné rysy, které následně začleňují básníci Nejnovějších do svých básnických děl, jsou patrné v poezii Pabla Garcíi Baeny, např. v básni „Kinematografův palác“ („Palacio del cinematógrafo“).

Impares. Fila 13. Butaca 3. Te espero
como siempre. Tú sabes que estoy aquí. Te espero.¹⁵⁹

(Liché. Řada 13. Sedadlo 3. Očekávám tě
jako vždy. Víš, že jsem tady. Očekávám tě.)¹⁶⁰

Ukázka z Baenovy práce odkazuje nejen k tematice filmu a kina, ale rovněž předkládá obraz útržkovitosti patrný zejména v prvním verši. V poezii skupiny Cántico se kromě výše zmíněných charakteristik uplatňuje velmi silně esteticismus projevující se zejména v užívání sonetu či klasicistních manýr. Příklady takového esteticismu lze spatřovat v Baenových básních „Belisina ekloga“ („Egloga de Belisa“) nebo „Sonet pro měsíc“ („Soneto a la Luna“). Ve své další etapě se córdobská skupina Cántico odkazuje k poezii Luise Cernudy – časopis *Cántico* věnuje Cernudově poctě čísla 9–15.¹⁶¹ Autorem většiny článků o Cernudovi je Ricardo Molina, jenž považuje Cernudovo básnické dílo za ohromné co do počtu básní a čistě elegické co se nálady Cernudových děl týče.¹⁶² Návaznost poezie Nejnovějších na estetiku skupiny Cántico vychází ze zmíněného esteticismu i zájmu o generaci 27, jejímž výrazným členem byl právě Luis Cernuda.

¹⁵⁹ BAENA, Pablo García. *Poesía completa 1940–1980*. Madrid: Visor Libros, 1982. ISBN 84-7522-152-1, s. 167.

¹⁶⁰ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁶¹ VILLENA, Luis Antonio de. Introducción a la poesía de Pablo García Baena. BAENA, Pablo García. *Poesía completa 1940–1980*. Madrid: Visor Libros, 1982, s. 7–27. ISBN 84-7522-152-1, s. 10. Souvislostem mezi skupinou Cántico a poezií Luise Cernudy blíže věnuje článek PRIETO ROLDÁN, Juan María. Los textos en prosa de Ricardo Molina en Cántico. “Uriel”: reflexiones para una poética. *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*. 2018, (18), 1–19. ISSN 2171-9624.

¹⁶² VV. AA. *Cántico: hojas de poesía, 1947–1957*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2007. ISBN 978-84-5007-919-7, s. 377.

3.2 Klíč k četbě Nejnovější poezie

Básníci generace Nejnovějších přicházejí v sedmdesátých letech s opravdu inovátorskou poezií. Ovšem neznamena to, že by jejich poezie byla odtržena od své bezprostřední minulosti, naopak s ní přichází velmi často do úzkých interakcí; napovídá tomu již samotné označení básnického uskupení – Nejnovější. Jejich básnická estetika se zakládá na rozmanitosti – odkazování Nejnovějších se nese v tónu postmoderní myšlenky, autoři ve svých dílech stírají hranici mezi vysokou a nízkou kulturou; do popředí zájmu pronikají masmédiá (tisk, rozhlasová a televizní vysílání, v pozdější době internet) a jejich možnosti.¹⁶³ Základním rysem masmédií je potenciál oslovovat širokou škálu posluchačů a diváků. Zejména televizní vysílání a obecně film za doby Nejnovějších, tj. na počátku sedmdesátých let 20. století zažívají rozkvet. Ovšem kultura masmédií představuje v této době ve Španělsku prakticky jedinou existující kulturu a to kulturu, jejíž kvalita je spíše nízká.

Nejnovější a zejména mladší autoři generace vnímají populární kulturu jako běžnou součást svých životů. Právě vlastní mládí či nedávná minulost básníků totiž rezonuje s nástupem populární kultury. Příchod nového druhu kultury se zaměřením na masy, globálnost nebo efektivitu sdělovacích prostředků otevírá básníkům nové literární možnosti. **Popkultura** tak představuje jeden z klíčových znaků jejich básnické estetiky. Vedle populární kultury jsou dalšími obdobně důležitými prvky, které umožňují následnou hlubší interpretaci poezie Nejnovějších, **metapoezie**, **intertextualita** nebo obecně **práce s jazykem**. Následující pasáže jsou věnovány právě hlavním estetickým liniím Nejnovějších.

3.3 Populární kultura v poezii Nejnovějších

Populární kultura (nazývaná též popkultura nebo kultura masmédií) shrnuje postoje, chování, myšlenky, tvorbu a další společenské fenomény, které jsou v dané době dominantní určité skupině společnosti. Samotný termín vzniká již v 19. století a odkazuje na kulturu a vzdělávání nižších společenských vrstev; postupem času se význam populární kultury proměňuje, a to až do nynější podoby. V současné době

¹⁶³ JONGH, Elena M. de. Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo. *Hispania*. 1991, 74(4), 841–842.

populární kultura představuje kulturu určenou široké veřejnosti, masám, a stává se tudíž protikladem kultury vysoké, jež je určena naopak vybranému publiku – elitám. Populární kultura se ve svých počátcích šíří nejprve západní kulturou, tedy západní Evropou a Spojenými státy americkými, od poloviny 20. století pak globálně. Značný dopad na popkulturu měl rozvoj a působení masových médií, odtud také výše zmíněné alternativní označení pro populární kulturu. Masmédia postupně pronikají do životů lidí již v prvních dekádách 20. století. Jedná se o rozhlasové vysílání pro širokou veřejnost, později televizi, internet nebo videohry.¹⁶⁴ Manuel Vázquez Montalbán ve svých esejích o španělské kultuře potvrzuje vliv masmédií již na tehdejší společnost raných sedmdesátých let 20. století. Podle Montalbána rádiové vysílání získalo ve své době ohromnou moc nad vědomím velkého počtu posluchačů. V dalším eseji pak pokračuje s tvrzením, že později nastoupivší televizní vysílání mělo ještě větší a rychlejší dopad než rozhlas.¹⁶⁵ Obě autorovy myšlenky se nám z dnešního pohledu vysoce informačně a technologicky rozvinuté společnosti zdají být samozřejmé, nicméně ve své době se jednalo o zcela nové a do jisté míry i šokující fenomény.

Masmédia a další fenomény související s nástupem populární kultury (např. fotografie, film) velkou měrou přispívají od počátku 20. století k formování umění. Populární umění v obecném slova smyslu potvrzuje a odráží zkušenost majority a zároveň je této majoritě snadno přístupná, a to jak fyzicky, tak myšlenkově. Tento princip populárního umění odpovídá tezi Johna Fiskeho, který tvrdí, že populární kultura vychází z lidu.¹⁶⁶ Russel Nye k tomu dodává, že populární umění je „nezvykle citlivý a akurátní ukazatel postojů a zájmů společnosti, v níž je dané umění produkováno.“¹⁶⁷ V popředí zájmu západní společnosti sedmdesátých let 20. století se nacházela již několikrát zmiňovaná masmédia. Rozhlasové, ale především televizní vysílání produkují nespočet informací a obrazů, jež jsou přístupné i srozumitelné širokému spektru posluchačů a diváků. Takové publikum pak tvoří společnost, o níž

¹⁶⁴ HEYER, Paul a Peter URQUHART, ed. *Communication in History: Stone Age Symbols to Social Media*. Seventh edition. New York: Routledge, 2019. ISBN 978-1-138-72948-3, s. 179, 240.

¹⁶⁵ VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Segunda edición. Barcelona: Lumen, 1971. ISBN 978-842-3921-50-8, s. 82, 111.

¹⁶⁶ FISKE, John. *Reading the Popular*. Second edition. New York: Routledge, 1990. ISBN 978-00-4445-437-3, s. 2.

¹⁶⁷ NYE, Russel. *The Unembarrassed Muse: The popular Arts in America*. New York: Dial Press, 1970. ISBN 978-11-995-2723-3, s. 4. Originál citace: „popular art has been an unusually sensitive and accurate reflector of the attitudes and concerns of the society for which it is produced.“

lze hovořit jako o společnosti obrazu. Další důležitou roli vedle televize sehrává film; například v dílech Pabla Garcíi Baeny nebo skupiny Cántico, později samozřejmě také v poezii Pereho Gimferrera.

José María Castellet část předmluvy k antologii devíti Nejnovějších básníků věnuje tématu mytologie a **mýtu**. Kultura informačních a masových médií, která je v sedmdesátých letech 20. století na vzestupu, předpokládá nepřetržitou tvorbu nového druhu mýtu. Masmédia, produkt populární kultury, v moderní společnosti sedmdesátých let 20. století představují totiž novodobý mýtus, který ve společnosti plní stejnou úlohu jako mýtus klasický: oba dávají společnosti význam a utvářejí její příběh. Tento smysl daný společnosti dle francouzského literárního kritika a filozofa Rolanda Barthes „postuluje jisté vědění, jistou minulost, paměť, komparativní řád faktů, idejí, rozhodnutí.“¹⁶⁸ Kromě toho Barthes staví mýtus na myšlenku určité promluvy, tedy že mýtus je určité sdělení.¹⁶⁹ Zde je možné navázat Castelletem, který v předmluvě k antologii devíti Nejnovějších básníků dodává, že mýtus „není [...] koncept, předmět nebo myšlenka: je to určitý význam, forma.“¹⁷⁰

Právě tento význam, který mýtus přináší společnosti je patrný již v klasické poezii počátku 16. století, konkrétně ve verších Garcilasa de la Vegy. Garcilaso se v „Sonetu XXIX“ odkazuje k antickému tragickému příběhu o lásce Leandra, mladého Řeka pocházejícího z Abidosu, a Afroditiny kněžky Héro:

Pasando el mar Leandro el animoso,
en amoroso fuego todo ardiendo
esforzó el viento, y fuese embraveciendo
el agua con un ímpetu furioso.

Vencido del trabajo presuroso,
contrastar a las ondas no pudiendo,
y más del bien que allí perdía muriendo,
que de su propia muerte congojoso,

como pudo, esforzó su voz cansada,
y a las ondas habló de esta manera
mas nunca fue su voz de ellas oída:

¹⁶⁸ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Druhé vydání. Praha: DOKOŘÁN, 2004. ISBN 978-80-7363-359-2, S. 116.

¹⁶⁹ TAMTÉŽ, s. 107.

¹⁷⁰ CASTELLET, 2018, s. 30. Originál citace: „[El mito] no es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma.“

«Ondas, pues no se excusa que yo muera,
dejadme allá llegar, y a la tornada
vuestro furor ejecutad en mi vida».¹⁷¹

(Když Leandros, hoch smělý, v moři plaval,
milostným ohněm celý roznícený,
vzmohl se vítr a vod rozběsněný
přival se zvedl a s ním vzteklý zával.

Úsilím znaven, jemuž všechno dával,
nemoha zvládnout živel rozkacený,
a víc než vlastní smrtí zarmoucený
ztrátou své milé, již se sklíčen vzdával,

tu k bouřným vlnám zahovořil smělý,
co nejvíce hlas pozvedl, již vratký,
leč ony jeho hlas již neslyšely:

„Když nemohu se, vlny, vyhnout smrti,
nechte mě dospět k cíli, a pak zpátky
váš strašlivý vztek ať můj život zdrtí.“¹⁷²

V populární kultuře se stejně jako v případě Garcilasa hovoří o tehdy aktuálních slavných postavách, hrdinech; na místo Leandra či Héro, postav klasického mýtu, tak nastupuje např. Billie Holiday (přezdívána také jako Lady Day) a její kult. Garcilasovo téma *nešťastné lásky*, kterou ztělesňují zmíněné postavy Leandra a kněžky Héro se v poezii Nejnovějších proměňuje v námět nešťastné lásky znemožněné v mládí, jak je patrné z následujících veršů básně „Píseň pro Billie Holiday“ („Canción para Billie Holiday“) z Gimferrerovy sbírky *O „Podivném ovoci“ a další básně (De „Extraña fruta“ y otros poemas, 1968–1969)*.

Lady Day cuánto amor en la juventud cuántos errores
cuántas tardes hablando qué deseo qué eléctricos jazmines
cuántos cow-boys muertos como trovadores la sonrisa en los
labios que se tiñen de sangre¹⁷³

(Lady Day kolik lásky v mládí, kolik chyb
kolik odpolední mluvíc o tom, co si přeji, o elektrických jasmínech
kolik mrtvých kovbojů jako trubadůřů úsměv na
rtech, které barví krev)¹⁷⁴

¹⁷¹ GARCILASO DE LA VEGA. *Poesía castellana completa*. Madrid: Cátedra, 1999. ISBN 978-84-376-0067-7, s. 197.

¹⁷² BOSCÁN, Juan, GARCILASO DE LA VEGA, Diego HURTADO DE MENDOZA, Gutierre de CETINA a Hernando de ACUÑA. *Pětihvězdi španělských sonetistů*. Praha: Nová vlna, 2018. ISBN 978-80-85845-91-4, s. 164.

¹⁷³ GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962–1969): Poesía Castellana Completa*. Madrid: Visor Libros, 2010. ISBN 978-84-7522-011-6, s. 213.

¹⁷⁴ Přeložila autorka disertační práce.

Raná díla Nejnovějších zacházejí s mýtem a procesem mytologizace ještě dále. Projevuje se to totožně jako v předchozí ukázce, a sice v poezii této generace stále častěji vystupují reálné osobnosti, které jsou v té době populární nebo nějakým jiným způsobem významné. Vzhledem k moci masmédií i celkové oblibě filmu se nejčastěji jedná o herečky. Pere Gimferrer k roli filmu v uměleckém prostředí říká:

Pro moji generaci byl film již existujícím produktem. Byla to informace, daná věc, která nepotřebovala být obhajovaná jako umělecké vyjádření, protože pro nás bylo přirozené, že jím byl, a tak jsme jej chápali.¹⁷⁵

Záliba ve filmu se v básních Nejnovějších konkrétně odráží v postavách Marilyn Monroe, Marlene Dietrich, Audrey Hepburn nebo Yvonne De Carlo. Tyto herecké ikony pro básníky nepředstavují pouhé objekty vášní mladistvých básníků, ale jsou jimi považovány za symboly Erotiky a Sexuality.¹⁷⁶ Velmi pěkným příkladem řečeného je Sarriónova báseň „sobotní filmy“ („el cine de los sábados“).

maravillas del cine galerías
de luz parpadeante entre silbidos
niños con sus mamás que iban abajo
entre panteras un indio se esfuerza
por alcanzar los frutos más dorados
yvonne de carlo baila en scherezade
no sé si danza musulmana o tango
amor de mis quince años marilyn
ríos de la memoria tan amargos
luego la cena desabrida y fría
y los ojos ardiendo como faros¹⁷⁷

(divy kinematografických galerií
blikajícího světla mezi pískajícími
dětmi s matkami, které šly dolů
mezi pantery se jeden Indián snaží
dosáhnout nejzlatějších plodů
yvonne de carlo tančí v scherezade
nevím, jestli muslimský tanec nebo tango
láska mých patnácti let marilyn
řeky paměti tak hořké
pak nevýrazná a studená večere
a oči hořící jako majáky)¹⁷⁸

¹⁷⁵ GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN 978-84-339-0523-9, s. 14. Originál citace: „Para mi generación, el cine era un producto que ya existía. Era un dato, un hecho establecido que no necesitaba ser reivindicado como expresión artística porque para nosotros era natural que lo fuese y así lo entendíamos.“

¹⁷⁶ CASTELLET, 2018, s. 31.

¹⁷⁷ TAMTÉŽ, s. 91.

¹⁷⁸ Přeložila autorka disertační práce.

Vedle hereckých jmen se objevují i velká jména politiky – nejvýraznějším a zároveň opakujícím se příkladem je kubánský revolucionář Ernesto Guevara. I jeho postava je v poezii Nejnovějších postupně mytizována – verše Guevaru neoslavují jako historickou postavu, jako politický model hodný následování, ale označují jej za symbol revoluce „ve své bezprostřední a podmanivé verzi.“¹⁷⁹ Niternost i sílu tohoto symbolu v sobě nesou verše Josého Maríi Álvareze.

La relación establecida entre tus ojos
y Ernesto “Che” Guevara para siempre¹⁸⁰

(Vztah navázaný mezi tvýma očima
a Ernestem „Che“ Guevarou navždy)¹⁸¹

Zatímco díla z počátku tvorby Nejnovějších a zároveň i Castelletem vybrané básně pro antologii oslavují a mytizují reálné postavy, pozdější básnická díla této generace spíše přecházejí do ostré ironie znovuvytvořeného mýtu. Důkaz přinášejí již samotné názvy básní: „Ruiny Disneylandu“ („Las ruinas de Disneylandia“) nebo „Orfeova neschopnost a Alkéstino velebení“ („Ineptitud de Orfeo y alabanza de Alceste“)¹⁸² Guillerma Carnera; druhým příkladem je krátký příběh Leopolda Maríi Panera – „Sněhurka se loučí se sedmi trpaslíky“ („Blancanieves se despide de los siete enanos“).

Mladí básníci sedmdesátých let 20. století touží přinést ve svých dílech svědectví nedávné doby. Kromě zmíněných osobností jako Marilyn Monroe nebo Ernesto Guevara přinášejí básníci obrazy války ve Vietnamu, boje za nezávislost a demokracii. José María Álvarez jmenuje množství historických osobností (např. Jana z Arku, markýz de Sade, Beatrice Henley) a v závěru rozsáhlého textu se dostává i k vietnamskému konfliktu, kdy se mezi verši objevuje zvolání v angličtině – „DON'T GO TO VIETNAM“¹⁸³ („NEODCHÁZEJ DO VIETNAMU“). Vyskytují se i jiná slova, která tento konflikt výstižně charakterizují, a to v básni „Velká válka (magritte)“ („la Grande Guerre [magritte]“) Antonia Martíneze Sarrióna – „qué quedará de esta larga

¹⁷⁹ CASTELLET, 2018, s. 31. Originál citace: „en su versión más inmediata y subyugante.“

¹⁸⁰ TAMTÉŽ, s. 115.

¹⁸¹ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁸² Obě básně ze sbírky *Scipionův sen* (*El sueño de Escipión*, 1971).

¹⁸³ CASTELLET, 2018, s. 115.

molienda / de esta increíble fiesta del **napalm**¹⁸⁴ („co zůstane z tohoto dlouhého mletí / z tohoto neuvěřitelného **napalmového**¹⁸⁵ večírku“).¹⁸⁶

Nejnovější ve své poezii užívají soudobých mýtů a obrazů, jejichž význam spočívá na pomezí estetická a stereotypu. V mnoha případech se tyto mýty spojují se světem masových médií. Téměř se zdá, že Nejnovější docházejí k závěru, že vše v lidské kultuře je mýtus.

Ironizací populárních mýtů se dle Susan Sontag vytváří nová citlivost, kterou tato americká literární teoretička a spisovatelka označuje termínem **camp**. Nové sensibilitě se v předmluvě k antologii věnuje i José María Castellet. Jedná se totiž o nový prvek přítomný v populárním umění; objevuje se tedy i v poezii 20. století, a to včetně poezie Nejnovějších. *Camp* je podle Sontag sofistikované užívání kýče, náklonnost ke všemu strojenému až vyumělkovanému.¹⁸⁷ Jedná se o jistý druh esteticismu, který definuje vyšší míra umělosti, vyumělkovanosti nebo stylizace. Susan Sontag dokonce umění *camp* pojmenovává jako umění až „přehnané“.¹⁸⁸ José María Castellet se domnívá, že nová citlivost *camp* se vyskytuje spíše v poezii mladší generace Nejnovějších, především u Gimferrera, Carnera, Azúy nebo Molina Foixe.¹⁸⁹ *Camp* se v poezii jmenovaných básníků projevuje zájmem o exotické prvky, orientální tematiku, vymyšlením neexistujících měst a míst, užíváním cizích jazyků, odkazy ke klasickým mýtům atd. Dokonce by se dalo říct, že užívání oblíbených filmových postav v rámci poezie (např. Marilyn Monroe nebo Yvonne de Carlo) lze rovněž

¹⁸⁴ TAMTÉŽ, s. 95; zvýrazněno autorkou práce.

¹⁸⁵ Zvýrazněno autorkou práce.

¹⁸⁶ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁸⁷ SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. ISBN 987-04-0081-7, s. 355–356.

¹⁸⁸ TAMTÉŽ, s. 360; španělsky „exagerado“.

¹⁸⁹ CASTELLET, 2018, s. 43. V souvislosti s estetikou *camp* Castellet přímo cituje Susan Sontag a její knihu *Proti interpretaci* (*Against interpretation*, 1966). „Entretanto, pues, se estaba formando una nueva sensibilidad, ignorada por la mayor parte de los escritores, en cuya elaboración intervenían, paralelamente con los programadores de una información deformadora y alienante, los equivalentes españoles de los que Susan Sontag llama «determinados pintores, escultores, arquitectos, planificadores sociales, cineastas, técnicos de televisión, neurólogos, músicos, ingenieros de electrónica, bailarines, filósofos y sociólogos. (Unos pocos poetas y escritores en prosa podrán incluirse)». “Mezítím se tedy formovala nová citlivost, kterou většina spisovatelů ignorovala, při jejímž zpracování se paralelně s programátory zkreslujících a zcizujících informací objevovaly španělské ekvivalenty toho, co Susan Sontag nazývá «jistými malíři, sochaři, architektky, sociálními plánovači, filmaři, televizními techniky, neurology, muzikanty, elektroinženýry, tanečníky, filozofy a sociology. (Několik málo básníků a spisovatelů lze zařadit) ». CASTELLET, 2018, s. 24–25.

označit za (kýčovitou) estetiku camp. Příkladem užití této estetiky, konkrétně v odkazování se ke klasické mytologii, je báseň Guillerma Carnera „Minerva a kentaur“ („Minerva y el centauro“).

Era el amor entonces
el puro sentimiento literario
de alojar rostros vivos, que el deseo llamaba
oscuramente, en mundo de ficción: Audrey Hepburn
(su cuerpecito de *garçon damné*
frágil y siempre en riesgo de morir
solo en la oscuridad, cual nuestros sueños)
en el París vistoso de los *Musical Plays*.¹⁹⁰

(Tehdy to byla láska
čistý literární cit
ubytovat živé tváře, ta touha volala
temně, ve fiktivním světě: Audrey Hepburn
[její tělíčko *zatraceného chlapce*
křehké a neustále v ohrožení života
osamělé v temnu, jako naše sny]
v okázalé Paříži muzikálových her.)¹⁹¹

Velmi pravděpodobnou předlohou pro Carnerovu báseň „Minerva a kentaur“ představoval obraz Sandra Botticelliho *Pallas a kentaur*.¹⁹² Guillermo Carnero titulem básně evokuje klasický mýtus; ten je ovšem vzápětí zasazen do kontextu populární kultury. Zde tedy opět pozorujeme paralelní funkci klasického a novodobého populárního mýtu tak, jak je vysvětleno výše. Zasazením klasických mytologických postav do populárního prostředí dochází zároveň k lehké ironii – klasická mytologie v novém kontextu ztrácí na vážnosti a zároveň již nemá tak vysoké nároky na znalosti čtenářů.

V devátém verši Guillermo Carnero zmiňuje velmi populární herečku Audrey Hepburn, již v souvislosti s výše studovanou mytologií lze spojovat s Minerovou (římská mytologie) z názvu básně či ji připodobnit k Pallas Athéně (řecká mytologie) Botticelliho obrazu. Obě postavy, skutečná Audrey Hepburn a mytologická bohyně, ztělesňují moudrost, krásu, sílu a eleganci. Botticelliho obraz *Pallas a kentaur* (*Camilla e il centauro*) lze interpretovat v polaritě chťič – cudnost, přičemž žádostivost a chťič ztělesňuje postava kentaura, zatímco Pallas je obrazem cudnosti a čistoty. Obraz zachycuje okamžik, kdy Pallas svou krásou krotí kentaura.

¹⁹⁰ TAMTÉŽ, s. 208.

¹⁹¹ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁹² Řecká bohyně války, moudrosti a řemesla Pallas Athéna má v římské mytologii obdobu v postavě Minervy.

Přetvoříme-li klasický mýtus v mýtus moderní, lze nahlížet na Pallas jako na Audrey Hepburn, která klidní básníkovu touhu a chtíč a přeměňuje je ve výhradně fiktivní či vysněné obrazy. Básníkovi tak zbývá obraz krásy, jímž je obraz Audrey na filmovém plátně.

Kromě paralely mýtu novodobého (Audrey Hepburn) a klasického (Minerva či Pallas Athéna) básník v tomto a následujících verších odkazuje na popularitu filmu jako takového. Film představoval pro generaci Nejnovějších důležitou součást tvůrčích i osobních životů. Carnerovi se snoubením výše zmíněných prvků (renesanční malířství, film 20. století, bájná mytologičtí tvorové, sci-fi svět) daří dostat inovativnosti poezie Nejnovějších a zároveň lze tvrdit, že autorova poezie nese charakteristické rysy pro zmiňovanou novou citlivost camp.

V souvislosti s konceptem camp, tedy s ironickou perspektivou dotýkající se populární kultury, je v poezii Nejnovějších přítomna obecnější tendence ironie a humoru. Ty nalezneme např. v dílech Leopolda Panera nebo Antonia Martíneze Sarrióna. Ironie, humor a sarkasmus jsou v Sarriónově poezii přítomny již v autorově ranné sbírce *Válečné divadlo (Teatro de operaciones, 1967)*. Názornou ukázkou něžného humoru přináší báseň „dívka, kterou jsem poznal na svatbě“ („la chica que conocí en una boda“), v níž titul plynule navazuje na verše básně.

la chica que conocí en una boda

fue la prima que entonces se casó
luego hubo baile
piano y batería mucho vino
yo diría que gentes más bien pobres
con los trajes de muerto de las fiestas
nevaba muchos viejos
que echaban la colilla en un barreño
y sacudían la mota
mucha música
la pizpireta que se está
bajando las bragas
se pone de puntillas
mira a la galería
con aquellos ojazos virgen santa
y aquel reír el vino
estuvo luego haciendo lo restante
hasta que ya no puede contenerme y se lo dije
no a ella
a mis amigos

y estuve enamorado como un mes¹⁹³

¹⁹³ SARRIÓN, Antonio Martínez. *El centro inaccesible: Poesía 1967-1980*. Madrid: Hiperión, 1981. ISBN 978-84-7517-037-4, s. 53.

(dívka, kterou jsem poznal na svatbě

byla to sestřenice, která se vdávala
pak byl tanec
klavír a bicí hodně vína
řekl bych, že spíše chudí
ve svátečních oblecích mrtvých
sněžilo mnoho starých
kteří odhazovali nedopalky do umyvadla
a sklepávali smítko
hodně hudby
čiperka, která si
stahuje kalhotky
stojí na špičkách
dívá se na galerii
s těma velkýma očima svaté panny
a ten smích víno
udělal poté zbytek
až jsem se nedokázal ovládnout a řekl to
ne jí
mým přátelům
a byl jsem zamilovaný jako měsíc)¹⁹⁴

Kromě technické hravosti se strofou a titulem básně je patrný humoristický až lehce ironický tón napříč celou básní. V básni lze vyzdvihnout dva zřetelné ironické motivy; první se týká slučování nesourodých prvků. Konkrétně básník hovoří o čiperce, hravě ženě symbolizující sexualitu, když vzápětí její pohled a oči přirovnává k symbolu čistoty a neposkvrněnosti svaté panny, pravděpodobně Panny Marie. Druhým humoristickým prvkem je pak autorovo přirovnání v posledním verši *zamilovaný jako měsíc*. Hravá až absurdní přirovnání jsou v poezii Sarrióna přítomna napříč básnickou tvorbou, zde je nabídnuto několik příkladů ze sbírek *Cvičení o Rilke* (*Ejercicio sobre Rilke*, 1988) nebo *Rozvaha* (*Cordura*, 1999).¹⁹⁵

Quisiera tener aura y a la vez mano dura
como un Ministro de Gobernación¹⁹⁶

(Chtěl bych mít auru a zároveň pevnou ruku
jako ministr vnitra)¹⁹⁷

¹⁹⁴ Přeložila autorka disertační práce.

¹⁹⁵ Více o ironii v poezii Antonia Martíneze Sarrióna srov. OLMO ITURRIARTE, Almudena del. Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la vanguardia: Teatro de operaciones y Pautas para conjurados. In: CRIADO, Fidel López. *Voces de vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias "El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias"*. A Coruña: Universidade, 1995, s. 145–175. ISBN 84-88301-01-4.

¹⁹⁶ SARRIÓN, Antonio Martínez. *Ejercicio sobre Rilke*. Segunda edición. Pamplona: Pamiela, 1990. ISBN 978-84-7681-071-2, s. 35.

¹⁹⁷ Přeložila autorka disertační práce.

bueno para que ingrese el vate en Academia,
como en convento o arma
los viejos segundones¹⁹⁸

(dobré, aby básník nastoupil na Akademii,
stejně jako do kláštera nebo do armády
starých druhorozených)¹⁹⁹

Ironii Nejnovějších je možné považovat za znak postmoderny – básníci nevěří v pravdu, protože vše je manifestováno pouze jako obraz, jako obsah, který neodpovídá realitě. Jako příklad lze uvést herce (v případě Nejnovějších zejména pak herečky) ve filmu – měnící se obrazy a nereálný obsah. Vzhledem k tomu, že takovými manifestacím není možno věřit, protože se jedná o mýty, básník na celou situaci nahlíží s odstupem a čas od času se nechá vyprovokovat k ironii a humoru.

3.4 Básnický jazyk Nejnovějších

Jedním z klíčových prvků poetiky Nejnovějších je nový a v mnoha ohledech postmoderní přístup k jazyku. Generace Nejnovějších systematicky usiluje o to, aby básnický jazyk přestal být vnímán jako nástroj či prostředek, díky němuž funguje běžná komunikace. Komunikační funkci jazyka Nejnovějších nahrazují básnickým jazykem, který se snaží vystupovat jako zcela autonomní prvek. Jazyk antologie Nejnovějších i jazyk pozdějších děl této generace ze sedmdesátých let 20. století velmi často odkazuje v rámci svého fikčního jazykového prostoru sám na sebe, tedy na prvky literatury. Posun od komunikační funkce k funkci tvůrčí ve svém důsledku vnáší do poezie Nejnovějších originální intertextuální souvislosti a vztahy. Odtud také označení *generace jazyka*, které se jako jedno z mnoha této skupině básníků dostalo. Španělský literární kritik Ángel Luis Prieto de Paula teorii o funkci a pozici jazyka v souvislosti s poezií Nejnovějších doplňuje přesvědčením, že „vztah mezi poezií a reálným světem zaniká a autor se tak ocitá v jazykovém prostoru [...], který představuje jediné, i když nekompletní odůvodnění umělecké tvorby.“²⁰⁰

¹⁹⁸ SARRIÓN, Antonio Martínez. *Cordura*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. ISBN 978-84-8310-638-9, s. 25.

¹⁹⁹ Přeložila autorka disertační práce.

²⁰⁰ PRIETO DE PAULA, Ángel L. *Los autores del 68 y la renovación poética* [online]. [cit. 2020-09-28]. Dostupné z:

http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_autores/.
Originál citace: „Quebrada la congruencia entre poesía y mundo, el escritor se desenvuelve en el ámbito del lenguaje [...], que termina por ser la única, aunque incompleta justificación de la creación artística.“

Takovýto postmoderní přístup k básnickému jazyku lze považovat za jednu ze známek oprostění se od tradičních literárních forem tak, jak José María Castellet předesílá v úvodu antologie Nejnovějších. Zároveň s proměňující se funkcí jazyka v rámci básnických textů vznikají nové nároky na čtenáře. Čtenář se již nemůže spolehnout na pevně daný význam básně jako tomu bývalo např. u sociální poezie; ale musí k těmto novým textům přistupovat jako k básni s mnoha významy. Následně básnický text po čtenáři vyžaduje i jeho vlastní čtenářskou interpretaci. Činnosti čtenáře takovýchto nových básnických textů výstižně definuje Andrew Debicki:

Čtenáři se nyní nacházejí uprostřed básnického imaginárního světa a sehrávají podobné role jako implicitní autor, jsou zváni, jednak k podílení se na textu, jednak k jeho rozšiřování.²⁰¹

Juan José Lanz, který se velmi podrobně zabývá jazykem a stylem psaní autorů generace Nejnovějších, dochází k obdobnému závěru jako Debicki. Podle Lanze „jazyk [Nejnovějších] považuje reálnou zkušenost za zkušenost plochou, prostřednictvím básnického jazyka tato zkušenost pak podléhá mnoha čtením.“²⁰² Své tvrzení Lanz dokládá verši Guillerma Carnera:

Así, pues, contemplando
algo convencional y en apariencia *plano*,
horizontal, yacente y en nada apelatorio
como una singular vinculación erótica
resultan por el arte las múltiples lecturas
y no una, previsible, con sus habituales
requerimientos [...] ²⁰³

(Tak tedy, rozjímajíc
něco konvenčního a zdánlivě *plochého*,
horizontálního, ležícího a v ničem odvolávající
jako výjimečné erotické spojení
se jeví v umění několikanásobných čteb
a ne jedna, předvídatelná, se svými obvyklými
požadavky [...]) ²⁰⁴

²⁰¹ DEBICKI, 1994, s. 140–141. Originál citace: „Readers are immersed, instead, in a world of uncertain boundaries; sign is foregrounded over significance, process over product. Now situated within this created realm rather than at its outside edge, the readers play roles more akin to those of the implied author and are invited to participate in and to extend the text.”

²⁰² LANZ, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011. ISBN 978-84-8472-897-9, s. 189. Originál citace: „el lenguaje [de los Novísimos] contempla la experiencia de la realidad como una experiencia plana, a través del lenguaje poético dicha experiencia es susceptible de múltiples lecturas, como indican los versos de «El sueño de Escipión»“.

²⁰³ CARNERO, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión: Poesía 1966–1977*. Segunda edición. Madrid: Hiperión, 1993. ISBN 84-7517-101-X, s. 151.

²⁰⁴ Přeložila autorka disertační práce.

Z výše uvedených tvrzení různých literárních teoretiků vyplývá, že básnický jazyk užívaný Nejnovějšími získává oproti předchozím poetikám na důležitosti. Jazyk se zároveň stává autonomním prvkem, který podněcuje čtenáře k vlastním interpretacím, a tím i k množství nejrůznějších variant čtení.

V souvislosti s poetikou Nejnovějších a jejich jazykovou vytríbeností je na tomto místě nutné zmínit koncept kulturalismu. Jedná se o literární a estetický proud, který charakterizuje výskyt velkého množství kulturních referencí v daném textu. Podle Guillerma Carnera se jedná o „nejvýraznější a nejodlišnější znak ruptury, kterou reprezentují Nejnovější.“²⁰⁵ Ruku v ruce s kulturalismem jde intertextualita. Tyto dvě rozdílné a svébytné literární techniky se však v mnoha případech vzájemně doplňují a propojují. Následující část práce se věnuje intertextualitě v poezii Nejnovějších, zejména s ohledem na vybrané básně Pereho Gimferrera ze sbírek *Moře hoří* a *Liduprázdný prostor*. Navazující kapitola se pak bude zabírat problematikou metapoezie; zde jako příklad poslouží poezie Guillerma Carnera.

3.5 Intertextualita

Výrazným jazykovým prvkem poezie Nejnovějších je hojné odkazování se na jiné texty či autory, tedy v termínu literární teorie **intertextualita** (rovněž intertextovost). Z teoretického hlediska se jedná o vztah jednoho či více textů k textu či textům jiným.²⁰⁶ Velmi výstižný příklad intertextuality používá literární teoretička, lingvistka a spisovatelka Julia Kristeva: „Baudelaire překládá Poea; Mallarmé charakterizuje svou poetiku jako Baudelairovo dědictví; také on překládá Poea a spěchá za jeho psáním; Poe zase vychází z De Quinceye...“²⁰⁷ Popisované řetězení, k němuž se Kristeva odkazuje, existovalo v rámci literatury vždy – Juan Boscán imitoval Petrarkovu poezii, Francesco Petrarca Cicera, Cicero Homéra atd.

²⁰⁵ CARNERO, Guillermo. Cuatro formas de culturalismo. *Laurel* [online]. 2000, 1 [cit. 2021-03-22]. Dostupné z: <https://iurl.cz/cz9IA>

²⁰⁶ Teorie intertextuality nachází své kořeny v šedesátých letech 20. století. Jedním z prvních literárních teoretiků, který se věnoval mezitextovým vztahům, byl Michail Michajlovič Bachtin. Bachtinovo pojetí teorie intertextuality vycházející z pojetí dialogického slova rozvíjí Julia Kristeva. Na tuto dvojici dále navazuje řada literárních teoretiků a vědců (např. Roland Barthes, Michel Foucault nebo Gérard Genette). MÜLLER a ŠIDÁK, ed., 2012, s. 243.

²⁰⁷ KRISTEVA, Julia. Poésie et négativité. *L'Homme* [online]. 1968, 8(2), 46-47 [cit. 2020-11-06]. Dostupné z: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1968_num_8_2_366977. Překlad podle: MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6, s. 371.

Intertextualita je textový odkaz užitý vědomě a záměrně tak, aby se čtenář podílel na interpretaci příběhu, aniž by musel být příliš sečtělý či vzdělaný; to znamená, že jde o odkaz, který je jako odkaz prezentován. Různé kulturní a literární odkazy, citace, parafráze se objevují, jak již bylo zmíněno výše, v poezii generace Nejnovějších. Texty Nejnovějších Ramón Pérez Parejo přirovnává k „tanci předcházejících textů, citací, referencí a kulturních poselství, které se protínají, přitahují nebo odpuzují [...]“²⁰⁸

Teoretický podklad pro intertextualitu a využití jejího potenciálu v poezii sedmdesátých let 20. století poskytuje dnes již tradiční esej T. S. Eliota „Tradice a individuální talent“. Eсей v českém překladu Martina Hilského vyšla v souborném díle *O básnictví a básnících* (1991, esej „Tradice a individuální talent“ vychází v originále v roce 1919²⁰⁹). Eliot se v několika esejích zabývá formováním literárních děl, kritikou a jejími funkcemi nebo se z pozice literárního teoretika a analytika věnuje konkrétním spisovatelům a jejich tvorbě. S ohledem na zde studované téma, tedy intertextualitu v poezii sedmdesátých let, je nutné vyzdvihnout tu část Eliotova eseje „Tradice a individuální talent“, v níž se velmi podrobně zaobírá tradicí a zejména návazností tradice. Poezie dle Eliota nevychází z individuality básníka, ale je založena na (literární) tradici, která nabývá širšího významu. Tradice však nepřichází k básníkovi sama, básníci musí vynaložit jisté úsilí, aby získali tuto tradici a zejména pak historické vědomí. Eliotovými slovy lze výše řečené shrnout následovně:

Žádný básník, žádný umělec, ať už pracuje v jakémkoli oboru, nenabude úplného významu sám o sobě. Jeho význam a hodnota spočívají v jeho vztahu k mrtvým básníkům a umělcům. Hodnotit jeho význam znamená hodnotit jeho vztah k mrtvým básníkům a umělcům. Samotného ho ocenit nelze. [...] Vznikne-li nové umělecké dílo, stane se zároveň něco se všemi předchozími uměleckými díly.²¹⁰

Tento koncept, v němž tradice udává individuální talent básníka, T. S. Eliot prakticky používá ve svém vrcholném díle *Pustá země* (*The Waste Land*, 1922). Eliotův esej sehrál významnou roli v chápání angloamerického smýšlení o literatuře a zároveň jeho význam „spočívá v tom, že sehrál významnou roli v dobové literární politice a připravil půdu pro přijetí děl básnického modernismu, především *Pusté země*.“²¹¹

²⁰⁸ PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. ISBN 978-8477235132, s. 149.

²⁰⁹ Eсей byl poprvé uveden v roce 1919 v časopise *The Egoist*, v roce 1920 vychází ve sbírce esejů *Posvátný háj* (*The Sacred Wood*).

²¹⁰ ELIOT, 1991, s. 10–11.

²¹¹ HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. 2. vydání. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2193-3, s. 89.

Eliot přistupuje k literární tradici s velikou pokorou; Martin Hilský v komentáři k Eliotovu eseji dále uvádí:

Eliotův básník nevyjadřuje sám sebe, ale pracuje s jazykem, který přijímá jako kulturní dědictví a zároveň jej přetváří, byť sebenepatrněji, podle svých možností a představ, aby jej předal těm, kdo přijdou po něm.²¹²

Znalost literární tradice a detailní práce s ní je přítomná ve zmiňovaném Eliotově díle *Pustá země*. Báseň je protkaná nejrůznějšími evropskými i mimoevropskými (např. egyptskými) symboly, legendami, mýty, rituály, které se v textu objevují prostřednictvím aluzí a dalších reminiscencí.²¹³ Tato autorova technika plně odpovídá termínům intertextuality: „individuální zkušenost sbírá jako úlomkovité obrazy rozbitého zrcadla kulturní dědictví, které jej podmiňuje a formuje.“²¹⁴ Geniální práci s literárně-kulturní tradicí, intertextualitou (potažmo její technikou koláže) předvádějí rovněž autoři generace Nejnovějších v popředí s Perem Gimferrerem.²¹⁵ Dále v textu, zejména v kapitole „Poezie Ezry Pounda a T. S. Eliota v díle *Moře hoří*“, budou mimo jiné podrobeny studiu nejzajímavější případy Gimferrerovy intertextuality.

Na závěr tohoto výkladu je potřebné připomenout, že název Gimferrerovy sbírky *Liduprázdný prostor* se velmi nápadně podobná Eliotově *Pusté zemi*. Podobnost mezi názvy je zřejmá a neoddiskutovatelná, přestože se Gimferrer v předmluvě ke svému básnickému dílu snaží jakoukoliv podobnost *Liduprázdného prostoru* k jinému dílu vyvrátit. Gimferrer pracuje především s literární tradicí modernistů, odkazuje nejen na T. S. Eliota, ale velký prostor dává také Ezrovi Poundovi. V práci s tradicí ovšem katalánský autor zachází ještě dále do minulosti, až k literatuře 11. století. Zmíněná literárně-kulturní tradice je přítomná v Gimferrerově básnické sbírce *Moře hoří*. Podrobněji se této kulturní linii věnuje druhá, stěžejní, část práce v kapitole „Vliv a analýza Gimferrerova díla“.

²¹² TAMTÉŽ, s. 91.

²¹³ V souvislosti s intertextualitou je zde vhodné připomenout rozdíl mezi antickou (např. Petrarkův textový vztah vůči Cicerovi) a postmoderní intertextualitou. V první jmenované básník využívá původní texty k vyjádření své vlastní individuality a originality oproti tradici. Ve druhé zmíněné jako by jedinec naopak přestal mluvit proto, aby mohla promluvit tradice, což v důsledku implikuje krizi vlastního já, která se objevuje v postmoderně.

²¹⁴ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. In: *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Rome: Bagatto Libri, 2012, s. 313–319. ISBN 978-88-7806-192-7, s. 314.

²¹⁵ Tradici v ose T. S. Eliot – Pere Gimferrer – Octavio Paz se podrobněji věnuje Juan Sánchez v eseji o intertextualitě a kulturalismu v dílech vyjmenovaných básníků. SÁNCHEZ, 2012.

3.6 Metapoezie

Z historické perspektivy je třeba metapoezii považovat za rozsáhlý fenomén, který vedle lyriky nutně ovlivňuje i ostatní literární žánry. V souvislosti s tím se ve své době na poli literární teorie hovoří o metarománu či metadramatu. Emblematickými reprezentanty metapoezie v sedmdesátých letech 20. století ve španělské poezii byli Guillermo Carnero, Pere Gimferrer a Jenaro Talens. První dva zmínění básníci se řadí mezi výrazné autory generace Nejnovějších, Jenaro Talens bývá literárními kritiky rovněž řazen mezi básníky této generace, navzdory Talensově absenci v antologii *Devět nejnovějších španělských básníků*. Talens se od svých tvůrčích počátků drží spíše na okraji této generace nových básníků, a to zejména kvůli volbě tématu své poezie. Talens se vyhýbá charakteristickým motivům a tématům generace jako je esteticismus nebo venecianismus. V jeho díle je však velmi výrazně přítomná právě zmiňovaná metapoezie, a to jak v praktické, tak v teoretické rovině.

Metapoezie, zjednodušeně poezie o poezii, bez nutnosti přímého zmiňování referenčního díla, se ve španělské literatuře objevuje již v dílech Zlatého věku.²¹⁶ Ve dvacátém století se literární využívání metapoezie vrací a tato technika uměleckého psaní zažívá obrovský rozmach, dokonce do jisté míry poezii na Pyrenejském poloostrově dominuje. Španělský básník Ángel González výše zmíněnou definici metapoezie doplňuje a shoduje se tak i s dalšími literárními vědci, kteří se metapoezií zabývají. Podle González se metapoezií rozumí „poezie, která odkazuje na poezii samotnou a jejímž tématem je básnické slovo.“²¹⁷ Podobně metapoezii chápe Leopoldo Sánchez Torre: „metapoetické jsou všechny takové texty, ve kterých se reflexe poezie stává stavebním principem.“²¹⁸ Následně dodává, že „metaliteratura je vždy a především literaturou. Obdobně tak metapoezie bude vždy především poezií.“²¹⁹

²¹⁶ Podrobněji se otázkám metapoezie a dalších literárních technik v poezii v období Zlatého věku věnuje rozsáhlá studie Antonia Sáncheze Jiméneze a Inmaculady Osuny. OSUNA, Inmaculada a Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. *Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008–2011): Estado de la cuestión y comentario crítico. Revista de letras renacentistas*. 2012, **8**, 237–678.

²¹⁷ LLORACH, Emilio Alarcos. *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1969. ISBN 978-84-8753-167-5, s. 260.

²¹⁸ SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993. ISBN 978-84-6008-626-0, s. 85.

²¹⁹ TAMTĚŽ, s. 86.

Z výše uvedených definic vyplývá obecný závěr, že metapoetické jsou takové texty, v nichž se dominantním prvkem stává reflexe poezie, která však nemusí být čtenářům na první pohled zřejmá. V metapoetických textech se nutně nevyskytují přímé odkazy na jinou báseň či básnickou sbírku, přítomny často nebývají ani konkrétní citace. Obvykle se spíše jedná o zmíněnou reflexi, dále např. o komentář či inspiraci jiným básnickým dílem. Práce s metapoezií, jak je popsána výše, tudíž klade vysoké nároky na čtenáře. Autor totiž (ať již vědomě či nevědomě) čtenáře zapojuje velkou měrou do interpretace textu, čímž se ze čtenáře částečně stává spoluautor básnického textu. Participace čtenáře na tvůrčím procesu poezie, tedy zapojení čtenářových znalostí, zvyků, emocí atd. do procesu čtení, může být však do značné míry problematická. Čtenář totiž při četbě metapoetického textu nenachází žádné pevné opěrné body, téměř jakékoliv básnické obraty, slova mohou být zpochybněna a čtenář se neustále může sám sebe ptát, zda v daných pasáží nenaráží autor na nějakého jiného básníka či jeho dílo. Slovy Sáncheze Torra se taková poezie transformuje v poezii – otázku.²²⁰

Velkou roli v diskurzu o metapoezii ve španělském prostředí sehraává koncem sedmdesátých let 20. století Carlos Bousoño, a to zejména svým teoretickým úvodem ke kompletnímu básnickému dílu Guillerma Carnera z let 1966–1977. V této studii se Bousoño velkou měrou zabývá teorií metapoezie, a to především v souvislosti s Carnerovou sbírkou *Scipionův sen*. Sbíрка je obecně označovaná za zlomový bod v Carnerově literární tvorbě. Bousoño na *Scipionově snu* vyzdvihuje právě způsob využití metapoetických literárních prostředků – představuje tři myšlenky o metapoezii, jež reagují na metapoezii nejen Guillerma Carnera, ale i dalších básníků generace Nejnovějších.

První Bousoňovou idejí je „neschopnost racionálního rozumu poznat konkrétní realitu“²²¹, což dle Bousoña vede lidi spíše k zájmu o individualismus (tedy k záležitostem jednotlivce).²²² Druhá myšlenka navazuje na první zmíněnou, a sice že jazyku se nedostává dostatečných prostředků pro vyjádření konkrétní reality.²²³ Poté, co Bousoño představuje tuto myšlenku, dochází k úvaze, která bývá v souvislosti s metapoezií generace Nejnovějších často citovaná, a sice že „přístup k poezii jako

²²⁰ TAMTÉŽ, s. 111.

²²¹ BOUSOÑO, Carlos. La poesía de Guillermo Carnero. CARNERO, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión: Poesía 1966–1977*. Segunda edición. Madrid: Hiperión, 1993, s. 25. ISBN 84-7517-101-X.

²²² TAMTÉŽ, s. 25.

²²³ TAMTÉŽ, s. 25.

metajazyku implikuje vůli odmítnout sjednocující, odlidšťující a represivní mechanismy Moci.“²²⁴ Konečně třetí Bousoňova idea o metapoezii, kterou lze považovat za logické vyústění výše zmíněného, spočívá v tom, že se poezie podle Bousoňa nebude „snažit o vyjádření nepoznatelné reality, ale v zásadě se bude snažit být symbolem naší zkušenosti s ní.“²²⁵ Bousoňo dochází k závěru, že nelze zachytit konkrétní realitu; tudíž básník pouze může podat zprávu o naší **zkušenosti** s realitou. V této situaci se hlavními tématy poezie stávají „básnické dílo jako takové, tvůrčí procesy, smysl pro umění, básnické vztahy s realitou atd.“²²⁶

O dva roky později, v roce 1981, na Bousoňovu teorii metapoezie reaguje Jenaro Talens předmluvou k antologii Antonia Martíneze Sarrióna. Diskuse o metapoezii mezi Talensem a Bousoňem je důkazem toho, jak důležité místo tato básnická technika zaujímal v literárním prostoru poválečného Španělska a jak odlišných charakteristik nabývala u různých autorů. Talens dochází k závěru, že „metapoezie neexistuje, neexistuje ani poezie: obě jsou jedna a ta samá věc.“²²⁷ Na problematiku metapoezie Talens oproti Bousoňovi nahlíží více z jazykového hlediska – Talens dospívá k myšlence, že metapoezie je jazykem a jako taková musí nabývat jazykových vlastností. Odtud plynou tři funkce metapoezie – analytická, reflexivní a kritická.²²⁸ Přestože Talens nabízí odlišný pohled na teorii metapoezie, někteří autoři se domnívají, že Talensovi a Bousoňovi jde v podstatě o to samé. Oba teoretizují ohledně praxe, která se ve španělské poezii v té době vyskytovala poměrně hojně. Navíc se shodují v citovaných autorech či básních, v mnoha případech je patrný překryv mezi jejich teoriemi.²²⁹

Vzhledem k výše zmíněným pohledům na teorii metapoezie lze shrnout, že Talens se vydává spíše jazykovou cestou. Poezie dle něj předpokládá reflexi jazykové podstaty, a proto je možné všechnu poezii považovat za metapoetickou. Naopak pro Bousoňa metapoezie představuje určitý postoj básníka v dané době, konkrétně v době generace Nejnovějších, kteří sami zpochybňují možnost objektivního zachycení reality. Odtud

²²⁴ TAMTÉŽ, s. 28. V originále zvýrazněno velkým písmem.

²²⁵ TAMTÉŽ, s. 25. Originál citace: „El poema [...] sólo pretenderá ser cifra de nuestra experiencia de ella.”

²²⁶ TAMTÉŽ, s. 26. Originál citace: „[...] no tenga como tema sino el poema como tal, las operaciones creadoras, el sentido del arte, sus relaciones con la realidad, etcétera.”

²²⁷ TALENS, Jenaro. SARRIÓN, Antonio Martínez. *El centro inaccesible: (Poesía 1967–1980)*. Madrid: Hiperión, 1981, s. 18. ISBN 978-84-7517-037-4.

²²⁸ TAMTÉŽ, s. 18.

²²⁹ RUBIO & FALCÓ, 1981, s. 88.

pak básník nehovoří o realitě, ale o jejím zachycení, o subjektivním vnímání reality. Dle Bousoña poezie pojednává o zachycení reálného, tedy tematizuje jazyk nebo způsob utváření básní.

Teorii metapoezie ve sbírce *Scipionův sen* se věnoval i sám její autor Guillermo Carnero, který předkládá velmi srozumitelný výklad této literární techniky. Carnero označuje metapoezii za „poetický diskurz, jehož předmětem nebo jedním z předmětů je samotný fakt psaní poezie a vztah mezi autorem, textem a publikem.“²³⁰ Carnero dále vysvětluje a zároveň se s ním shodují i pozdější teoretikové tak, jak uvádějí první odstavce této podkapitoly, že metapoezie má dvě roviny. V první se jedná o poezii, jak ji běžně chápeme, v té druhé pak poezie reflektuje svoji vlastní přirozenost, původ a další okolnosti. Druhá rovina je pro metapoezii bazální, naopak rovina běžného chápání poezie dle Carnera nemusí být vždy přítomna.²³¹ Co se týče konkrétní metapoetické praxe Carnero dodává:

metapoezie v praxi vyžaduje schopnost reflektovat problematiku psaní a tato schopnost se rozvíjí při řešení věd o jazyku. V důsledku toho metapoezie zveličuje obvinění z pěstování minoritní literatury. [...] Vedle toho nemůže existovat metapoezie, pokud primárně neexistuje poezie, tj. pokud otázky ohledně reflexe nejsou emocionálně internalizovány, pokud neodpovídají osobní problematice.²³²

Velmi výstižným příkladem reflexe poezie v poezii je Carnerova báseň „Scipionův sen“ z již několikrát zmiňované stejnojmenné sbírky.

El poema procede de la realidad
por vía de violencia; realidad viene a ser
visualizar un caos desde la perspectiva
que el poeta preside en el punto de fuga.
Grandeza del poema, la del héroe trágico;
un modo de atentar contra el método empírico
desde su misma entraña, como aquel poseído
ofendía la lex desde el sometimiento.
Poema es una hipótesis sobre el amor escrito
por el mismo poema, y si la vida
es fuente del poema, como sabemos todos,
entre ambos modos de escritura
no hay corrección posible: como puede observarse
no nos movemos en un círculo

²³⁰ CARNERO, Guillermo. La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano. *Revista de Occidente*. 1983, (23), s. 57.

²³¹ TAMTÉŽ, s. 57.

²³² TAMTÉŽ, s. 57. Originál citace: „la práctica de la metapoesía requiere capacidad de reflexión sobre el problema de la escritura, y esa capacidad la desarrolla el trato con las ciencias del lenguaje. Con lo cual la metapoesía ha de extremar las acusaciones de practicar una literatura minoritaria, [...] Y en segundo lugar, no puede haber metapoesía si no hay poesía primero, es decir, si las cuestiones reflexivas no están emocionalmente interiorizadas, si no responden a una problemática personal.“

para gloria del arte,
y sin embargo evítese
tal conclusión en práctica:
la palabra en perjuicio de la tragedia íntima
lo mismo que su opuesto;
qu'advientrait-il alors
*de cette absence de mystère?*²³³

(Báseň pochází z reality
cestou násilí; realita se stává
vizualizace chaosu z perspektivy
kterou básník vede v mizející bod.
Velikost básně, tragického hrdiny;
způsob útoku na empirickou metodu
ze svého srdce, jako ten posedlý
urážel zákon podřízení.
Báseň je hypotéza o psané lásce
stejnou básní, a pokud život
je zdrojem básně, jak všichni víme,
mezi oběma způsoby psaní
není možná žádná korekce: jak lze pozorovat
nepohybujeme se v kruhu
pro slávu umění,
a přesto se vyhnout
takovému závěru v praxi:
slovo na úkor intimní tragédie
stejný jako jeho opak;
qu'advientrait-il alors
de cette absence de mystère?)²³⁴

Metapoetická báseň takového rázu jako zde uvedená pasáž „Scipionova snu“ ztrácí do jisté míry klasický esteticismus a zněním se blíží spíše teoretické eseji.

Výše představený vhled do problematiky metapoezie generace Nejnovější lze shrnout několika stěžejními charakteristikami, které se v poezii studované generace nejčastěji opakují. Ewa Śmiłek ve své doktorské práci týkající se metapoezie v pojetí Jenara Talense poukazuje na čtyři zásadní charakteristiky metapoezie generace Nejnovějších; s těmito charakteristikami se ztotožňuje i autorka předkládaného textu. První charakteristikou metapoezie Nejnovějších je „napětí mezi poetickým a teoretickým jazykem, které na jednu stranu zvyšuje komplexitu četby, na druhou stranu posiluje sémantickou variabilitu.“²³⁵ Pro Nejnovější básníky, jak je výše uvedeno, se jazyk, stylistická vytríbenost básní či reflexe jazyka stávají klíčovými

²³³ CARNERO, 2010, s. 234.

²³⁴ Přeložila autorka disertační práce.

²³⁵ ŚMIŁEK, Ewa. *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica*. Sosnowiec, 2013. Disertační práce. Uniwersytet Śląski. Vedoucí práce Dr hab. Jacek Lyszczyzna, s. 41.

figurami jejich poezie, dokonce představují samotné jádro poezie.²³⁶ Tímto tematizováním a reflektováním jazyka v rámci básně se z poezie stává metapoezie. Druhou charakteristikou, kterou Šmílek zmiňuje a které se věnují i předchozí odstavce, je aktivní přístup čtenáře k textu. Čtenář vytváří nový kód četby a zároveň příkládá větší důležitost na vytváření smyslu básně.²³⁷

Tázavá povaha metapoezie je dalším znakem, který dle Ewy Šmílek charakterizuje metapoezii generace Nejnovějších. Užívání otázky v poezii se zároveň stává literárním, potažmo básnickým prostředkem.²³⁸ Autorka své tvrzení opírá o názor Sáncheze Torreho, podle něhož otázka v poezii Nejnovějších nefunguje jako klasické vyjádření pochybností mluvčího, ale představuje „výzvu čtenáři k objasnění neznámého smyslu a jeho přímé provokování k vyřešení toho, co báseň ponechává bez řešení, ačkoli jak je logické, jeho slovní rámec představuje pevnou hranici pro rozšíření významu.“²³⁹ Posledním rysem metapoezie Nejnovějších je kulturalismus – autoři generace Nejnovějších znali a uvědomovali si literární teorie, které se utvářely v jejich blízkosti; dále byli schopni psát eseje, literární i jazykové statě, jež následně zakomponovali do své poezie. Nejnovější tímto způsobem mohli opět reflektovat v básni poetickou tvorbu a vytvářet tak metapoezii.²⁴⁰ Podívejme se nyní, jak to prakticky vypadá v díle Pereho Gimferrera.

²³⁶ SÁNCHEZ TORRE, 1993, s. 249.

²³⁷ ŠMÍLEK, 2013, s. 41.

²³⁸ TAMTÉŽ, s. 42.

²³⁹ SÁNCHEZ TORRE, 1993, s. 256–257.

²⁴⁰ ŠMÍLEK, 2013, s. 42.

4 Život a dílo Pereho Gimferrera

Pere Gimferrer, prestižní současný katalánský básník, prozaik, literární kritik a překladatel do španělštiny, se narodil 22. června 1945 v Barceloně. Již od mládí nacházel zálibu v četbě, filmu i výtvarném umění. Navzdory zájmu o umění začíná mladý Pere Gimferrer studovat právnickou a filozofickou fakultu v Barceloně. Přestože univerzitní studia nedokončí a svoji pozornost stočí zpět k literární tvorbě, potkává zde Guillerma Carnera a Anu Mariú Moix.²⁴¹ Gimferreovo básnické formování však začíná v básníkově rané adolescenci, kdy jej oslovila velmi inspirativní poezie nikaragujského modernistického básníka Rubéna Daría. Během četby Daríovy poezie si „na okamžik připadáme jako velcí básníci“²⁴², píše Gimferrer v jedné ze svých pozdějších přednášek. Vedle toho je Gimferrer konfrontován s proudem sociální poezie, která dominuje španělské básnické scéně v padesátých letech 20. století. Sociální poezii Gimferrer odmítá, nicméně v souvislosti s poezií a osobností Base de Otera dělá výjimku:

Jedinou výjimkou byl nespravedlivě opomenutý soudobý básník Blas de Otero, který byl opravdu velkým básníkem, což dokázal ve svých knihách, jež tehdy publikoval. Až na tuto jedinou důležitou výjimku, mě velká část [sociální] poezie nezajímala.²⁴³

Rozchod se sociální poezií²⁴⁴ je jedním z charakteristických rysů Gimferrerovy poezie. Dalším Gimferrerovým inspiračním zdrojem je celá škála světově známých básníků i prozaiků, mezi nimi vynikají autoři jako Octavio Paz nebo Federico García Lorca, mezi modernisty Ezra Pound, T. S. Eliot, Saint-John Perse, romantičtí básníci jako Friedrich Hölderlin nebo Novalis, básníci španělského Zlatého věku Gabriel Bocánel či Conde de Villamediana.²⁴⁵ Záliba v poezii jmenovaných básníků je patrná v Gimferrerově smyslu pro jazykovou a stylistickou hravost, tematickou i prostorovou

²⁴¹ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: La poesía de Pere Gimferrer (1962–2001)*. Valencia: Pre-Textos, 2005. ISBN 978-84-8191-712-3, s. 433.

²⁴² GIMFERRER, Pere. *Perfil de Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985, s. 10.

²⁴³ GIMFERRER, 1993, s. 7. Originál citace: „La única excepción era un poeta injustamente olvidado en la actualidad, Blas de Otero, que era realmente un gran poeta, como lo demostró en los libros que publicó en aquellos años. Con esta única excepción importante, la mayor parte de aquella poesía [social] no me interesaba.”

²⁴⁴ Je důležité pamatovat na to, že sociální téma se z Gimferrerovy poezie zcela nevytrácí nikdy.

²⁴⁵ BARELLA, Julia. Introducción. GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962–1969): Poesía castellana completa*. Madrid: Visor Libros, 2010, s. 7–89. ISBN 978-84-7522-011-6, s. 13.

exotiku a výjimečnost. Kromě zmíněných prvků spočívá Gimferrerovo poetické umění v mistrovském navozování atmosféry, zejména té ponuré, nostalgické a tiché.²⁴⁶

V druhé polovině šedesátých let Gimferrer navazuje důležitá osobní přátelství s dalšími básníky. V roce 1965 například prostřednictvím korespondence s Vicentem Aleixandrem,²⁴⁷ o rok později také s Octaviem Pazem a osobně se setkává s Jaimem Gilem de Biedmou. Leopoldovi Maríi Panerovi při jeho cestě do Barcelony představuje Gimferrer své přátele Anu Maríu Moix a Guillerma Carnera. Postupně se tak formuje skupina přátel – básníků, kteří mají společný literární i estetický zájem.²⁴⁸ Přátelství několika básníků tak předznamenává vznik nové básnické generace, kterou oficiálně ustanovuje antologie *Devíti nejnovějších španělských básníků* Josého Maríi Castelleta.

Vůbec první Gimferrerovou knihou byla básnická sbírka *Malienus*²⁴⁹ napsaná v roce 1962, tedy v pouhých Gimferrerových sedmnácti letech. Název sbírky má evokovat latinský původ slova, Pere Gimferrer jej odvodil z latinských slov „mal“ (zlo) a „alienus“ (cizí). Oba výrazy mají za úkol navodit negativní atmosféru, strach z budoucnosti, dokonce až jisté pochybnosti o lidském bytí.²⁵⁰ Sběrka obsahuje celkem pět básní, všechny psané alexandrinským veršem, a to bez jakékoliv interpunkce. Tímto stylem psaní Gimferrer upevňuje stylistické tendence generace Nejnovějších – autor ve sbírce *Malienus* vyžaduje čtenářovu permanentní spoluúčasť při čtení a interpretaci básní. Přestože *Malienus* byla Gimferrerovou vůbec první napsanou knihou, editor se rozhodl pro vydání jiné Gimferrerovy práce, a sice pro sbírku *Tetrarchova zpráva* (*Mensaje del tetrarca*, 1963), která již z dnešního pohledu není pro autora příliš reprezentativní.²⁵¹

²⁴⁶ GRACIA, Jordi. Introducció. GIMFERRER, Pere. *Arde el mar*. Segunda edició. Madrid: Cátedra, 1997, s. 9–87. ISBN 84-376-1292-6, s. 21.

²⁴⁷ REY, 2005, s. 433

²⁴⁸ BARELLA, 2010, s. 19.

²⁴⁹ Vzhledem k latinskému původu básně, pro který měl autor důvody, a absentujícímu českému překladu sbírky není v předkládaném textu titul *Malienus* přeložen do češtiny.

²⁵⁰ ZIMMERMANN, Marie-Claire. Un poeta de diecisiete años. *Zurgai*. 2006, 2(4), 83–85, s. 83.

²⁵¹ WEST, Adrian Nathan. From Catalan Poetry to Fortuny Gowns: A Conversation with Pere Gimferrer. *World Literature Today* [online]. 2016, 3 [cit. 2018-6-19]. Dostupné z: <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/march/catalan-poetry-fortuny-gowns-conversation-pere-gimferrer-adrian-nathan-west>.

Malienus si cestu ke čtenářům našel až v osmdesátých letech 20. století, konkrétně v šedesátém prvním čísle španělského literárního časopisu *Revista de Occidente* (1986); další část básní se objevila v ucelené sbírce *Bázně 1962–1969 (Poemas 1962–1969)*, 1988). Později Gimferrer dodává, že básně sbírky *Malienus* považuje za pravý počátek své literární dráhy. Gimferrerův editor, jak již bylo zmíněno výše, se ovšem rozhodl pro vydání *Tetrarchovy zprávy*. Pere Gimferrer přesto dále věřil v hodnotu *Malienuse* a rozhodl se zaslat svůj rukopis básníkovi Vicentemu Aleixandremu. Aleixandre mladému básníkovi odpovídá dopisem z 15. července 1965, v němž Gimferrerovi děkuje za zaslání rukopisu, Gimferrerovu prvotinu hodnotí kladně a spatřuje velký přínos sbírky zejména v oblasti Gimferrerovy poetiky, která se lišila od způsobu psaní tehdejší mladé básnické generace.²⁵²

Přestože se sbírky *Tetrarchova zpráva* a *Malienus* svými strukturami podobají, použité básnické prostředky a strategie se liší. Zatímco *Malienus* Gimferrer píše alexandrinem, jednak z již zmíněné záliby ve verších Rubéna Daría, jednak kvůli rytmickým možnostem verše, v *Tetrarchově zprávě* je alexandrin postupně střídán klasickým jedenáctislabičným veršem. Gimferrer tímto veršem navazuje na tradici Góngory nebo Queveda, z moderních básníků pak například na tvorbu Juana Ramóna Jiménezze.²⁵³ Navzdory četným studiím a novým pohledům na Gimferrerovu sbírku, zůstává *Tetrarchova zpráva* interpretačně náročným dílem. Sbírka *Tetrarchova zpráva* dokazuje, jak tvrdí ilustrátor této sbírky Alberto Blecua,²⁵⁴ že Gimferrer coby básník zde dosáhl téměř své mistrovské úrovně, že zde ukazuje apokalyptický tón, neuvěřitelný rytmus veršů, a především inovativní básnický jazyk a obrazy.²⁵⁵ Gimferrer tak ve zmiňované sbírce poprvé ukazuje básnické techniky, které rozvíjí v následujících pracích a které kulminují v básni *Liduprázdný prostor*.

²⁵² „Carta de Vicente Aleixandre a Gimferrer, con fecha 15-7-1965“. Rey, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer (1962–2001)*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 29–30.

²⁵³ ZIMMERMANN, Marie-Claire. Nacimiento de una voz poética: Mensaje del tetrarca, de Pere Gimferrer. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2013, **20**, 7–17, s. 9.

²⁵⁴ Alberto Blecua v reflexi Gimferrerova básnického díla humorně označuje své ilustrace za ne tak špatné: „Četl jsem to [*Tetrarchovu zprávu*] daktylograficky [...], abych knihu doplnil o ilustrace, které nejsou těmi, co by básně vyžadovaly. Nicméně nejsou zase tak špatné.“ („Yo lo leí dactilografiado [...] para acompañarlo de unas ilustraciones que no son las que los poemas exigían. No están, sin embargo, del todo mal.“) BLECUA, Alberto. *Reflexions sobre la paraula poètica: Discurs llegit el dia 15 de maig de 2008 en L'acte de recepció pública de Pere Gimferrer a la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*. Barcelona, 2008. Čtená přednáška. Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, s. 23.

²⁵⁵ TAMTÉŽ, s. 24.

V roce 1966 Pere Gimferrer vydává básnickou sbírku *Moře hoří*, kterou tvoří patnáct básní, jejichž hlavní tematikou je básníkovo mládí, zejména pak nostalgie nad mládím. Báseň „Óda pro Benátky před mořem divadel“ („Oda a Venecia ante el mar de los teatros“) tuto nostalgickou atmosféru zhmotňuje asi nejvíce z celé sbírky, což je částečně dáno autobiografickými prvky, které se v básni objevují. Podle Manuela Vilase se však nejedná o realistickou autobiografii, ale o biografii čistě básnickou, idealistickou.²⁵⁶ Neméně významným momentem Gimferrerovy sbírky je reflexe poezie samotné.²⁵⁷ Metapoetické počínání bylo v Gimferrerově tvůrčí době šedesátých a sedmdesátých let na obrovském vzestupu, proto sbírka působila ve své době (a působí tak i nyní) velmi inovátorským až revolučním dojmem. Touto prací navíc Gimferrer vzdává hold velkým básnickým jménům modernismu i surrealismu – jsou zde několikrát zmiňováni T. S. Eliot a Ezra Pound, dále pak Juan Ramón Jiménez.²⁵⁸ Význam Gimferrerovy sbírky *Moře hoří* ocenila i kritika a básník v témže roce vydání sbírky přebírá národní cenu za literaturu (Premio Nacional de Literatura).

O dva roky později, v roce 1968, Gimferrer vydává další dílo, kterému se mezi literárními kritiky dostává velikého ocenění, a sice sbírku o osmi básních *Smrt v Beverly Hills* (*La muerte en Beverly Hills*). Sbírka je koncipovaná jako jedna dlouhá elegie, avšak nejlépe elegickou formu vystihují poslední dvě básně označené římskými číslicemi VII a VIII. Druhá zmíněná má dokonce v podtitulu označení elegie. Téma smrti představuje klíčové téma sbírky, jež je rozvíjeno „prostřednictvím motivu nostalgie ztraceného ráje, který se vynořuje jako bezbranná potřeba vrátit se na svět mladistvých snů.“²⁵⁹ Právě ve smrti vidí básník jediné spásné východisko existenciálního údělu. Tento závěr je velmi patrný z veršů závěrečné básně sbírky.

Una espada en la helada tiniebla, un jazmín detenido en el tiempo
Así llega, como un áncora descendiendo entre luminosos arrecifes,
la muerte.²⁶⁰

(Meč ve zmrzlé temnotě, jasmín zadržovaný v čase
Tak přijde, jako kotva sestupující mezi světelné útesy,
smrt.)²⁶¹

²⁵⁶ VILAS, Manuel. "Jo mateix era meu somni": Algunas consideraciones sobre Aparicions. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 1993, (140), 54–56, s. 54.

²⁵⁷ REY, 2005, s. 62.

²⁵⁸ TAMTÉŽ, s. 62–63.

²⁵⁹ ÚBEDA ÚBEDA, Patricio. Análisis e interpretación del sentido del poema "la muerte en Beverly Hills" de Pere Gimferrer. *Límite: revista de filosofía y psicología*. 2014, 9(31), 39–47, s. 6.

²⁶⁰ GIMFERRER, 2010, s. 202.

²⁶¹ Přeložila autorka disertační práce.

Přestože se nostalgický a elegický tón sbírky i téma hledání snů mládí a období adolescence může podobat tónu a motivům sbírky *Moře hoří*, panuje mezi oběma velký rozdíl. „*Moře hoří* je elegií poetického prostoru; *Smrt v Beverly Hills* je elegií lyrického subjektu.“²⁶² Gimferrerovu práci *Smrt v Beverly Hills* opět charakterizují moderní poetické prvky – metapoezie, juxta pozice obrazů, symboly, montáž, koláž atd. Velký vliv na poezii této sbírky měla kinematografie.²⁶³ Filmové prvky jako stěžejní téma Gimferrerovy sbírky komentuje španělský spisovatel Manuel Vilas:

Smrt v Beverly Hills usilovala o emocionální, melancholickou, retrospektivní filmovou referenčnost, byla to myšlenka adolescentního „já“ uniklá z projekčních místností, „já“ ztotožněného s hollywoodskými filmovými hvězdami a toužícího být postavou dobrodružného filmu.²⁶⁴

Sbírka *Podivné ovoce* (*Extraña fruta*) publikovaná v roce 1969 uzavírá pomyslné Gimferrerovo první tvůrčí období, které José Luis Rey označuje jako kastilské.²⁶⁵ Díla vydaná v tomto období jsou totiž všechna napsaná španělsky, katalánštinu zatím Gimferrer ponechává stranou. Sbírkou *Podivné ovoce* tvoří sedmnáct básní, v nichž se snoubí několik pro Gimferrera nových témat. „[L]áska, život, vzpomínky, oblíbení autoři, vše se spojuje v této knize, aby vzniklo jedno z nejkrásnějších děl tohoto básníka.“²⁶⁶ Některé básně sbírky, např. „Stíny“ („Shadows“) představují nejnostalgičtější básně Gimferrerovy tvorby. I v této sbírce se vedle nostalgie objevují témata mládí nebo lásky, nechybí ani modernistické motivy (prvky masové kultury a médií) a techniky (kulturalismus, metapoezie nebo koláž). Slovy Manuela Vilase „*Podivné ovoce* dosahuje svého významu v přeměně v syntézu a estetickou evoluci předchozí tvorby.“²⁶⁷

Výše představené básnické sbírky představují tři vrcholná díla prvního Gimferrerova tvůrčího období. Charakteristickým znakem tohoto období je poezie, v níž se Gimferrerův lyrický subjekt ocitá osamělý a nezřídka jej přepadají nostalgické

²⁶² REY, 2005, s. 109.

²⁶³ Kinematografii v Gimferrerově sbírce *Smrt v Beverly Hills* se podrobněji zabývá např. článek Susan L. Martin-Márquezové. MARTIN-MÁRQUEZ, Susan L. Death and the Cinema in Pere Gimferrer's 'La Muerte En Beverly Hills'. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*. 1995, 20(1/2), 155–172.

²⁶⁴ VILAS, Manuel. Pere Gimferrer, *Extraña fruta*: El misterio de una disolución poética. *Cuadernos de Investigación Filológica*. 1985, 11(1/2), s. 129. Originál citace: „La muerte en Beverly hills pretendía una una referencialidad fílmica emotiva, melancólica, retrospectiva, era esa idea de un 'yo' adolescente evadido en las salas de proyección, un 'yo' identificado con los astros del cine de Hollywood, y anhelante de ser él mismo protagonista de una aventura de película.”

²⁶⁵ REY, 2005, s. 18.

²⁶⁶ TAMTÉŽ, s. 131.

²⁶⁷ VILAS, 1985, s. 125.

myšlenky týkající se zejména hledání ztraceného mládí. Vedle nostalgie je dalším nosným tématem smrt, jež jde ruku v ruce s básníkovými myšlenkami a vzpomínkami. Po formální stránce Gimferrerovu kastilskému období dominuje rozchod a následné totální odmítnutí sociální poezie a záliba v estetice modernismu. Formálně lze modernistickou estetiku Gimferrerova prvního tvůrčího období vnímat v literárních prostředcích jako je kulturalismus, metapoezie, intertextualita nebo koláž.

S počátkem sedmdesátých let 20. století se uzavírá pomyslná etapa Gimferrerovy tvorby ve španělském jazyce a básník se čím dál tím více kloní ke svému rodnému jazyku, katalánštině. Kromě jazykové proměny dochází v Gimferrerově poezii ke změnám ve volbě témat. Podle Reye Gimferrerovy tvůrčí počátky psané španělsky charakterizuje především zájem o poezii samotnou, tedy o prostředky metapoezie, zatímco v dílech psaných katalánštinou se básník noří více do reálného světa: jde o „hluboký vhled do nitra, často reflektovaný osobními vzpomínkami, živými obrazy, vnitřní hledání, které nutně musí doprovázet rodný jazyk.“²⁶⁸ Tomu odpovídají především následující sbírky: *Zrcadla (Els miralls, 1970)*, *Temný čas (Hora foscant, 1972)*, *Suchý oheň (Foc sec, 1973)*, *Tři poémy (Tres poemes, 1974)* a *Liduprázdný prostor (L'espai desert, 1977)*.

Některá svá katalánská básnická díla vydaná v sedmdesátých letech Pere Gimferrer překládá do španělštiny, vychází tak např. překlad sbírky *Zrcadla* pod španělským pojmenováním *Los espejos* (1978), dále sbírka poezie z let 1970–1980 *Zrcadlo, prostor, zjevení (Espejo, espacio, aparición, 1988)* nebo španělské vydání *Liduprázdného prostoru*. Svá díla z osmdesátých let a pozdější již Gimferrer nepřekládá. Toto rozhodnutí silně rezonuje s myšlenkou, kterou Gimferrer formuluje až v následujícím, tedy jednadvacátém, století. Myšlenky i nálada, jež z básní vyplývají, totiž dle autora nejsou formovány žádným jazykem, ale předně obrazy a představami. Přestože se odklon od španělštiny ke katalánštině považuje za Gimferrerův velký osobní i tvůrčí obrat, on sám mu zpětně nevěnuje příliš pozornosti. Při ohlédnutí se v roce 2014 za svou literární tvorbou Gimferrer v rozhovoru pro *El País* uvedl, že volbu jazyka nepovažuje za důležitou.²⁶⁹

²⁶⁸ REY, 2005, s. 19.

²⁶⁹ GELL, Carlos. „El castellano ha perdido eficacia poética“: Pere Gimferrer lanza dos nuevos poemarios, uno escrito en italiano“. *El País* [online]. 2014, (14 de noviembre) [cit. 2018-6-22]. Dostupné z: https://elpais.com/ccaa/2014/11/13/catalunya/1415907990_315093.html

Závěrečné, třetí Gimferrerovo tvůrčí období se dle Reye nese ve znamení básnickovy vnitřní kontemplace, jež přichází s básnickou sbírkou *Zjevení* (*Aparicions*, 1982). Sbíрка velmi jemným způsobem představuje novou a zářnější realitu, tudíž lze *Zjevení* vnímat jako vycházející z předchozí sbírky *Liduprázdný prostor*, v níž se básnický subjekt ocitl na samém dně propasti. Po formální stránce se obě básnické sbírky (*Zjevení* a *Liduprázdný prostor*) podobají – jedná se o dlouhé poémy, které autor rozdělil do několika částí, některé části lze dokonce číst jako samostatné básně. Tematicky jsou si rovněž blízké: „naproti prázdnému prostoru první knihy se objevuje bílý prostor druhé sbírky.“²⁷⁰ Nicméně *Zjevení* je oproti *Liduprázdnému prostoru* opravdu pozitivněji laděná sbírka, která tak utváří třetí Gimferrerovo tvůrčí období, jemuž dominuje téma lásky. „Láska, které trvalo, než se v [Gimferrerově] poezii objevila, se již nevytratí.“²⁷¹ *Zjevení* a následně vydané sbírky by však zcela určitě nevznikly, kdyby Gimferrer nenapsal existencialisticky pojaté dílo *Liduprázdný prostor*. Mezi dalšími pracemi tohoto období vynikají *Vichřice* (*El vendaval*, 1988), *Světlo* (*La llum*, 1991), *Maškaráda* (*Mascarada*, 1996) nebo *Provokatér* (*El agente provocador*, 1998).

Výše uvedený výklad zmiňuje především čtenáři a kritiky oceňovaná Gimferrerova básnická díla. Nicméně Gimferrera lze právem považovat za literárně velmi plodného autora, a proto je níže předložen seznam publikovaných děl, jenž přehledně shrnuje celou Gimferrerovu literární dráhu let 1962 až 2001.²⁷² V českém překladu vyšel pouze esej *Max Ernst* (v originále *Max Ernst o la disolución de la identidad*) v roce 1993, ve slovenském překladu pak v roce 2005 sbírka *More horí* (*Arde el mar*). Vzhledem k absenci dalších českých překladů Gimferrerova díla, je následující výčet děl uveden pouze v originálním jazyce, ve španělštině nebo katalánštině. Není-li v závorce za názvem díla uvedeno jinak, jedná se o básnické sbírky.

1962	<i>Malienus</i>
1963	<i>Mensaje del tetararca</i>
1966	<i>Arde el mar</i>
1967	<i>Tres poemas</i>

²⁷⁰ REY, 2005, s. 22.

²⁷¹ TAMTÉŽ, s. 22.

²⁷² Seznam děl vytvořen dle REY, 2005, s. 433–434.

- 1968 *La muerte en Beverly Hills*
- 1969 *Extraña fruta*
- 1969 *Poemas 1963–1969*
- 1970 *Els miralls*
- 1971 *Fontanella*
- 1972 *Hora foscant*
- 1973 *Foc cec*
- 1974 *La poesía de J. V. Foix (esej) / Antoni Tàpies i l'esperit català (esej)/
Tres poemes*
- 1977 *L'espai desert*
- 1978 *Poesía 1970–1977*
- 1981 *Dietari / Mirall, espai, aparicions*
- 1982 *Aparicions / Segon dietari / Apariciones y otros poemas*
- 1983 *Fortuny*
- 1988 *Morir sobre un nenúfar / El vendaval / Poemas 1962–1969*
- 1991 *La llum*
- 1995 *Obra catalana completa*
- 1996 *Mascarada*
- 1998 *L'agent provocador*
- 2001 *El diamant dins l'aigua*
- 2001 *La calle de la guardia prusiana (román)*
- 2006 *Amor en vilo*
- 2006 *Interludio azul (autobiografický román)*
- 2008 *Tornado*
- 2011 *Rapsodia*

2012	<i>Alma Venus</i>
2014	<i>El castell de la puresa</i>
2014	<i>Per riguardo</i>
2016	<i>Marinejant</i>
2016	<i>No en mis días</i>
2018	<i>Las llamas</i>
2022	<i>Tristissima noctis imago</i>

Po výčtu publikovaných děl Pereho Gimferrera následuje kapitola věnovaná modernismu, který zásadním způsobem ovlivnil Gimferrerovu tvorbu, především tu básnickou. Následující kapitola se proto věnuje především ujasnění terminologie, která s výrazem modernismus souvisí (což je podstatné i pro následující výklad a rozbor Gimferrerových děl).

5 Význam anglosaského modernismu pro Pereho Gimferrera

V souvislosti s básnickou estetikou generace Nejnovějších, respektive s poezií Pereho Gimferrera se v literárních a teoretických kruzích nezdálo hovoří o tvůrčí inspiraci modernismem (jak bylo tematizováno i v úvodních kapitolách práce). V této souvislosti je však nutné zdůraznit rozdíl mezi modernismy hispanoamerickým (*modernismo*) reprezentovaným například tvorbou Rubéna Daría a anglosaským (*modernism*), mezi jehož nejznámější literární představitele se řadí T. S. Eliot nebo Ezra Pound. Oba modernismy je nutné důsledně odlišovat a hovořit o nich ve správných literárních a teoretických kontextech. Pro jednoznačnou orientaci v problematice se v předkládaném textu hispanoamerický modernismus označuje zkratkou HA, zatímco anglosaský modernismus zkratkou ANGL.

Počátek anglosaského modernismu se začíná rodit v kultuře západní společnosti již na samém počátku 20. století. V té době dochází k znatelným proměnám paradigmatu v umění i společenském uspořádání či chování směrem k nejistotě, individualitě nebo k experimentu.²⁷³ Virginia Woolfová ve svém eseji z roku 1924 „Mr. Bennett and Mrs. Brown“ pokládá za počátek moderní doby proměny v umění, filozofii, technologii nebo lidském chování, jež propojuje s koncem roku 1910. Podle Woolfové v počátcích této nové moderní doby dochází ke změnám v lidských charakterech, což v důsledku vede k proměnám v charakterech literárních postav. K tomuto vývoji, dle slov autorky, nedochází náhle v jeden okamžik, nicméně je tato změna literárního i sociálního prostředí neodmítnutelná a je nutné o ní hovořit právě v souvislosti s rokem 1910.²⁷⁴

Ke společenským změnám, které následně vedly ke vzniku modernismu (ANGL), dochází napříč kontinentálními evropskými zeměmi již na konci 19. století. Atmosféra plná nejistot, obav a nejrůznějších otázek spojená s koncem století postupně z kontinentální Evropy proniká i do angloamerického prostředí. Svět na konci 19. století se nese ve znamení společenského rozčarování, které plynulo především

²⁷³ NÜNNING, TRÁVNÍČEK & HOLÝ (EDS.), 2006, s. 525.

²⁷⁴ WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Londýn: Hogarth Press, 1924, s. 4. V roce 1910 dochází k významným sociálním proměnám – např. americká společnost se stává více městskou (města expandují, přicházejí technologické pokroky), přicházejí nové trendy v módě i v dalších odvětvích.

z počínajících válečných konfliktů (zejména z první světové války), bezohledného chování některých velmocí při zabírání nových území či nových a stále radikálnějších programů dělnických hnutí. Psychiku lidí negativně ovlivnil rovněž skokový nárůst významu tisku; lidé v mnohem větší míře (co do množství i rychlosti) dostávali nejrůznější informace, na což do té doby nebyli zvyklí – „[o]střeji vnímali blížící se nebezpečí, prohlubovaly se obavy z tajemných sil, které nelze ani postihnout, natož zastavit.“²⁷⁵ Tato celospolečenská krize, jež dopadala také na umění nebo vědu, se označuje francouzským termínem *le fin de siècle*, v češtině *konec století*. Tento výraz se pravděpodobně poprvé objevuje v roce 1886 v prvním ročníku časopisu *Le Décadent littéraire*, konkrétně v článku o Félicien Champsaurovi a dalších dekadentních umělcích:

Náš styl musí být vzácný a trýzněný, protože banalita je strašákem tohoto **konce století**²⁷⁶ a musíme obnovovat nepoužívaná slova nebo vytvářet nová, abychom si této myšlenky všimli ve složitosti jejich nejprchavějších nuancí.²⁷⁷

Ponurá, cynická i pesimistická nálada společnosti na přelomu 19. a 20. století dává impuls pro vznik nových hnutí, a sice modernismu (ANGL),²⁷⁸ který proniká téměř do všech sfér umění; např. ve výtvarném umění skrze expresionismus nebo impresionismus. Literární moderna, jež je pro tuto část předkládané práce klíčová, odmítavě reaguje na estetiku romantismu a zakládá svou podstatu v pozitivistickém racionalismu. Hlavním principem modernismu (ANGL) v umění je jeho příznačná fragmentárnost a neúplnost, což navazuje disharmonické pocity. Modernisté (ANGL) „odsoudili vášně a sentimentalitu romantiků, cizí však jim byl rovněž citový chlad parnasistů, jejichž tvorbu považovali za zbabělý útěk před skutečností.“²⁷⁹ Básníci literární moderny usilují o spojení vlastní imaginace a reálného dění kolem nich samotných, zároveň vedou snahy o zařazení inovátorských prvků do svých děl přesně v duchu knihy eseje Ezry Pounda „Udělej to nově“ („Make it new“, 1934).²⁸⁰

²⁷⁵ MILIČKA, Karel. *Od realismu po modernu*. Praha: Baronet, 2002. ISBN 978-80-7214-515-0, s. 207.

²⁷⁶ V originále „*fin de siècle*“.

²⁷⁷ BAJU, Anatole. M. Champsaur et les décadents. *Le Décadent littéraire et artistique*. 1886, 1(28), s. 1. Zvýrazněno autorkou disertační práce. Originál citace: „Notre style doit être rare et tourmenté, parce que la banalité est l'épouvantail de cette fin de siècle, et nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude ou en créer de nouveaux pour noter l'idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces.“

²⁷⁸ HAS-ELLISON, J. Trygve. Nobles, Modernism, and the Culture of fin-de-siecle Munich. *German History*. 2008, 26(1), s. 2. Dostupné z: doi:10.1093/gerhis/ghm001.

²⁷⁹ MILIČKA, s. 217.

²⁸⁰ POUND, Ezra. *Make it new*. Londýn: Faber and Faber Limited, 1934.

Ve Spojených státech amerických se modernismus (ANGL) šíří později než v rámci Evropy, modernistický proud je zde patrný od konce dvacátých let 20. století. Odtud plyne jedna z příznačných charakteristik modernismu (ANGL), jímž je jeho mezinárodnost. Nicméně v Evropě se modernismus (ANGL) netěší takové popularitě jako v prostředí angloamerickém. Důvodem je odlišné pojetí a dělení literárně-historických epoch (pozornost je v evropském kontextu věnovaná spíše širšímu pojetí moderny) nebo zájem o samostatné avantgardní proudy (např. dadaismus nebo futurismus).²⁸¹ Proto se v předkládané práci v souvislosti s literárním prostředím hovoří o modernismu britských (rovněž irských) a amerických autorů či autorek. Za klíčové osobnosti modernistické lyrické scény se považují T. S. Eliot (básník amerického původu působící ve Velké Británii) a Ezra Pound (americký básník), na scéně románové Virginia Woolfová (britská spisovatelka), James Joyce (irský romanopisec) a David Herbert Lawrence (britský spisovatel).²⁸²

Podstata modernismu (ANGL) tkví v jeho odklonu od tradiční estetiky, v literatuře a zejména v poezii se jedná především o odmítnutí „strnulých rytmy a rýmů, přemíry rétoriky stejně jako poetické dikce.“²⁸³ S touto myšlenkou silně rezonuje klasická studie o modernismu z roku 1927 *Přehled modernistické poezie (A Survey of Modernist Poetry)* autorů Ridingové a Gravesese. Podle nich základní hodnota nového směru, tedy modernismu (ANGL), spočívá právě v silném odporu k psaní zastaralým způsobem.²⁸⁴ Autoři tak přicházejí s inovativním literárním obsahem i novými technikami a formami psaní:

tradiční vzory jednání a vyprávění jsou nahrazovány technikami proudu vědomí a montáže, multiperspektivitou a intertextovými narážkami. [...] Na místo koherence a stability prokazatelných literárních postav nastupují složité protikladné charaktery. S tím bylo spojeno i změněné pojetí času, které se nezakládalo na abstraktních, fyzikálně měřitelných jednotkách. Jednalo se o čas koncipovaný jako subjektivní vnitřní prožívání, a tím o relativní veličinu.²⁸⁵

²⁸¹ NÜNNING, TRÁVNÍČEK & HOLÝ (EDS.), 2006, 525.

²⁸² Klíčové osobnosti modernismu jsou zde jmenovány dle výběru Martina Hilského v jeho knize *Modernisté*. HILSKÝ, 2017.

²⁸³ NÜNNING, TRÁVNÍČEK & HOLÝ (EDS.), 2006, s. 525.

²⁸⁴ RIDING, Laura a Robert GRAVES. *A Survey of Modernist Poetry*. Michigan: Scholarly Press, 1972. ISBN 978-04-0301-178-0, s. 21.

²⁸⁵ NÜNNING, TRÁVNÍČEK & HOLÝ (EDS.), 2006, s. 526.

Charakteristické rysy a techniky angloamerického modernismu se zcela zřetelným způsobem odlišují od modernismu hispanoamerického. Děje se tak zejména v technikách proudu vědomí a montáže, multiperspektivy a intertextových narážek. Inovativní tvůrčí způsob, který modernismus (ANGL) přináší ve výše zmíněných technikách, předznamenává postupný příchod nové epochy, kterou je postmoderna. Postmoderní umění vybrané techniky dále rozpracovává a prohlubuje, a sice směrem k ještě větší neuchopitelnosti, multiperspektivě a ztrátě jasného a pevného centra.

5.1. „Postmoderna“ ve španělské poválečné poezii?

Snad všechny výše zmíněné tendence (vysledovatelné v anglosaském modernismu) v nové literatuře, která se rozcházela s linearitou pozdního romantismu a symbolismu, se promítaly již do španělské literatury druhé poloviny 20. století. V této projekci se přirozeně mísí vliv modernismus (ANGL) a dalších tendencí jak filozofických, tak literárních, které vycházejí z krize moderny na konci 19. století. Kromě toho musíme brát v úvahu specifickou španělskou literaturu a její zvláštní sociopolitickou situaci (občanská válka, diktatura atd.).

Modernismus (ANGL) v souvislosti se španělskou poválečnou poezií nebývá kromě generace Nejnovějších často spojován, a přesto modernistická estetika prostupuje napříč literaturou Pyrenejského poloostrova druhé poloviny 20. století. Evidentní angloamerické modernistické vlivy lze ovšem pozorovat již v letech čtyřicátých let, konkrétně v poezii literárního seskupení Cántico. Tím nejvýraznějším rysem, který autory Cántica spojuje s modernismem (ANGL), se podle Guillerma Carnera stal kulturalismus.²⁸⁶ Jiní autoři naopak upozorňují na rostoucí zájem básníků Cántica o intimitu a obrat k individuálním tématům.²⁸⁷ Následující dekáda ve španělské poezii představuje v souvislosti s modernistickou inspirací jistou diskontinuitu v podobě sociální poezie. A v šedesátých letech se tehdejší básnická generace k modernismu opět hlásí – v dílech autorů seskupených do tzv. generace 50 se začínají v hojně míře objevovat metapoetické momenty nebo jeden ze základních znaků modernismu, a sice kulturalismus. Např. Jaime Gil de Biedma, María Victoria Atencia, Juan José

²⁸⁶ CARNERO, 1976, s. 41.

²⁸⁷ MARTOS, Luis Jiménez. *Nuevos poetas españoles*. Madrid: Ágora, 1961, s. 13.

Cuadros, José Ángel Valente nebo Fernando Quiñones jsou autoři, v jejichž básních se snoubí jak kulturalismus, tak metapoezie.²⁸⁸

Oblibu modernistických básníků u španělských autorů druhé poloviny 20. století dokazuje např. Jaime Gil de Biedma ve svém díle *Deník vážně nemocného umělce*²⁸⁹ (*Diario del artista seriamente enfermo*, 1974), v němž popisuje estetiku anglosaského modernismu a zároveň se odkazuje na Stephena Spendera, anglického spisovatele, jehož talent objevil výrazný představitel anglického literárního modernismu básník T. S. Eliot.²⁹⁰

Pokaždé, když přemýšlím nad anglickou literaturou, vybaví se mi název Spenderova eseje: *Personal Relations and Public Powers*. Anglická literatura je výslovně utvářena ve smyslu definitivního sociálního kontextu – vzdělané střední třídy – ať už pro jeho potvrzení, upravení nebo odsouzení. [...] Vztah vytvořený se čtenářem je zároveň intimní i sociální. Ocenění intelektuální poctivosti nad inteligencí. Humor, ironie.²⁹¹

Kromě výše zmíněného úryvku, kterým Gil de Biedma dokazuje zájem, ale také široké znalosti v oblasti anglického modernismu, je čtenářům k dispozici básníkovo svědectví podané v rozhovoru s Federicem Campbellem. Jaime Gil de Biedma zde potvrzuje svůj hluboký zájem o anglosaskou modernistickou básnickou estetiku. Přičemž Biedmova inspirace modernistickými (ANGL) autory a jejich díly se zakládá na jeho osobních znalostech a zkušenostech s anglickou modernistickou literaturou:

Mohl jsem citovat T. S. Eliota, Audenovy kritické spisy, které jsem četl již dávno, Williama Empsoma, autora *Siete tipos de ambigüedad*. Obecně bych citoval anglický básnický korpus sahající od Mathewse Arnolda až po Audena.²⁹²

²⁸⁸ GARCÍA MARTÍN, José Luis. *La segunda generación de posguerra*. Badajoz: Gráficas Aprosuba-3, 1986. ISBN 978-84-5054-118-2, s. 107, 209–210.

²⁸⁹ Přeložila autorka disertační práce.

²⁹⁰ WALSH, John. Faber & Faber by Toby Faber review – the inside story of Britain's most illustrious publishing house: From Nursing Mirror to TS Eliot, the unlikely story of publisher Faber & Faber. *The Sunday Times* [online]. 2019 [cit. 2021-5-21]. ISSN 0140-0460. Dostupné z: <https://1url.cz/gKwNs>.

²⁹¹ GIL DE BIEDMA, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974. ISBN 978-84-2642-929-2, s. 54–55. Originál citace: „Creo que la burguesía inglesa es, en materia de sentimiento, las más culta del mundo. La sensibilidad para captar el reflejo social instintivo, las actitudes sociales, en la relación personal. Siempre que pienso en literatura inglesa me acuerdo del título de un ensayo de Spender: *Personal Relations and Public Powers*. La literatura inglesa expresamente se produce en función de un contexto social definitivo –*the educated middle classes*–, sea para afirmarlo, modificarlo o condenarlo. [...] La relación que se establece con el lector es a la vez íntima y social. Valoración de la honestidad intelectual por encima de la inteligencia. Humor, ironía.”

²⁹² CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971, s. 146. Originál citace: „Podría citar a T. S. Eliot, los escritos críticos de Auden, que leí ya muy tarde, a William Empsom, autor de *Siete tipos de ambigüedad*. En general citaríá al corpus de crítica poética inglesa que va desde Mathew Arnold hasta Auden.”

Obdobný zájem o anglickou modernistickou poezii projevuje další básník stejné generace, a sice José Ángel Valente, který zdůrazňuje důležitost Eliotovy poezie.

Intenzivně čtu Eliota v poezii i próze a jako esejista mě vede za ruku vstříc metafyzické poezii, kterou on sám přivedl k moderní citlivosti.²⁹³

Zde nastíněnou zálibu poválečných básnických generací v britském modernismu plynule přejímají básníci sedmdesátých let, mezi nimi samozřejmě i autoři generace Nejnovějších. Modernistická estetika a její techniky (kulturalismus, kosmopolitanismus či metapoezie) se v dílech těchto autorů projevuje snad nejvýrazněji v celé španělské poválečné poezii. Jsou to autoři, kteří odkazují ke Góngorovi a dalším barokním autorům, modernistům jako Valle-Inclán, Darío nebo Manuel Machado, básníkům generace 27, avantgardám a surrealismu; k Edmundovi de Orymu, seskupení Cántico; Jihoameričanům jako Octavio Paz, Lezama Lima nebo Jorge Luis Borges; a k dalším literárním tradicím, od řeckolatinské po provensálské trubadúry a středověké básníky; k německým a britským velikánům romantismu (Blake, Byron, Keats, Shelley, Coleridge, Novalis a Hölderlin), symbolistům a prokletým básníkům 19. století (Baudelaire, Poe, Rimbaud, Mallarmé), k Ezrovi Poundovi, T. S. Eliotovi, Wallacu Stevensovi, dokonce i k současným uměleckým projevům, *popu*, *undergroundu*, filmu, komiksu, hudbě, atd.²⁹⁴

Modernistické (ANGL) techniky se neobjevují pouze u generace Nejnovějších, mezi přední španělské básníky sedmdesátých let, kteří rovněž velmi explicitně uplatňovali modernistické techniky (metapoezie, intertextualita atd.), se řadí např. Antonio Carvajal, José Miguel Ullán, Jesús García Sánchez nebo Ricardo Barnatán.²⁹⁵ Z toho je patrné, že vliv modernismu v Gimferrerově díle není úplnou novinkou. Gimferrer je spíše dalším v pořadí a práce s modernismem tak může být považovaná za trend, který začíná už dříve. Teprve až Pere Gimferrer s tímto vlivem pracuje odlišným a originálním způsobem, a to zejména proto, že vedle originality se zároveň nevzdává dědictví španělské poválečné poezie.

²⁹³ TORRES FIERRO, Danubio. Conversación con José Ángel Valente. *Vuelta*. 1993, **205**, s. 71. Originál citace: „Leo intensamente a Eliot en poesía y en prosa y el ensayista me lleva de la mano a la poesía metafísica, que él mismo atrajo a la sensibilidad moderna.“

²⁹⁴ NICOLÁS, César. Novísimos (1966–1988): notas para una poética. *Ínsula*. 1989, (505), 11–14. ISSN 0020-4536, s. 13.

²⁹⁵ PEDROSA, Joaquín Moreno. Algunos ejemplos de influencia modernista en la generación del 70. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*. 2008, (5–6), 157–174. ISSN 1696-5744, s. 161.

José Olivio Jiménez na základě podrobného studia výše jmenovaných básníků definuje hned několik základních charakteristik španělské poválečné poezie sedmdesátých let, jež se inspirovala v angloamerickém modernismu. První charakteristikou je pro básníky příznačný *kulturalismus*, který Olivio Jiménez vidí jako „oblubu začleňovat svědectví kultury do poezie nebo z kultury vycházet.“²⁹⁶ Kulturalismus umocněný užíváním cizích slov je pro generaci Nejnovějších dalším charakteristickým rysem jejich poezie. Velmi často se objevují termíny v angličtině, výjimkou ovšem nejsou německá či francouzská slova. Básně, v nichž se cizí výrazy objevují, naznačují jistý kosmopolitismus těchto nových básníků druhé poloviny 20. století. Ukázkovým příkladem básně, jež využívá pro naladění atmosféry cizí slova, je Gimferrerova báseň „Shadows“. Její název odkazuje k filmu Johna Cassaveteze z roku 1960, jehož děj se odehrává na americkém Manhattanu „mezi stíny a neonovými reklamními poutači“.²⁹⁷ Gimferrerův kosmopolitismus a široká znalost nejrozličnějších uměleckých děl včetně těch filmových jsou přítomny již v samotném pojmenování básně, tak mocný je Gimferrerův básnický projev. Obsah básně pak jen naplňuje očekávání, které autor titulem předznamenal.

[...] hazme sueño y vapor con tu rojo **Bazooka**
 como todos los sueños que la noche no ampara
 tiritando las hadas con los ciervos que beben en los lagos
 dando caza a las últimas sombras ateridas en los claros de los bosques
 empapado de lluvia sangre **Napalm** lianas en Hanoi [...] ²⁹⁸

([...] vytvoř mi sen a opar svou červenou **Bazukou**
 jako všechny sny, které noc nechrání
 třesoucí se víly s jeleny, kteří pijí v jezerech
 lovic v posledních zkřehlých stínech jasných lesích
 nasáklý krvavým deštěm lián **Napalmu** v Hanoji) ²⁹⁹

Dalšími typickými rysy se staly *metapoezie* nebo *pop kultura* (konkrétně témata a termíny převzaté z filmu, rádia a televize). Mezi méně často zmiňované charakteristiky poválečné poezie inspirované modernismem řadí Jiménez „určitý kritický hermetismus, velmi osobní až záhadný jazykový kód“.³⁰⁰ Za další neméně

²⁹⁶ JIMÉNEZ, José Olivio. Variedad y riqueza de una estética brillante. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505), 1-2. ISSN 0020-4536, s. 2.

²⁹⁷ GIMFERRER, 2010, s. 215.

²⁹⁸ GIMFERRER, 1997, s. 107. Zvýraznění cizích slov provedla autorka předkládaného textu.

²⁹⁹ Přeložila autorka disertační práce. Zvýraznění cizích slov provedla autorka předkládaného textu.

³⁰⁰ JIMÉNEZ, 1989, s. 2.

výrazné poetické znaky Jiménez považuje *experimentalismus*, velmi jemný cit pro volbu slov nebo touhu některých autorů vytvořit obraz *totálního básníka*.³⁰¹

Vedle angloamerického modernismu poezii generace Nejnovějších velkou měrou ovlivnil modernismus hispanoamerický.³⁰² Přínos dalšího a zcela odlišného modernistického proudu španělské poezii sedmdesátých let 20. století je neoddiskutovatelný. A jaké jsou společné rysy modernistické (HA) poezie a poezie generace sedmdesátých let? Je to především striktní odmítnutí předchozích literárních proudů, které se projevuje „formální renovací lyrického jazyka.“³⁰³ Rozchod s do té doby platnou literární tradicí v případě generace Nejnovějších a dalších tehdejších básníků předznamenává v mnoha ohledech již literární seskupení generace 50. Jsou to právě básníci sedmdesátých let, kteří se otevřeně hlásí k modernismu (HA) jako zdroji básnické inspirace. Tento obdiv k modernistům (HA) je zřetelný u Pereho Gimferrera či Miguela d'Orse. Gimferrer obdivuje Daría,³⁰⁴ jehož zároveň považuje za zakladatele moderny (HA) ve španělské poezii.³⁰⁵ Miguel d'Ors adoruje poezii Manuela Machada:

Pokud se jí [Machadovu básnickou antologii] některý kritik rozhodne publikovat, je jasné, že čtenáři a mladí básníci ocení Manuelův cit pro kompozici, jeho schopnost plastického popisu, oslňující přívlastky, lexikální bohatost, muzikální instinkt a jedinečné umění pojmenovat báseň a zakončit ji elegantním veršem jako ozdobnou muletou.³⁰⁶

³⁰¹ TAMTÉŽ.

³⁰² Ve svých počátcích byl proud hispanoamerického modernismu kritizovaný, a to zejména kvůli svému novátorství či radikální estetice. „Hispanoamerický modernismus, tedy doba přelomu 19. a 20. století, usiluje o obnovu literatury, o nové chápání literární tvorby. Hovoří se o revoluci především básnického výrazu, ovšem je třeba mít na paměti, že se modernisté soustřeďují rovněž na prozaické žánry. [...] Modernisté vnímají zděděný literární jazyk jako omšelý a nedostačující a španělskou tradici za svazující; chtějí se hrdě a razantně přihlásit k modernímu světu, který je daleko otevřenější a různorodější, a tak – aniž by odvrhovali španělské dědictví – se chtějí sytit z jakýchkoliv zdrojů; svět umění je jim světem bez hranic, časových i prostorových.“ POLÁKOVÁ, Dora. Hledání krásy a harmonie v hispanoamerickém modernismu. *Svět literatury*. 2019, (60), 89.

³⁰³ PEDROSA, 2008, s. 165.

³⁰⁴ Pere Gimferrer Rubéna Darío označuje za jednoho z oblíbených básníků: „A mí me interesaban Rubén, Perse, Eliot, Octavio Paz y la Generación del 27.“ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Entrevista a Pere Gimferrer. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505), s. 28. ISSN 0020-4536. („Zajímal mě Rubén, Perse, Eliot, Octavio Paz a Generace 27“; přeložila autorka disertační práce.) Kontakt mezi generací 70 a hispanoamerickým modernismem je zřejmý a umocňuje jej básnická estetika, které oba proudy věnují tolik pozornosti. Hispanoamerický modernismus se v poezii generace 70 projevuje např. v užití metrice: Gimferrer v básni *Óda na Benátky před mořem z divadel* uplatňuje hned na několika místech alexandrin před jedenáctislabičným sonetem.

³⁰⁵ GIMFERRER, Pere. Introducción. DARÍO, Rubén. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1978. ISBN 9788432039720, s. xviii.

³⁰⁶ D'ORS, Miguel. *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2000. ISBN 978-84-8472-013-3, s. 32. Originál citace: „Si algún crítico se decide a publicarla, es seguro que los

Renovace lyrického jazyka paralelně s inspirací technikami hispanoamerického modernismu představuje jádro poezie v sedmdesátých letech 20. století ve Španělsku. Obě tendence se projevují zejména v proměně básnické metriky. Podle Pedrosy se v poválečné poezii sedmdesátých let hojně objevují verše rýmující jednoslabičná slova úzce související s ironií či parodií, vnitřní rýmy, dále básníci často píší alexandrinem a ve verších užívají s vyšší frekvencí než předchozí generace cizí slova.³⁰⁷

Jednoslabičná slova (nejčastěji člen, předložka nebo spojka) rýmující se na konci veršů, španělsky „*rimas funambulescas*“, „podtrhují dojem hravosti.“³⁰⁸ Právě hravost, ironie, parodie představují další výrazné prvky španělské poezie sedmdesátých let, které tato básnická generace přejímá od předchozích generací a následně je rozvíjí.³⁰⁹ Velmi názorný příklad představuje poezie Miguela d'Orse. Báseň „Povím ti“ („Te diré“) spojuje jak výše zmíněný druh rýmu, tak odlehčený až veselý tón.³¹⁰

Pobres y de derechas. Te diré
-sin usar ni conjuro
ni bola de cristal ni posos de
té-, te diré ahora mismo, amor lo que

veo, cómo decirlo, un no sé qué
que es duro y no es un duro.

Enigma un tanto oscuro,
pero que a mí no me
engaña, te lo juro.
[...]³¹¹

(Chudí a pravcoví. Povím ti
-bez použití kouzla
nebo křišťálové koule nebo usazenin
čaje-, povím ti právě teď, lásku kterou

lectores y poetas jóvenes apreciarán el sentido de la composición de Manuel, su capacidad para la descripción plástica, su deslumbrante adjetivación, la riqueza de su léxico, su instinto musical y su arte inigualable para titular el poema y para rematarlo con el verso garboso como un adorno de muleta.”

³⁰⁷ PEDROSA, 2008, s. 166–173.

³⁰⁸ALONSO, Dámaso. Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1947, (55), 197–240. ISSN 0210-4342. Jiným příkladem tohoto druhu rýmu ze španělské poezie je báseň „Podobizna“ („Retrato“) Manuela Machada. „Las mujeres..., sin ser un Tenorio, –ieso no!–, / tengo una que me queire y otra a quien quiero yo.“ („Ženy... aniž bych byl Donchuán, tohle ne! / mám jednu, která mě chce a druhou, kterou chci já.“) MACHADO, Antonio a Manuel MACHADO. *Obras completas*. Madrid: Editorial Plenitud, 1967, s. 75. Přeložila autorka disertační práce

³⁰⁹ PEDROSA, 2008, s. 166.

³¹⁰ TAMTÉŽ, s. 167.

³¹¹ D'ORS, Miguel. *Hacia otra luz más pura*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1999. ISBN 978-84-8937-144-6, s. 57.

vidím, jak to říct, a to nevím
je těžké a není těžké.

Záhada tak temná,
ale která mě
nepodvede, přísahám.
[...]³¹²

Jednoslabičná slova zakončující jednotlivé verše básně se objevují rovněž v poezii Pereho Gimferrera, např. v níže citované básni „Band of Angels“. V Gimferrerově poezii ovšem tento typ rýmu nepřináší odlehčený, ironický či parodický tón. Vykresluje spíše autorův zájem o verš a precizní práci s ním, zároveň v jeho práci s rýmem lze spatřovat hravost básníka s možnostmi, které technická stránka poezie nabízí.

de mis ojos reconocerte en mí
y latir al unísono los pulsos,
astros, flores y frutos del amor;
no debiera importarme, mas no sé
dar al olvido tantos años muertos,
tanta belleza inútil, pues no vista
ni gozada contigo, tanto instante
que no sentí, pues no sentí a tu lado,
toda mi vida antes de abrirme a ti³¹³

([v] mojich zaľúbených očí, spoznal v sebe,
a aby pulzy tĺkli na súhlas,
nebeské telesá, kvety a plody lásky;
nemalo by mi na tom záležať, ale neviem
vymazať z pamäti toľko mŕtvych rokov,
toľko márnej krásy – pretože nevidenej
ani neužívanej s tebou, toľko chvíľ,
ktoré som nevnímal, pretože som ich nevnímal pri tebe,
celý môj život prv ako som sa tebe otvoril)³¹⁴

Dalším charakteristickým rysem renovace básnického jazyka poválečné poezie sedmdesátých let přejatým z hispanoamerického modernismu je užívání vnitřních rýmů. V poezii Rubéna Daría tento druh rýmu spolu s dalšími básnickými technikami (např. aliterace, konsonantní rým nebo homofonie), podobně jako u poezie generace Nejnovějších, představuje jeden z typických rysů v té době nového a inovativního básnického jazyka.³¹⁵ Vnitřní rýmy se u Gimferrera hojně objevují ve sbírce *Láska ve*

³¹² Přeložila autorka disertační práce.

³¹³ GIMFERRER, 2010, s. 167.

³¹⁴ GIMFERRER, 2005, s. 38–39.

³¹⁵ NÓMEZ, Naín. La poesía de Rubén Darío en Chile // The poetry of Rubén Darío in Chile. *Svět literatury* [online]. Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 2016, 26(Special - "El mundo de la literatura"), 98–109 [cit. 2021-10-27]. ISSN 0862-8440, s. 106.

vzduchu (Amor en vilo), která vychází až v roce 2006. Jedná se například o básně „Chiome Bionde“, „Lipstick“, „Hotel Alexandra“ nebo „Envoi“.³¹⁶ Vnitřní rým v Gimferrerově poezii zní velmi malebně až akusticky, což ukazuje například část básně „Chiome Bionde“ (konkrétní zvukomalebný verš je zvýrazněn tučně).

Tu caballera rubia no me quema en achares
y en la tala del bosque de mi vida incendiada
aplaca con el oro la placa de la nada³¹⁷

(Tvé plavé vlasy mě nepálí v acharech
a při kácení lesa mého rozníceného života
chlácholí zlatem tabuli ničeho)³¹⁸

Dalším charakteristickým rysem španělské poválečné poezie sedmdesátých let 20. století je poezie psaná alexandrinem, „šestistopým jambickým veršem s přestávkou po třetí stopě.“³¹⁹ Obdobně jako generace sedmdesátých let, tak i modernističtí básníci ve svých dílech znovu ožívují tento emblematický klasický verš francouzské poezie; konkrétně se tím modernisté navracejí k tradici francouzských symbolistních básníků.³²⁰ Rovněž Pere Gimferrer nabízí v rámci svého poetického díla několik básní, ve kterých se objevuje několik veršů psaných alexandrinem (např. první verš následující ukázky). Mezi ty emblematické zcela jistě patří „Óda na Benátky před mořem divadel“ ze sbírky *Moře hoří*.

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío
suena un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descenden y suavemente pónanse.
Componer con chalinas un ajedrez verdoso.³²¹

(More má svoju mechaniku ako má láska svoje symboly.
S virvarom stúpa červená opona,
v ráme prázdneho javiska
znie šepot sôch lístia kosatcov, ohnutých tureckých šablí,
holubov, ktorí vzlietajú a zadajú si zľahka.

³¹⁶ Uvedené názvy básní nedoplňuje český překlad. Důvodem je ponechání původního pojmenování v anglickém jazyce, který rovněž není autorovým rodným jazykem.

³¹⁷ GIMFERRER, Pere. *Amor en vilo*. Barcelona: Seix Barral, 2006. ISBN 9788432248269, s. 22. Zvýraznila autorka disertační práce.

³¹⁸ Přeložila autorka disertační práce.

³¹⁹ FILIPEC, Josef a Vlasta ČERVENÁ. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Vyd. 4. Praha: Academia, 2006, 647 s. ; 21 cm. ISBN 80-200-1446-2, s. 18.

³²⁰ Více se tématu alexandrinu v modernistické poezii a jeho francouzské symbolistní tradici věnuje text UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. *Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino*. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*. 2010, (8), 219–234. ISSN 1696-5744.

³²¹ GIMFERRER, 1997, s. 107.

Zo skvelých kravát skomponuješ zelenkastú šachovnicu.)³²²

První verš je dokonalým příkladem alexandrinu tvořeného dvěma hemistichy po sedmi slabikách. (Tento verš tvoří slova s přízvuchnou třetí slabikou od konce – ve španělštině tzv. *palabras esdrújulas*. Z tohoto důvodu je pro versologickou analýzu nutné jednu slabiku ve verši odečíst.) Druhý verš se od toho prvního liší tím, že alexandrin nemusí být na první pohled evidentní – verš je možné číst jako 7 + 7 slabik, pokud se mezi slovy *se alza* neudělá synalefa, tedy že se tato slova nepřechtou dohromady jako jedno. Několik dalších veršů básně vůbec alexandrinů nejsou, např. „*aquel año de mi adolescencia perdida*“³²³ („v tom roku můjho strateného dospievania“)³²⁴. Většina veršů básně je však psána alexandrinou, případně se jedná o verše, které za jistých okolností lze za alexandrinu považovat (např. zmíněný druhý verš z výše uvedené ukázky).

Jak je uvedeno výše, španělská poezie šedesátých let 20. století jednak přináší revoluci v literatuře, jednak hledá nové způsoby vyjádření básnického jazyka. Jedním z těchto způsobů hledání, který lze považovat za silně rezonující, je anglosaský literární modernismus. Vedle něj se samozřejmě projevuje inspirace rovněž modernismem hispanoamerickým, nicméně anglosaský modernismus dodává španělské poezii v té době neotřelý, nový a zajímavý charakter. Z tohoto důvodu je nutné se ptát po smyslu tohoto vlivu, čemuž se věnují následující kapitoly.

³²² GIMFERRER, 2005, s. 9.

³²³ GIMFERRER, 1997, s. 107.

³²⁴ GIMFERRER, 2005, s. 9.

6 Úvod do sbírky *Moře hoří*

Jak bylo zmíněno výše, modernismus (angloamerický i hispanoamerický) měl zásadní vliv na španělskou poezii šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Nyní se pozornost zaostří na míru tohoto vlivu, který bude představen na dvou Gimferrerových dílech – *Moře hoří* a *Liduprázdný prostor*. Tyto práce nebyly pro další výklad zvoleny náhodně; první jmenovanou sbírku *Moře hoří* literární prostředí obecně považuje za emblematický básnický text Gimferrerova španělského období; druhá kniha, *Liduprázdný prostor*, pak odkazuje na důležitost autorova druhého, a sice katalánského tvůrčího období. V obou básnických knihách se velmi výrazně projevuje autorova inspirace estetikou angloamerického modernismu, především pak inspirace Eliotem a Poundem. Souvislostem mezi oběma zmíněnými Gimferrerovými sbírkami a díly T. S. Eliota (sbírka *Pustá země*) a Ezry Pounda (sbírka *Cantos*³²⁵, 1925), dvou modernistických velikánů, se podrobněji věnuje následující výklad.

Emblematickou sbírku Gimferrerova španělského tvůrčího období *Moře hoří* tvoří celkem patnáct básní. Napříč sbírkou je patrná neustálá přítomnost básnickovy nostalgie – básně si lze představit jako plynule navazující příběh, jímž se prolíná básníkův stesk především po vlastním mládí. Autor vzpomíná na řadu krásných až okouzlujících okamžiků vlastního dětství a mládí, některé tyto momenty jsou biografické, jiné čistě fiktivní.³²⁶ Kromě sledování tohoto sentimentálního (či neoromantického) aspektu lze sbírku *Moře hoří* číst optikou metapoezie tak, jak je vysvětleno v kapitole „Generace Nejnovějších: postmoderní poezie sedmdesátých let“, konkrétně v podkapitolách „Klíč k četbě Nejnovějších poezie“ a „Metapoezie“.

Básnické umění Pereho Gimferrera, jež představuje mimo jiné právě ve sbírce *Moře hoří*, velmi oceňovali Gimferrerovi básniční kolegové, kritika i čtenáři. Kniha *Moře hoří* byla přijata čtenářským publikem i literární kritikou velmi vřelým způsobem. A zároveň byla označena za sbírku inovátorskou a revoluční. Tyto přívlastky si Gimferrerova básnická kniha vysloužila nejen kvůli hledisku obsahovému či

³²⁵ V českém překladu Poundova díla ponechává Kamil Bednář bez překladu označení *Cantos*. Dílo lze překládat termínem *Zpěvy*, avšak předkládaný text se bude držel Bednářovy tendence a užívat rovněž označení *Cantos*.

³²⁶ REY, 2005, s. 64.

tematickému, ale také (zejména) díky použitým básnickým technikám. Celá kniha totiž představuje jakýsi druh vzdání holdu modernistickým literárním technikám.³²⁷

Sbírku *Moře hoří* uvádí báseň „Mazurka v tento den“, ve které Pere Gimferrer mísí „čas politických šarvátek v Zamoře za doby vlády Sancha IV. s aktuálním časem mladého univerzitního studenta“.³²⁸ Na první pohled dvě odlišné a zcela nesouvisející historické události přecházejí ve společnou otázku lyrického subjektu, který hledá odpovědi na otázky týkající se podstaty a smyslu času. Vedle motivu časovosti se v básni velmi nápadně dostává do popředí Gimferrerova inspirace poezií Ezry Pounda i T. S. Eliota.

V pořadí druhou báseň sbírky představuje další hojně citované a studované Gimferrerovo dílo, „Óda na Benátky před mořem z divadel“. Pere Gimferrer uvádí tuto báseň citací posledního verše básně Garcíi Lorky „Město beze spánku“ („Ciudad sin sueños“) ze sbírky *Básník v Novém Yorku (Poeta en Nueva York, 1940)*: „Las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros“³²⁹ („falešný pohár a jed a thetrální lebka“)³³⁰. Gimferrer přímým odkazem vzdává hold poezii generace 27 – Gimferrerovo původní pojmenování básně „Oda a Venecia ante el mar de los teatros“ se zejména slovy *de los teatros* velmi nápadně podobá citovanému Lorkovu verši. Po obsahové stránce básni „Óda na Benátky před mořem z divadel“ dominuje opět motiv času. V závěrečné části vstupuje do popředí básníkovy zájmu rovněž motiv zrcadla, který např. José Luis Rey považuje za ústřední téma Gimferrerova katalánského období.³³¹ Dalšími výraznými náměty Gimferrerovy básně jsou *moře* a *Benátky*. Právě báseň „Óda na Benátky před mořem z divadel“ lze považovat za zcela jednoznačný příklad tzv. venecianismu, techniky, v níž se uplatňují motivy benátských moří,³³² a která byla pro básníky generace Nejnovějších typická.

Třetí báseň sbírky nese pojmenování „Rolničky“ („Cascabeles“) a obdobně jako v předchozích dvou se v ní uplatňuje autorova práce s časem. Lyrický subjekt odkazuje na minulé, bohatší a veselejší časy evropského kontinentu, jež básník

³²⁷ Literárním modernistickým technikám se podrobněji věnuje podkapitola této disertační práce „Básnický jazyk Nejnovějších“.

³²⁸ REY, 2005, s. 67.

³²⁹ GIMFERRER, 1997, s. 107.

³³⁰ GARCÍA LORCA, Federico. *Básník v Novém Yorku*. Praha: Svoboda, 1949, s. 47.

³³¹ REY, 2005, s. 74.

³³² GONZÁLEZ, 1980, s. 4–7.

označuje doslova za „belle époque“,³³³ tedy za „krásnou dobu“. Básníkův úžas z dob minulých vyzařuje nejen z básně „Rolničky“, ale předurčují jej již předchozí dvě zmíněné básně. Všechny tři básně se nesou potom ve znamení rozkvětu a krásy; verše „Rolniček“ kromě toho přinášejí rozčarování nad básníkovou současností, v níž se naopak odráží posmutnělý tón přecházející v existencialistickou náladu. Temný, existencialistický duch básně je patrný např. z několika následujících veršů, nejvíce pak z verše úvodního.

Tiempos de confusión, Dios nos asista, un hálito
estrangulaba los quinqués, ajaba
premonitoramente las magnolias.³³⁴

(Časy zmätku, Boh nám pomáhaj, akýsi dych
škrtil petrolejové lampy, prorocky
sušil magnólie.)³³⁵

Gimferrer věnuje čtvrtou báseň „Stíny ve Vittoriale“ („Sombras en el Vittoriale“) Jaimemu Gilovi de Biedmovi, k němuž choval značný obdiv. Navzdory tomuto věnování však báseň již od prvních veršů vyvolává vzpomínky na jiného velkého autora, a sice italského dekadentního básníka Gabriela D'Annunzia. Gimferrerovy vzpomínky přicházejí prostřednictvím pohledu na D'Annunziovo nyní již opuštěné sídlo v italském Vittoriale. Dalšími výraznými rysy básně je hojné užívání přímých odkazů na mytologické postavy (např. Próteus či Alcides/Hérakles), nebo odkazování na italské reálie (např. město Pescara nebo jezero Garda). Obdobně jako v „Rolničkách“ i v této básni se za příběhem o básníkovi skrývá motiv času. Podstata časovosti se ve „Stínech ve Vittoriale“ ukrývá v obrazu opuštěných sídel básníků. Tato sídla, obdobně jako samotní básníci dosahující jakýchkoliv rozměrů slávy a kvalit, jsou pomíjivá. Přetrvávající hodnotu lyrický subjekt spatřuje pouze v dílech, v básnických textech takovýchto autorů.

Pátou báseň sbírky s názvem „Vzývání v Ženevě“ („Invocación en Ginebra“) lze rozdělit do tří částí. V první části lyrický subjekt vzpomíná na své ne příliš šťastné dětství. Frustrace pramenící ze „sociálního a náboženského tmářství“³³⁶ je v poezii vyjádřena chaoticky kladenými verši, které však v konečném důsledku nabývají

³³³ GIMFERRER, 2005, s. 12.

³³⁴ GIMFERRER, 2010, s. 138.

³³⁵ GIMFERRER, 2005, s. 12.

³³⁶ REY, 2005, s. 81.

smyslu – pokud si je představíme jako obrazy na filmovém plátně. Právě zde Pere Gimferrer užívá techniku filmového pásu, která je pro poezii Nejnovějších příznačná.

Te confesaste, y era –pese a Lutero– un corredor y al fondo
rejas labradas, ébano, caoba,
qué sé yo, sándalo, roble, nogal, pino,
madera, daba igual, labrada, beso
a la estola –¿o manípulo? –, a la cruz
dorada –¿o más bien amito? – y después, cuántos días,
dónde, con quién, por cuánto tiempo, qué
quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.³³⁷

(Přiznal ses a byla to – navzdory Lutherovi – chodba a vzadu
vyřezávané mříže, eben, mahagon,
co vím, santalové dřevo, dub, ořech, borovice,
dřevo, nezáleželo na tom, vyřezávaná, polibek
do štóly – nebo manipulu? –, na kříž
zlatý – nebo spíše amiktusu? – a poté, několik dní,
kde, s kým, pokolikáté, co
quibus auxiliis, cur, quomodo, quando.)³³⁸

Ukázka z první části básně uvádí na scénu malého chlapce vstupujícího do kostela ke zpovědi. Zasluhou tzv. kinematografické techniky (techniky psaní, kdy básník klade v rychlém sledu jeden obraz za druhý) má čtenář možnost vybavit si daný prostor téměř realisticky jako by jej před sebou pozoroval na filmovém plátně. V druhé části básně se lyrický subjekt postupně osvobozuje a opouští své nešťastné dětství, nově poznává sám sebe v cizím městě, jímž je Ženeva – „pevnost pohanů“³³⁹. Lyrický subjekt přechází od katolictví k protestantismu, které na něj nepůsobí tak striktní a tísnivou atmosférou.³⁴⁰ Třetí část básně nabízí syntézu předchozích dvou oddílů, „básnický subjekt se osvobozuje a stává se pánem svého osudu, který je nyní schopný nahlížet svou minulost jinýma očima.“³⁴¹

Majestátní báseň „Vzývání v Ženevě“ následují dvě velmi krátké básně, a to „Malá smutná červenka“ („Pequeño y triste petirrojo“) a „Londýnský most“ („Puente de Londres“). Pere Gimferrer básni „Malá smutná červenka“ vzdává hold Oscaru Wildovi, který představuje důležitou postavu snad pro celé seskupení Nejnovějších – např. Guillermo Carnero dramatikovi irského původu věnuje svou báseň „Oscar Wilde v Paříži“ („Oscar Wilde en París“). Báseň „Londýnský most“ odkazuje k jinému

³³⁷ GIMFERRER, 2010, s. 143–143.

³³⁸ Přeložila autorka disertační práce.

³³⁹ GIMFERRER, 2010, s. 143.

³⁴⁰ REY, 2005, s. 81.

³⁴¹ TAMTÉŽ, s. 81.

literárnímu velikánovi, a sice k již několikrát zmiňovanému T. S. Eliotovi. Literární kritika usuzuje ze samotného názvu básně, že zde Gimferrer velmi explicitně naráží na Eliotův verš z *Pusté země* „*London Bridge is falling down falling down falling down.*“³⁴²

Osmá báseň sbírky nese pojmenování „První březnové vidění“ („Primera visión de marzo“) a je rozdělena do čtyř částí označených římskými číslicemi. V druhém vydání sbírky *Moře hoří* z roku 1968 je báseň věnována Octaviovi Pazovi, jehož básnický vliv se v této Gimferrerově básni projevuje velmi nápadně. „První březnové vidění“ ukazuje, jak silně anglosaský modernismus vstupoval do tvorby katalánského básníka. Pere Gimferrer ve verších velmi silně uplatňuje prvky metapoezie a intertextuality. Básnický subjekt v „Prvním březnovém vidění“ odkrývá čtenářům samotný proces tvorby poezie:

Hacia otro, hacia otra
vida, desde mi vida, en el común
artificio o rutina con que se hace un poema,
un largo poema y su gruesa artillería,
sin misterio, ni apenas
este sordo conjuro que organiza palabras o fluctúa
de una a otra, vivo en su contradicción.³⁴³

(K niekomu inému, k životu
inému ako môj, s bežnou
zručnosťou či rutinou s akou sa skladá báseň,
dlhá báseň a jej ťažká artiléria,
bez tajomstva aj takmer bez hluchého čara,
ktoré usporadúva slová alebo kolíše
medzi jedným a druhým, živé v svojej protikladnosti.)³⁴⁴

Gimferrer zde reflektuje poezii jako téma, což je považováno za jeden z významným a typických rysů anglosaského modernismu. José Luis Rey ve své podrobné studii o poezii Pereho Gimferrera ve výkladu o básni „První březnové vidění“ poodkrývá Gimferrerovu aluzi na španělského malíře Diega Velázqueze a jeho dílo *Kapitulace Bredy* (*La rendición de Breda*) nebo na povídku Jorgeho Luise Borgese „Zahrada, v které se cestičky rozvětvují“ („El jardín de senderos que se bifurcan“).³⁴⁵ Předmětem

³⁴² ELIOT, T. S., NORTH, Michael, ed. *The waste land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001. ISBN 0-393-97499-5, s. 19. V českém vydání *Pusté země* je verš ponechán v originále, pravděpodobně proto, že se jedná o část lidové dětské říkanky. Z tohoto důvodu také v předkládaném textu není nabídnut český překlad. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

³⁴³ GIMFERRER, 2010, s. 150–151.

³⁴⁴ GIMFERRER, 2005, s. 22.

³⁴⁵ REY, 2005, s. 88.

básně je samotná poezie, vše se odehrává v básnickém univerzu. Rey vyzdvihuje Gimferrerův verš „A tak je zahrada dalším / obrazem či oklikou“³⁴⁶ („Así el jardín es otra / imagen o rodeo“³⁴⁷), v němž by se opravdová zahrada měla rozvětlovat, obdobně jako cestičky v názvu výše zmíněné Borgesovy povídky.³⁴⁸

„První březnové vidění“ následuje báseň „Červenec 1965“ („Julio de 1965“), již básník rozdělil do dvou částí; v prvním oddíle lyrický subjekt pochybuje nad vlastním významem na tomto světě. Existencialistické téma podněcuje zejména verš „Bol som architektúrou či snom?“³⁴⁹ („¿Fui arquitectura o sueño?“).³⁵⁰ Od otázek nad lidskou podstatou se lyrický subjekt přesouvá do prostoru surrealistické zahrady – čtenáři jsou zde svědky tzv. automatického psaní, při němž básník řadí jednotlivé výjevy bezprostředně za sebe. Tato část básně se odehrává během dne a do protikladu k ní vstupuje část odehrávající se v noci. Pro básnický subjekt tím vzniká nový svět, v němž se cítí lépe než v tom předchozím. Vedle dějové linky básně je však potřeba se zaměřit na zajímavou rovinu metatextovou, kterou velmi pěkně popisuje Debicki v článku o Gimferrerově sbírce *Moře hoří*. Debicki se věnuje četbě Gimferrerovy básně optikou poezie Jorgeho Guilléna.

„Červenec 1965“ evokuje guillenovskou vizi a výraz a zve nás, abychom znovu-prožili literární dílo této básně ve všech jejích detailech a komplexnostech. Zkušenost nabízená čtenáři je samozřejmě zcela odlišná od té, kterou nabízí „originální“ báseň *Cántica*: když čteme „Červenec 1965“, „čteme“ současně Gimferrerova slova a všechny guillénovské básně, které si pamatujeme z předchozích čtení... (Dalo by se říct, že pravým „tématem“ se stává básnické vyjádření).³⁵¹

³⁴⁶ Přeložila autorka disertační práce.

³⁴⁷ GIMFERRER, 2010, s. 152. Otázky vztahující se k bytí jsou velmi typické v okamžiku, kdy lyrický subjekt váhá mezi realitou a fikcí, které od sebe nedokáže příliš dobře rozlišovat. Neschopnost lyrického subjektu označit své já za reálné nebo fiktivní je jedním ze znaků, jímž se existenciální otázky moderní poetiky odlišují od existencialismu romantiků 19. století.

³⁴⁸ REY, 2005, s. 88.

³⁴⁹ GIMFERRER, 2005, s. 27.

³⁵⁰ GIMFERRER, 2010, s. 155.

³⁵¹ DEBICKI, Andrew Peter. Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 1993, (140), s. 48. Originál citace: „‘Julio de 1965’ constituye la evocación de la visión y de la expresión guilleniana, y nos invita a re-vivir la obra literaria de este poema en todos sus detalles y complejidades. La experiencia que ofrece al lector es bien diferente, desde luego, que la que ofrece un poema ‘original’ de *Cántico*: al leer ‘Julio de 1965’ ‘leemos’ simultáneamente las palabras de Gimferrer y todos los poemas guillenianos que recordamos de lecturas anteriores... (Pudieramos decir que el ‘tema’ verdadero viene a ser la expresión poética).“ V souvislosti s tím Debicki připomíná Guilléna básně „Vzdušný tanec“ („Aire bailando“). GUILLÉN, Jorge. *Aire nuestro. Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1977. ISBN 84-211-3005-6, s. 443–445.

Gimferrerův styl opravdu navozuje Guillénův básnický ráz – Gimferrerovy verše „sobre la plenitud / de un exacto equilibrio“³⁵² („o úplnosti / přesné rovnováhy“)³⁵³ evokují Guillénovu zkušenost o úplnosti a jeho vizi světa jako něčeho dokonalého, co se nachází v rovnováze, a je tudíž perfektní.

Desátou a jedenáctou básně v pořadí představují „Hymnus“ („Himno“) a „Zpěv“ („Canto“). Obě básně opět dokazují Gimferrerovu hlubokou znalost literárních tradic a schopnost využít ji v moderní poezii 20. století. Jak „Hymnus“, tak „Zpěv“ odkazují ke klasickým řeckým mýtům. Zatímco básně „Hymnus“ uvádí postavu Kirké, dceru Hélia (boha Slunce) a jeho ženy Persy, verše druhé básně „Zpěv“ připomínají Théseova dobrodružství v Mínóově labyrintu, v němž byl uzavřen bájný Minotaurus.

Následuje krátká básně „Jediná nota pro Hölderlina“ („Una sola nota musical para Hölderlin“), která vyniká svou technickou propracovaností – Gimferrer zde kombinuje jedenáctislabičné a sedmislabičné verše, čímž dospívá k tvorbě volného verše, který zní velmi muzikálně.³⁵⁴ Gimferrer ne zvolil zvukomalebnost verše nahodile, ale souzní s názvem básně, v němž se objevuje jméno německého lyrického básníka, který tvořil na přelomu 18. a 19. století.

Další básně „Nože v dubnu“ („Cuchillos en abril“) vypráví o nesnášenlivosti lyrického subjektu vůči adolescentům. Básníkovy emoce se ve verších projevují velmi silně, navíc je umocňují slova jako „nesnáším“ („odio“) nebo „zahání do úzkých“ („me acorralla“).³⁵⁵ Dějová linie básně, obdobně jako děje předchozích veršů, je prostá, avšak i zde se nachází zřejmý otisk (hispanoamerického) modernismu. Gimferrer v dopise Leopoldu Maríovi Panerovi z 13. února 1968, píše, že rytmus básně „Nože v dubnu“ vychází z jeho četby poezie Josého Maríe Egurena.³⁵⁶ Tato inspirace peruánským autorem, jehož nejzásadnější díla vyšla na počátku 20. století, dokazuje všudypřítomnou intertextualitu Gimferrerových děl.

Předposlední básně sbírky s anglickým názvem „Band of Angels“ dotváří celkový obraz modernistické inspirace v díle *Moře hoří*. Název básně pravděpodobně vychází

³⁵² GIMFERRER, 2010, s. 155.

³⁵³ Přeložila autorka disertační práce.

³⁵⁴ REY, 2005, s. 95–96.

³⁵⁵ GIMFERRER, 2010, s. 163.

³⁵⁶ FERNÁNDEZ, Benito. *El contorno del abismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. ISBN 978-84-8310-097-4, s. 96.

ze stejnojmenného románu Roberta Penna Warrena z roku 1955. Filmová adaptace Warrenova románu *Kapka krve (Band of angel)* se dočkává premiéry o dva roky později. Jednu z hlavních rolí ve filmu ztvárňuje Yvonne de Carlo, múza básníků generace Nejnovějších. Gimferrerova báseň „Band of angel“ je básní o velké lásce ke krásnu a k poezii, čímž se znovu otevírá téma metapoezie tak časté v Gimferrerově díle.

Sbírku *Moře hoří* uzavírá báseň „Harfa v jeskyni“ („El arpa en la cueva“), která „vyjadřuje útěk lyrického já ze světa směrem k textu hledajíc útěchu v poezii.“³⁵⁷ Tato útěcha poezie se skrývá mimo jiné v následujících verších:

[...] No es inútil
hablar ahora del piano, los visillos,
las jarras de melaza, el bodegón,
los soldados de plomo entre serrín
las llaves de la cómoda, tan grandes,
como en el tiempo antiguo. No es inútil.³⁵⁸

([...] Teraz je čas
hovoriť o klavíri, o záclonkách,
o džbánoch, v ktorých to kvasí, o pivnici,
o cínových vojakoch v pilinách,
o kľúčoch bielizníka, takých veľkých,
ako za starých čias. Nie je to márne.)³⁵⁹

Útěk k poezii, kdy se lyrický subjekt ujišťuje, že není zbytečné zaobírat se krásou věcí, krásou poezie, tak logicky ukončuje celou Gimferrerovu básnickou sbírku. Navíc se zde opět opakuje motiv nostalgického vzpomínání na dětství a minulé časy obecně.

Bližší vhled do obsahové, ale i strukturální či jazykové stránky jednotlivých básní sbírky *Moře hoří* naznačuje neutuchající modernistickou inspiraci Pereho Gimferrera, která se zakládá především na prvcích intertextuality a metapoezie. Nyní se text soustředí na strukturu sbírky *Liduprázdný prostor* tak, aby následně obě Gimferrerova díla bylo možné uvést do vztahu k modernistickým dílům Ezry Pounda a T. S. Eliota.

³⁵⁷ REY, 2005, s. 104.

³⁵⁸ GIMFERRER, 2010, s. 170.

³⁵⁹ GIMFERRER, 2005, s. 42.

7 Úvod do *Liduprázdného prostoru*

Gimferrerova poéma *Liduprázdný prostor* bývá nejen literárními kritiky, ale rovněž čtenáři považována za básníkově vrcholné dílo. Kniha poprvé vychází v roce 1977; sám autor v prologu uvádí, že báseň sepsal mezi 7. červnem a 11. srpnem roku 1976, tedy během pouhých dvou měsíců.³⁶⁰ Pere Gimferrer poému rozděluje do deseti částí, které jsou označeny římskými číslicemi. Jednotlivé oddíly básně dle autora nabývají na hodnotě a významu pouze v okamžiku, kdy jsou čteny a chápány jako jeden celek. Čtení jednotlivých částí jako samostatných básní Gimferrer nevyklučuje, nicméně takové čtení označuje za nedostatečné.³⁶¹

Skutečná četba bude ta, jež považuje každý oddíl za část celku ve vztahu k těm, které mu předcházejí, které mu následují a ke globálnímu celku. Zkrátka jedna báseň.³⁶²

Strukturu Gimferrerovy básně *Liduprázdný prostor* charakterizuje dynamické střídání obrazů, které autor dovádí téměř k dokonalosti v deváté části básně.

El taronja i el negre. No: el blau, el carmesí.
L' esclat groc. Com uns ulls. Una màscara groga.
Vermell, als ulls tancats. Negre. Una nit vermella.
El sol, com una roda. La pedra del molí.
Esclats. L'àlber. El crit blanc. El sol blanc. No el veig
de tan blanc. Una flama blanca. El color. Esborrat.³⁶³

(Oranžová a černá. Ne: modrá, karmínová.
Žlutá záře. Jako oči. Žlutá maska.
Červená, za zavřenýma očima. Černá. Červená noc.
Slunce jako kolo. Mlýnský kámen.
Záře. Topol. Bílý výkřik. Bílé slunce. Nevidím jej
tak bílé. Bílý plamen. Barva. Smazáno.)³⁶⁴

Střídání obrazů a básníkových představ, které je z výše uvedené ukázky patrné, připomíná rychlý sled jednotlivých fotografií či filmovou sérii velmi rychle se měnících obrazů. Film, jak zmiňuje podkapitola předkládané disertační práce „Populární kultura v poezii Nejnovějších“, představuje pro generaci Nejnovějších, tedy včetně Pereho Gimferrera, obrovský inspirační zdroj, a to nejen po stránce obsahové, ale i po technické. Všudypřítomná juxtapozice obrazů v Gimferrerově

³⁶⁰ GIMFERRER, Pere. L'espai desert. GIMFERRER, Pere. *Poesía 1970–1977: Edición bilingüe*. Madrid: Visor, 1978, s. 174. ISBN 973-84-7053-183-2.

³⁶¹ TAMTÉŽ, s. 174.

³⁶² TAMTÉŽ, s. 174. Originál citace: „[L]a verdadera lectura será la que considera a cada sección como una pieza de un todo, con relación con las que la preceden con las que la siguen y con el conjunto global. Un solo poema, en suma.“

³⁶³ GIMFERRER, 1978, s. 224.

³⁶⁴ Přeložila autorka disertační práce.

poémě poukazuje rovněž na zálibu v užívání techniky koláže a montáže, která pravděpodobně opět vychází z techniky psaní T. S. Eliota. Rovněž Eliotova poéma nevyužívá klasických básnických struktur, ale přiklání se spíše k inovativní technice koláže.³⁶⁵

Čtenáři po prvním čtení Gimferrerova *Liduprázdného prostoru* mohou nabývat dojmu, že verše jsou chaotické a těžko uchopitelné. Pokud se však nenechají odradit a ponoří se hlouběji a opakovaně do četby, je docela dobře možné poému pochopit nejen po jednotlivých oddílech, ale rovněž jako celek tak, jak autor žádá v prologu. Stěžejním vodítkem pro pochopení básně jako celku je porozumění každé jedné z deseti částí básnického textu. Proto se následující výklad věnuje právě obsahové stránce jednotlivých oddílů poémy.

V první části, kterou lze považovat za určitý úvod k celé poémě, se objevuje téma lásky, touhy: „D'això, el desig, què en sap?”³⁶⁶ („Co o tom touha ví?“).³⁶⁷ Lásku zde autor dává do souvislosti s tématem času, pro čtenáře není příliš snadné rozeznat momenty minulé a budoucí; autor se vrací k myšlenkám a vzpomínkám z mládí, na něž si ovšem vzhledem k toku času nedokáže vzpomenout. Následně se obrací k přítomným myšlenkám, aby se cyklicky opět vrátil k mládí. Dalším motivem, který básník v této části nabízí svým čtenářům, je kontrast rostlinného a nerostného světa:

l'aspror eixuta del guix i la pissarra,
aquesta llum de llot, d'aigua embussada, un ésser
de molsa i d'heura, vegetal i pútrid³⁶⁸

(vyschlá drsnost sádry a břidlice,
to blátivé světlo, svit bahnité vody, bytosti
z mechu a břechťanu, bytost rostlinná a hnilobná)³⁶⁹

Svět rostlin a nerostů představují v Gimferrerově poémě výrazné stylistické prvky, které se vzájemně prolínají a následně ovlivňují interpretaci básně.

Druhou část poémy charakterizuje přerod člověka mezi dvěma životními epochami – od dětských let k adolescenci. Čas dětství, jemuž se věnují úvodní verše druhé části poémy, nahrazuje čas dospívání, a to následujícími verši.

³⁶⁵ MACRAE, 1997, s. 49.

³⁶⁶ GIMFERRER, 1987, S. 176.

³⁶⁷ Přeložila autorka disertační práce.

³⁶⁸ GIMFERRER, 1987, s. 176.

³⁶⁹ Přeložila autorka disertační práce.

Els mites
del temps adolescent, el coltell de Teseu
que faria justícia de tot [...] ³⁷⁰

(Mýty
dospívajícího času, Théseův meč,
který by do všeho vnesl spravedlnost [...]) ³⁷¹

Ve třetí části básník hovoří o mrtvolném a nešťastném rodinném kruhu, aby tak sdílel své zážitky z dospívání: „El cadavèric cercle de família, / amb llànties d'oli brut, com un borrall de caspa“ ³⁷² („Mrtvolný rodinný kruh, / se skvrnami špinavého oleje, jako hrouda lupů“). ³⁷³ Verše svou atmosférou i volbou výrazů přesahují do oblasti dekadentní estetiky. Čtvrtou část Pere Gimferrer věnuje motivu lidského těla, prostřednictvím kterého se lyrický subjekt snaží dojít k lidské podstatě. ³⁷⁴ Pátou část poémy charakterizují motivy času a smrti; šestou hledání podstaty sebe samého; sedmý díl básně vystihují existenciální prvky – např. běh času nebo lidský osud. V osmé části se do popředí básníkovy zájmu dostává motiv samoty a zároveň se vrací téma času. Devátá část se podstatně liší od předchozích, lyrický subjekt zde vyzývá čtenáře k zamyšlení se nad jazykem básně, nad limity četby i psaného textu. ³⁷⁵ Nabízí se zde permanentní střídání obrazů v nejrůznějších barvách. To může ve čtenářích vyvolávat dojem promítání filmového pásu; ale může se také jednat o extatický okamžik, v němž se autor dotýká podstaty svého bytí. Právě motivu bytí se věnuje závěrečný desátý oddíl poémy, v němž velmi výrazně vystupuje do popředí motiv „jámy bytí“: „Ens trobarem al fons del sot de l'èsser“ ³⁷⁶ („Nacházíme se na dně jámy bytí“). ³⁷⁷ Smyslem básně je tedy význam bytí v čase, objevení tělesnosti a těla jako něčeho pomíjivého, něčeho, co nás činí dočasnými, téměř prázdnými: „Diem el sot, diem el lloc vacant de l'èsser“ ³⁷⁸ („Říkáme jáma, říkáme prázdné místo bytí“) ³⁷⁹.

³⁷⁰ GIMFERRER, 1987, s. 183.

³⁷¹ Přeložila autorka disertační práce.

³⁷² GIMFERRER, 1987, s. 186.

³⁷³ Přeložila autorka disertační práce.

³⁷⁴ Blíže se motivu lidského těla a tělesnosti věnuje článek Juana A. Sáncheze Fernándeze: SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. 1994, 4, 347–351.

³⁷⁵ Podrobnější rozbor a interpretaci jednotlivých částí Gimferrerova *Liduprázdného prostoru* nabízí velmi přehledným způsobem studie Juana Antonia Sáncheze. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, 1994. Vedle této studie nabízí rozbor úvodních částí Gimferrerovy poémy rovněž text Alberta Lópeze Martína. LÓPEZ MARTÍN, Alberto. La identidad en L'espai desert de Pere Gimferrer y Ode Marítima de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo. *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*. 2011, (XVI), 79–92. ISSN 1130-8508.

³⁷⁶ GIMFERRER, 1987, s. 226.

³⁷⁷ Přeložila autorka disertační práce.

³⁷⁸ GIMFERRER, 1987, s. 226.

³⁷⁹ Přeložila autorka disertační práce.

Dosavadní teoretický výklad považuji za nápomocný také pro porozumění následujícím dvěma kapitolám, které srovnávají Gimferrerova díla s pracemi Ezry Pounda a Thomase S. Eliota.

8 Poezie Ezry Pounda a T. S. Eliota v díle *Moře hoří*

Gimferrerova básnická sbírka *Moře hoří* představuje poezii protkanou mnoha různými inspiračními vlivy. Anglosaský modernismus, jeden z výrazných inspiračních proudů, dodává Gimferrerově sbírce velkou míru originality a jedinečnosti. Jordi Gracia v souvislosti s anglosaským modernismem v poezii Pereho Gimferrera dospívá k závěru, že básně ze sbírky *Moře hoří* usilují jednak o pluralitu hlasů v rámci jedné básně, jednak o kombinování různých časových rovin, a to po vzoru Ezry Pounda, T. S. Eliota nebo Saint-Johna Perseho.³⁸⁰

Gracia tímto výrokem utvrzuje Gimferrerovy čtenáře v důležitosti anglosaské modernistické tradice v Kataláncově poetickém díle. Gimferrerova poezie, především pak sbírka *Moře hoří*, jasně dokazuje Gimferrerovu znalost Poundova básnického díla. Zálibu v modernistické (ANGL) poezii obou velikánů dokazuje i rozhovor Antonia Rivera Taravilla s Perem Gimferrerem z roku 2018. Taravilla, básník, prozaik a esejista, požádal Pereho Gimferrera, aby mu vysvětlil, jakou roli v jeho tvůrčí kariéře sehrál právě Ezra Pound. Gimferrer vyzdvihl Poundovu básnickou práci a naznačil i jistou souvislost mezi jeho a svou poezií.

Pound má velmi zajímavý poetický projekt. Škoda, že s ním někdo neudělal to, co on udělal s Eliotem, když zredukoval jeho *Pustou zemi*. *Cantos*³⁸¹ měly být zkráceny, ale kdo to mohl udělat? Napsal jsem tu báseň, o které se zmiňujete [Óda na Benátky před mořem z divadel], když jsem přemýšlel o jedné jeho básni o Doganě a o tom všem, co bylo v krátké antologii, která vyšla v Adonáis v překladu Jesúse Parda.³⁸²

Sbírka *Moře hoří*, především první dvě básně „Mazurka v tento den“ a „Óda na Benátky před mořem z divadel“ na takovéto *zkrácení* po vzoru Ezry Pounda alespoň částečně aspiruje. Poundovo monumentální lyrické dílo *Cantos*, které se skládá ze 120 zpěvů, představuje pro Gimferrera obrovský zdroj inspirace; básně „Mazurka v tento den“ a „Óda na Benátky před mořem z divadel“ pak mohou být čteny a vnímány právě jako zkrácení či přepracování vybraných Poundových zpěvů, např.

³⁸⁰ GRACIA, 1997, s. 21–22.

³⁸¹ Poundovo dílo *Cantos* představuje dlouhou, nedokončenou lyrickou báseň, jež se skládá ze 116 jednotlivých částí, tzv. zpěvů.

³⁸² TARAVILLO, Antonio Rivero. Gimferrer: "Los Cantos de Pound debían haber sido podados." *Letra Global* [online]. 2018 [cit. 2021-5-30]. Dostupné z: https://cronicaglobal.elespanol.com/letra-global/la-charla/gimferrer-cantos-pound-podados_128189_102.html. Přeložila autorka disertační práce. Originál citace: "Pound tiene un proyecto poético muy interesante. La pena es que no hiciera alguien con él lo que él hizo con Eliot al recortarle *La tierra baldía*. Los Cantos debían haber sido podados, pero ¿quién podía hacerlo? Ese poema al que se refiere lo escribí pensando en un poema suyo sobre la Dogana y todo aquello que estaba en una breve antología que salió en Adonáis traducida por Jesús Pardo."

„Canto III“.³⁸³ Navzdory výše uvedenému Gimferrer svou sbírku *Moře hoří* považuje za knihu, kterou napsal méně rozvážným stylem, za knihu, jež se nezajímá o způsoby psaní poezie, které dominovaly španělské poezii v druhé polovině 20. století.³⁸⁴

Jak již bylo několikrát zmíněno, sbírka se vyznačuje velkou mírou inovativnosti, preciznosti, autorovou širokou znalostí literatury a v neposlední řadě obratným zacházením s nejrůznějšími literárními vlivy, včetně vlivu anglosaského modernismu a Ezry Pounda. Právě nové inspirační vlivy, intertextualita, precizní práce s jazykem nebo kulturalismus jsou prvky nové poezie sedmdesátých let 20. století, které jsou velmi zřetelné právě v Gimferrerově poezii. Záhy si podobnou básnickou estetiku podmaňuje celá generace Nejnovějších, příkladem může být poezie Guillerma Carnera a jeho díla *Scipionův sen* nebo *Obraz smrti*.

8.1 Mazurka, óda, zpěv

Mazurka, óda, zpěv jsou tři termíny z oblasti literatury, respektive tance a hudby, jejichž podstatou je živé tempo, rytmus a veselý tón. Kromě toho se tyto pojmy objevují v názvech Gimferrerových a Poundových básní – „**Mazurka** v tento den“, „**Óda** na Benátky před mořem z divadel“ (Pere Gimferrer), „**Canto III**“ (Ezra Pound), báseň, kterou lze přeložit jako „**Zpěv III**“. Je snad úzká souvislost mezi tituly Gimferrerových básní s textem Poundova „Zpěvu III“ nahodilá, nebo se ze strany katalánského básníka jedná o vysoce promyšlenou hru s textem a manifestaci osobní záliby v modernistické poezii Ezry Pounda? Odpověď nám může nabídnout bližší pohled na tituly Gimferrerových básní a jejich vztah k Poundovu lyrickému dílu.

Termín *mazurka* použitý Gimferrerem v názvu básně „Mazurka v tento den“ odkazuje k lidovému tanci původem z Polska. Mazurka se nese ve veselém rytmu, který ohraničuje třídobý rytmus.³⁸⁵ Mazurka, živý tanec, se v Gimferrerově básni projevuje náhlým, dalo by se říci rovněž živým, střídáním motivů. Andrew Debicki ve své četbě a interpretaci Gimferrerovy poezie dochází k závěru, že „Mazurka v tento den“ „nabízí vzhledem ke škále motivů spíše umělecký tanec než realistický příběh.“³⁸⁶ Tohoto

³⁸³ Básně „Mazurka v tento den“, „Óda na Benátky před mořem z divadel“ a „Canto III“, kterým je zde věnovaná největší pozornost, jsou včetně překladů uvedeny v Příloze 1.

³⁸⁴ GIMFERRER, Pere. *Poesía 1963–1969*. Madrid: Visor, 1979. ISBN 978-84-7053-195-8, s. 12.

³⁸⁵ Ve Španělsku se mazurka stala oblíbenou na přelomu 19. a 20. století.

³⁸⁶ DEBICKI, 1994, s. 142.

tzv. uměleckého tance si všímá ve své studii také Eduardo Chirinos. Chirinos neuzívá označení „umělecký tanec“, ale souhlasí s Debickim, a chápe souvislost mezi textem básně a jejím pojmenováním na úrovni stylistické. Obsahovou úroveň nechává spíše stranou. Chirinos termín mazurka v Gimferrerově pojetí dává do souvislosti s básní „Valčík“ („El vals“),³⁸⁷ jejímž autorem je Vicente Aleixandre.³⁸⁸

Mazurka, Gimferrerův umělecký tanec, odkazuje nejen k Aleixandreho básni, ale pravděpodobně i k dílu Ezry Pounda *Cantos*. Přestože podobnost mezi tituly Aleixandra a Gimferrera je zřejmá, oba autoři shodně k označení svých básní užívají tanec, Gimferrerův odkaz k anglosaskému modernismu je rovněž přítomný. *Cantos* neboli *Zpěvy* totiž obdobně jako mazurka odkazují k lyrické dimenzi a muzikálnosti, které v některých případech symbolizují život, veselí a naději, ale ve většině případů jsou jednotlivé zpěvy, cantos, spíše obrazem tragédie, úpadku, někdy dokonce zla.

Nápadná podobnost titulů dalších básní s Poundovým velkolepým modernistickým dílem se nese napříč celou sbírkou *Moře hoří*. Druhá báseň Gimferrerovy sbírky s označením „Óda na Benátky před mořem z divadel“ je lyrickou skladbou oslavující známé italské přístavní město. Óda stejně jako zpěv jsou skladby optimistického charakteru. Navíc termín óda pochází z řeckého *oidē*, který znamená píseň.³⁸⁹ A tak opět stojíme před Gimferrerovým mistrným zacházením s aluzemi a pečlivou volbou slov, a to zejména v souvislosti s anglosaským modernismem, který Gimferrerovu poezii, respektive poezii generace Nejnovějších, řadí mezi výjimečná díla.

Modernistické (ANGL) aspekty Gimferrer zařazuje především do prvních dvou výše zmíněných básní sbírky – do básní „Mazurka v tento den“ a „Óda před mořem z divadel“. Avšak velmi výrazně se přítomnost *Cantos* Ezry Pounda projevuje

³⁸⁷ CHIRINOS, Eduardo. La clave desleída en el justillo: historia íntima y veladura en "Mazurca en este día" de Pere Gimferrer. *Hispanic Review*. 2002, 70(1), s. 28.

³⁸⁸ Mezi Aleixandreho a Gimferrerovou poezií je na jednu stranu velký rozdíl – u Aleixandreho hovoříme o lásce erotické, která se v Gimferrerově poezii objevuje pouze vzdáleně. Na druhou stranu si poezie obou autorů jsou blízké, a sice obě zmíněné básně (Gimferrerova „Mazurka v tento den“ a Aleixandreho „Valčík“) jsou zakončeny tématem smrti. Gimferrer uzavírá báseň veršem „Kublai Khan ha muerto.“ („Kublai Khan zemřel.“). GIMFERRER, 2010, s. 132; český Přeložila autorka disertační práce. Aleixandre báseň zakončuje verši „[...] una espina / que dispensará la muerte diciendo: / Yo os amo.“ („[...] trn, který uděluje smrt říkájíc: / Miluji vás.“). ALEIXANDRE, Vicente. *Espadas como labios ; La destrucción o el amor*. Madrid: Castalia, 1993. ISBN 84-7039-038-4, s. 61; český Přeložila autorka disertační práce.

³⁸⁹ Online Etymology Dictionary. *Etymonline.com* [online]. Main Line, 2001 [cit. 2022-04-18]. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/ode?ref=etymonline_crossreference.

v dalších názvech básní. Jedná se o „Hymnus“ a „Zpěv“, přičemž druhé zmíněné pojmenování je doslovným užitím označení *canto*.

Bližší zamyšlení nad jednotlivými názvy Gimferrerových básní dokládá Gimferrerovu výraznou blízkost a náklonost k Poundově monumentálnímu dílu *Cantos*.

Gimferrerova mazurka, óda, ale také hymnus a zpěv nacházejí svůj předobraz právě ve zmíněném Poundově díle. Tato Gimferrerova tvůrčí blízkost se nejvíe jako akt nahodilosti, některé Gimferrerovy básně vykazují stejné či alespoň velmi podobné rysy ve výstavbě básnického textu. Proto je třeba ve stejných intencích chápat a interpretovat i názvy básní. Nyní se však od titulů básní přesuňme k jejich obsahové a formální stránce.

8.2 „Mazurka v tento den“ a „Canto III“

Gimferrerova první báseň sbírky *Moře hoří* s názvem „Mazurka v tento den“ je výsledkem autorovy velmi pečlivé práce s intertextualitou – literárním předobrazem Gimferrerovy poezie se stal „Canto III“ Ezry Pounda. Oba texty, „Mazurka v tento den“ a „Canto III“, se totiž vyznačují velmi podobnou textovou výstavbou. Při čtení prvních čtrnácti veršů Gimferrerovy básně jsou čtenáři svědky řady událostí spojených s postavami románu *Zamorský kruh* (*El cerco de Zamora*). Druhou část básně pak Gimferrer věnuje současnosti, konkrétně pak vzpomínkám na univerzitní léta:

Y es, por ejemplo, ahora
esta lluvia en los claustros de la Universidad,
sobre el patio de Letras, en la luz charolada
de los impermeables, retenida en la piel³⁹⁰

(A je to například nyní
tento déšť v ambitech Univerzity,
na dvoře Filozofie, v lesknoucím se světle
pláštěů, zadržené v kůži)³⁹¹

Čím se tato Gimferrerova struktura básnického textu inspiruje v „Canto III“ Ezry Pounda? Zatímco první část Gimferrerovy básně vzpomíná historické okamžiky a druhá je věnovaná přítomným okamžikům spojeným s vlastními zážitky z dob

³⁹⁰ GIMFERRER, 1997, s. 106.

³⁹¹ Přeložila autorka disertační práce.

univerzitních studií, báseň Ezry Pounda začíná vzpomínkami na Benátky a ve druhé části pokračuje historickými okolnostmi spojenými s *Písní o Cidovi* (*Cantar de Mio Cid*).³⁹² Pere Gimferrer uvádí svou báseň veršem „Vellido Dolfos mató al rey“³⁹³ („Vellido Dolfos zabil krále“³⁹⁴) – minulý čas slovesa *matar* (*zabít*) odkazuje k historickým událostem stejně tak jako u Pounda verš „My Cid rode up to Burgos“³⁹⁵ („Můj Cid vjel do Burgosu“³⁹⁶), který uvádí druhou část „Canta III“. Zde se jedná o minulý čas slovesa *to ride* (*jet*). Naopak části obou básní odkazující k současnosti mají jasné časové ohraničení. V případě Gimferrerovy básně je to příslovce *ahora* (*nyní*) – „Y es, por ejemplo, **ahora** / esta lluvia en los claustros de la Universidad“³⁹⁷ („A je to například **nyní** / tento déšť v ambitech Univerzity“);³⁹⁸ v případě „Canto III“ je to časové určení *that year* (*ten rok*) – „For the gondolas cost too much, **that year**“³⁹⁹ („gondoly byly příliš drahé **toho roku**“).⁴⁰⁰ Z uvedeného je patrné, že Gimferrer koncipuje báseň „Mazurka v tento den“ na stejném principu jako Ezra Pound „Canto III“ pouze s tím rozdílem, že Gimferrer vystavuje svou báseň v opačném pořadí než Pound.

Úvodní verše Gimferrerovy básně „Mazurka v tento den“ čtenáře přenášejí do středověkého prostředí, v němž vystupuje několik postav známých jak ze Zamorského kruhu, tak z „Romance krále dona Sancha“ („Romance de rey don Sancho“). Obě díla dokumentují vraždu Sancha II., již spáchal Vellido Dolfos – stejná postava vystupující v Gimferrerově básni, a to přímo v úvodním verši básně: „Vellido Dolfos mató al rey“⁴⁰¹ („Vellido Dolfos zabil krále“⁴⁰²). Další postavou, která udává v souvislost Gimferrerovo dílo se středověkými romancemi, je Urraca, dcera Ferdinanda I.

³⁹² Ezra Pound se velmi detailně zabýval *Písní o Cidovi*, v letech 1906–1925 přeložil minimálně ve čtyřech různých verzích některé části španělského eposu. POUND, Ezra. Letter to Isabel Weston Pound, February 23, 1910. In: DE RACHEWILTZ, Mary, A. David MOODY a Joanna MOODY, ed. *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895–1929*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 220. ISBN 978-01-995-8439-0.

³⁹³ GIMFERRER, 1997, s. 105.

³⁹⁴ Přeložila autorka disertační práce.

³⁹⁵ POUND, 1998, s. 11

³⁹⁶ POUND, 1993, s. 100.

³⁹⁷ GIMFERRER, 1997, s. 106. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

³⁹⁸ Přeložila a zvýraznila autorka disertační práce.

³⁹⁹ POUND, 1998, s. 11. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁴⁰⁰ POUND, 1993, s. 100. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁴⁰¹ GIMFERRER, 1997, s. 105.

⁴⁰² Přeložila autorka disertační práce.

Velikého a sestry Sancha II., která se po otcově smrti stává dědičkou oblasti Zamora.⁴⁰³

Jednotlivé události jsou v Gimferrerově básni řazeny postupně za sebou, nejedná se o vyprávěný příběh, ale spíše o sled obrazů. Rytmus básně proto za prvé připomíná tanec mazurku, jak autor předestírá v názvu básně; za druhé se podobá filmovému pásu, technice příznačné pro generaci Nejnovějších. Oproti tomu „Canto III“ Ezry Pounda vyznívá více jako příběh, zpěv. Zatímco Gimferrer odkazuje k událostem Zamorského kruhu, Ezra Pound se inspiroje⁴⁰⁴ *Písní o Cidovi*; druhou část Pound začíná líčením o Cidově⁴⁰⁵ setkání s devítiletou dívkou, následuje epizoda s Rachelem a Vidasem a příběh o smrti Inés de Castro.

Obě básně „Mazurka v tento den“ a „Canto III“ z části nacházejí svůj předobraz ve zmíněné *Písní o Cidovi*. Takováto hra s významným dílem španělské literatury dokazuje zálibu obou autorů, ač dobově rozdílných, ve staré literatuře a zároveň poukazuje na jejich široké literární znalosti. Velmi nápadně se tato literární vývojová linka *Píseň o Cidovi* – „Canto III“ (Ezra Pound) – „Mazurka v tento den“ (Pere Gimferrer) projevuje v Gimferrerově verši „Tres veces la corneja en el camino“⁴⁰⁶ („Třikrát vrána na cestě“)⁴⁰⁷. Výchozí verše vlastní *Písní o Cidovi* pro následnou intertextuální hru Pounda a Gimferrera zní: „a la eixida de Bibar ovieron la corneia diestra / e entrando a Burgos, oviéronla siniestra.“⁴⁰⁸ („Když odjížděli z Vivaru, napravo vránu měli, / když do Burgosu vjíždějí, po levici jim letí“).⁴⁰⁹ Gimferrerův verš ve čtenářích okamžitě asociuje Cidův odjezd z Vivaru a následný příjezd do

⁴⁰³ Urraca se objevuje v desátém verši Gimferrerovy básně „Mazurka v tento den“.

⁴⁰⁴ Pound nejen že se inspiroje a cituje *Píseň o Cidovi*, ale důležité je zde také vnímání času, kde se minulost stává přítomností. Pound dochází k cyklickému pojetí času, k historickým vlnám, které se opakují, a dospívá tak k dimenzi absolutní přítomnosti. Značný myšlenkový vliv zde sehrává Nietzscheho filozofie.

⁴⁰⁵ Ústřední postava španělského eposu *Píseň o Cidovi* (*Cantar de Mio Cid*) z 12. století.

⁴⁰⁶ GIMFERRER, 2010, s. 131.

⁴⁰⁷ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁰⁸ *Poema de Mio Cid*. Madrid: Castalia, 1987. ISBN 978-84-703-9171-2, s. 76.

⁴⁰⁹ *Píseň o Cidovi*. Praha: Vydavatelství a nakladatelství Práce, 1994. ISBN 80-2080327-0, s. 8.

Burgosu.⁴¹⁰ Cidovu cestu zachycují rovněž úvodní verše druhé sloky Poundova „Canto III“ – „My Cid rode up to Burgos“⁴¹¹ („Můj Cid vjel do Burgosu“).⁴¹²

Gimferrerova práce s intertextualitou v „Mazurce v tento den“ dokládá nejen autorovy hluboké literární znalosti, ale také jeho smysl pro detail a preciznost, které se objevují napříč celou poezií tohoto katalánského básníka. Metapoezie je zároveň jedním z typických rysů poezie generace Nejnovějších, jedná se o básnický prvek, který v sedmdesátých letech 20. století nabývá na významu a mezi básníky na oblibě.

Osobitému rázu básně přispívá další aspekt, a sice užívání modernistických (ANGL) technik, především fragmentárnost nebo koláž, které můžeme pozorovat při Gimferrerově popisu událostí. Opět se zde vracíme k motivu mazurky – jednotlivé události jsou fragmentární, nevytvářejí plynule navazující příběh, jde spíše o tanec slov, mazurku – z hlediska literární teorie o literární koláž. Dalším aspektem charakteristickým pro danou literární generaci je již zmiňovaná technika filmového pásu. Ta se v Gimferrerově básni projektuje jako mazurka, tanec slov, tanec a sled jednotlivých obrazů jako bychom je sledovali na filmovém plátně. Následující ukázka vyobrazuje Urračín vstup na scénu. Zde Gimferrer klade jednotlivé obrazové výjevy za sebe, čímž vytváří jednak literární koláž, jednak dojem filmového pásu.

¡Trompetas del poniente!
Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos⁴¹³

(Polnice západu! Bránou, barbar,
prchavý plášť, Urraca nahoře, koš
zrudl mezi jejími hrubými prsty)⁴¹⁴

⁴¹⁰ Chirinos ve své studii „La clave desleída en el justillo: historia íntima y veladura en ‘Mazurca de este día’ de Pere Gimferrer” upozorňuje, že Gimferrerův zmiňovaný verš *Tres veces la corneja en el camino* odkazuje na „předcházející (nevyslovenou) scénu Poundova ‚Canta III‘ a na systém víry vlastní středověké ornitomancii.“ CHIRINOS, 2002, s. 32.

⁴¹¹ POUND, 1998, s. 11.

⁴¹² POUND, 1993, s. 100. Pound v intertextualitě pokračuje i dalšími verši. Velmi nápadnou aluzi na *Píseň o Cidovi* představuje verš „una niña de nueve años“ (v překladu Poundova textu rovněž nepřeloženo a ponechán španělský originál; POUND, 1993, s. 100), který má svou předlohu v *Písni o Cidovi* a verši „Una niña de nuef años a oio se parava“; *Poema de Mio Cid*, 1987, s. 80. („Devítileté děvče se zastavilo před ním“; *Píseň o Cidovi*, 1994, s. 9.)

⁴¹³ GIMFERRER, 1997, s. 105.

⁴¹⁴ Přeložila autorka disertační práce.

S výše popsaným souvisí rovněž absence sloves a spojek, což je rys typický právě pro poezii anglosaského modernismu. Téměř v celé druhé části Gimferrerovy „Mazurky v tento den“ nenalezneme ani jedno sloveso.⁴¹⁵

Y es, por ejemplo, ahora
esta lluvia en los claustros de la Universidad,
sobre el patio de Letras, en la luz charolada
de los impermeables, retenida en la piel
aún más dulce en el hombro, declinando en la espalda
como un hilo de broce, restallando en la yerta
palmera de jardín, repicando en la lona
de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

Guantes grises, rugosos,
pana, marfil, cuchillos, alicates o pinzas
sobre el juego de té o baquelita y mimbre.⁴¹⁶

(A je to například nyní
tento déšť v ambitech Univerzity,
na dvoře Filozofie, v lesknoucím se světle
plášťů, zadržené v kůži
ještě sladší na rameni, klesající na záda
jako bronzová nit praskající ve ztuhlé
zahradní palma, klepání na plátno
od hrubých deštníků, odrážejících se ve skle.

Šedé, drsné rukavice,
manšestr, slonovina, nože, kleště nebo pinzety
na čajové soupravě nebo bakelitu a proutí.)⁴¹⁷

Vrátíme-li se k jedné z výše zmíněných ukázek Gimferrerovy básně „Mazurka v tento den“, stojí za pozornost bližší interpretace některých motivů, a to ve verších 8–14.

¡Trompetas del poniente!

Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía rojo entre sus dedos ásperos,
desleíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo el farellón⁴¹⁸

(Polnice západu! Bránou, barbar,
prchavý plášť, Urraca nahoře, nůše
zrudla mezi jejími hrubými prsty,
žezlo vyšívané na její kazajce vybledlo,
světlo v jejích srnčích očích bylo klidné
nad šuměním řeky hladící útes)⁴¹⁹

⁴¹⁵ Základem pro takovou kompozici je technika koláže a vnímání času v dimenzi totální přítomnosti. Obdobně jako je tomu u Ezry Pounda, který hovoří o trubadúrech jako by se jednalo o jeho současníky.

⁴¹⁶ GIMFERRER, 1997, s. 105.

⁴¹⁷ Přeložila autorka disertační práce.

⁴¹⁸ GIMFERRER, 1997, s. 105.

⁴¹⁹ Přeložila autorka disertační práce.

Chirinos motivy nůše (*el cuévano*), vyšívaného žezla (*el cetro bordado*) a klidného světla (*quieta luz*) interpretuje jako aluzi na Urračinu postavu – jedná se o pojmy, které Urraku přímo nepojmenovávají, ale spíše ji charakterizují,⁴²⁰ verše jsou velmi nejasné, ani Chirinův výklad je příliš neosvětluje.

Je zde ale také odlišná interpretace, než jakou přinesl Chirinos. Zmiňované verše a motivy mohou odkazovat k postavě Urraky, jak je Chirinos přesvědčený; předkládaná práce ovšem může nabídnout interpretaci spojenou s postavou zavražděného krále. Verš „žezlo vyšívané na její/jeho⁴²¹ kazajce vybledlo“⁴²² odkazuje ke králi, kterého zavraždil Vellido Dolfos a pro něhož Urraca truchlí. K postavě krále odkazuje pravděpodobně i předchozí verš, kdy „nůše zrudla mezi jejími hrubými prsty“.⁴²³ Sloveso zrudnout (*teñir rojo*) vyjadřuje náhlou přeměnu barvy z běžného stavu do rudé, čímž evokuje obraz krve, případně krveprolití, v souvislosti s Gimferrerovými verši pak zavraždění krále. Mrazivou a ponurou atmosféru těchto dvou veršů doprovází Urračin stesk po králi, a to obrazem Urraky na útesu, jež je zahleděna klidným pohledem do dále.

Motiv nůše (*el cuévano*), který odkazuje podle Chirina k postavě Urraky, či podle interpretace předchozího odstavce k postavě zavražděného krále, se v *Písni o Cidovi* neobjevuje. Lze jej ovšem nalézt v díle španělského romantického básníka a dramatika Josého Zorrilli *Legenda o Cidovi* (*La leyenda del Cid*, 1882). Vzhledem k Gimferrerovu širokému literárnímu přehledu a znalostem lze usuzovat, že Zorrillova veršovaného Cida znal a nechal se jím rovněž z části inspirovat.

Iban y venian pajes,
Mayordomos, guarda-bosques,
Palafreneros, ujieres,
Reposteros y ojeadores
que cargaban en acémilas
y á hombro de robustos hombres
cestas, canastas y cuévanos
con vajilla y provisiones.⁴²⁴

(Chodila a přicházela pážata,
Majordomové, strážci lesů,
Podkoní, portýrové,

⁴²⁰ CHIRINOS, 2002, s. 33–34.

⁴²¹ Ze španělského originálu přivlastňovacího zájmena *su* nerozeznáme, zda se vztahuje k ženskému (Urraca) nebo mužskému (zavražděný král) rodu.

⁴²² GIMFERRER, 1997, s. 105. Přeložila autorka disertační práce.

⁴²³ TAMTÉŽ, s. 105.

⁴²⁴ ZORRILLA, José. *La leyenda del Cid*. Barcelona: Montaner y Simon, 1882, s. 75.

Cukráři a náhončí
co nakládají muly
a na ramenou silných mužů
košíky, koše a nůše
s nádobím a zásobami.)⁴²⁵

V Zorrillově díle se sice motiv nůše objevuje v souvislosti s poddanými, ale postavy Urraky a krále Sancha se objevují jen o pár veršů výše – „Los podencos de don Sancho / y los galgos retozones / de la infanta doña Urraca“⁴²⁶ („Lovečtí psi dona Sancha / a hraví chrti / infantky doni Urraky“).⁴²⁷ Nůše zde slouží vrchnosti, tedy jak Sanchovi, tak Urrace. Gimferrer motiv uvádí rovněž v souvislost s oběma postavami podle toho, kterou interpretaci z výše nabízených zvolíme.

Opustíme-li tento krátký exkurz do interpretace Gimferrerovy básně, je nutné připomenout, že jsou to právě modernistické (ANGL) charakteristiky a tvůrčí postupy (např. metaliteratura, výpustka sloves nebo koláž), které zakládají inovativnost v Gimferrerově básni „Mazurka v tento den“, respektive v celé sbírce *Moře hoří*. V Gimferrerově poezii tak nalezneme nejen otisk Poundovy či Eliotovy poezie, ale rovněž cítíme přítomnost starších literárních textů (např. textů romantismu či středověku).

8.3 Čtyři kvartety a Moře hoří

Jedno z dalších Eliotových velkolepých děl – sbírka *Čtyři kvartety* (*Four Quartets*, 1944) – se stalo výrazným modernistickým (ANGL) zdrojem inspirace pro Pereho Gimferrera. Přestože je tato kapitola disertační práce věnovaná především vztahu mezi poezií Ezry Pounda a Pereho Gimferrera, Eliotovy *Čtyři kvartety* si na tomto místě zaslouží pozornost. Jak již napovídá samotný název knihy *Čtyři kvartety*, i zde se do poezie velmi intenzivně promítá hudba. Eliotova kvarteta jsou pravděpodobně zamýšlena jako skladby určené čtyřem hudebníkům. Hudební skladba tak doplňuje triádu mazurka, óda, zpěv.

Eliotovu sbírku *Čtyři kvartety* utvářejí čtyři rozsáhlé básně – „Burnt Norton“, „East Coker“, „The Dry Salvages“ a „Little Gidding“. Každá báseň sestává z pěti částí a je pojmenovaná po skutečných místech ve Velké Británii a Spojených státech

⁴²⁵ Přeložila autorka disertační práce.

⁴²⁶ ZORRILLA, 1882, s. 74.

⁴²⁷ Přeložila autorka disertační práce.

amerických. Kompozice *Čtyř kvartetů* bývá často přirovnávaná ke struktuře Eliotovy *Pusté země*, která je rovněž komponovaná do pěti částí. Avšak sám Eliot tvrdil, že *Čtyři kvartety* psal v jiném, snad i v jednodušším, stylu než *Pustou zemi*:⁴²⁸ „V době *Čtyř kvartetů* jsem nemohl psát stylem *Pusté země*. V *Pusté zemi* jsem si nelámal hlavu nad tím, zda rozumím tomu, co říkám.“⁴²⁹ V otázce tematické se báseň vydává vstříc myšlenkám o životě a smrti, časovosti nebo věčnosti. V souvislosti s tím Martin Hlinský označuje Eliotovy *Čtyři kvartety* za „básnickou meditaci o bytí v čase.“⁴³⁰

Pro Gimferrerovu poezii se stala inspirativní zejména první báseň sbírky, „Burnt Norton“.⁴³¹ Tato Eliotova báseň rezonuje hned v několika Gimferrerových básních sbírky *Moře hoří*. První aluze na Eliotův básnický text je přítomný v básni „Vzývání v Ženevě“. Gimferrerův prostý verš „Tiempo destruye a tiempo, voz a voz, hombre a hombre“⁴³² („Čas rozbíjí čas, slovo slovo, člověk člověka“)⁴³³ by mohl být aluzí na Eliotovy úvodní verše básně „Burnt Norton“, které se zamýšlejí nad nezastavitelným plynutím času:⁴³⁴

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.⁴³⁵

(Čas přítomný a čas minulý
jsou snad oba přítomny v čase budoucím,
a čas budoucí je obsažen v čase minulém.
Jestliže všechen čas je věčně přítomný,
žádný čas nelze vykoupit.)⁴³⁶

⁴²⁸ Podrobně se kompozici *Čtyř kvartetů* věnuje GARDNER, Helen. *The composition of Four quartets*. Londýn: Faber, 1967. ISBN 978-05-7111-048-3 nebo CHEADLE, Brian. "Four Quartets": Structure and Surprise. *The Cambridge Quarterly*. 2015, **44**(3), 233–250.

⁴²⁹ COWLEY, Malcolm. *Writers at work: The Paris Review Interviews*. 2. vydání. Londýn: Secker & Warburg, 1963. ISBN 0-670-00052-3, s. 105. Originál citace: „By the time of the Four Quartets, I couldn't have written in the style of *The Waste Land*. In *The Waste Land*, I wasn't even bothering whether I understood what I was saying.“

⁴³⁰ HILSKÝ, Martin. Poznámka překladatele. ELIOT, Thomas Stearns. *Čtyři kvartety*. Praha: Argo, 2014, 55–58. ISBN 978-80-257-1210-8, s. 55.

⁴³¹ „Burnt Norton je název panského sídla poblíž Chipping Campden v 17. století, jež Eliot v létě 1934 navštívil.“ TOPINKA, Miloslav. Jsem tady, nebo tam, nebo jinde. TVAR: Literární občasník. 2014, (21), 3, 24. ISSN N 0862-657 X, s. 3.

⁴³² GIMFERRER, 2010, s. 143.

⁴³³ Přeložila autorka disertační práce.

⁴³⁴ Čas a jeho plynutí je klíčovým tématem mnoha Gimferrerových básní; velmi často tato tematika rezonuje s prolínáním časových rovin v Gimferrerových verších.

⁴³⁵ ELIOT, Thomas Stearns. *Four Quartets*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. ISBN 0-15-633225-6, s. 9.

⁴³⁶ ELIOT, Thomas Stearns. *Čtyři kvartety*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-1210-8, s. 11.

Jistou aluzi Eliotovy básně lze spatřovat i v Gimferrerově „Band of angel“. Pere Gimferrer se zde opět odkazuje k motivu plynutí času a časovosti jako takové:

...del tiempo el hombre
que lo vivió y luchó para ganarlo
ganando aquél, del silencio la música⁴³⁷

(...tak ako času človek,
ktorý ho prežíval, zápasil s ním a prehral ešte skôr
tak ako tichu hudba)⁴³⁸

Tematika času paměti a lidského vědomí silně rezonuje v obou sledovaných básních. U Eliota se zdá téma být naléhavější a explicitněji vyjádřeno; u Gimferrera jsou verše s touto tematikou hutnější a na první pohled ne příliš zřejmé. Ve stejné básni navíc Gimferrer opakuje Eliotovy motivy jako např. růže, světlo, voda nebo hudba. Gimferrerova znalost Eliotova díla *Čtyři kvartety* je tak více než zřejmá.

8.4 „Óda na Benátky před mořem z divadel“ a „Canto III“

Báseň „Óda na Benátky před mořem z divadel“ je v pořadí druhou básní sbírky *Moře hoří*, která navazuje na trend předchozí básně „Mazurka v tento den“. Je patrné, že i v „Ódě na Benátky před mořem z divadel“ Gimferrer předkládá čtenářům báseň inspirovanou rovněž Poundovým „Canto III“. Gimferrerova inspirace se projevuje nejen výrazem óda v titulu básně, což se nápadně podobá Poundově označení básně „Canto“ – „Zpěv“, ale rovněž v dalších dvou okamžicích. Prvním z nich je čtrnáctý verš Gimferrerovy básně „mármol en la Dogana como observaba Pound“⁴³⁹ („mramor na Dogane, ako ho zaznamenal Pound“).⁴⁴⁰ Nejen že zde Pere Gimferrer přímo jmenuje Ezru Pounda, ale zároveň tento verš připomíná verš z Poundova „Canto III“ „The silvery water glazes the upturned nipple, / As Poggio has remarked“⁴⁴¹ („vztyčené bradavky glazované stříbrnou vodou, / jak už Poggio si všiml“).⁴⁴²

Manuel Vilas oponuje a tvrdí, že Gimferrerův verš nemá v Poundově básni oporu, že se jedná o falešnou citaci. Svoje tvrzení zakládá na přesvědčení, že „báseň, do níž je

⁴³⁷ GIMFERRER, 2010, s. 164–165.

⁴³⁸ GIMFERRER, 2005, s. 36.

⁴³⁹ GIMFERRER, 2010, s. 134.

⁴⁴⁰ GIMFERRER, 2005, s. 9.

⁴⁴¹ POUND, 1998, s. 11.

⁴⁴² POUND, 1993, s. 100.

tato citace [verše] vložena, je také báseň bez skutečnosti, báseň bez odkazu, báseň, která nejmenuje, ale vymýšlí.“⁴⁴³ Nicméně i sám Vilas nakonec uznává jistou podobnost mezi zmíněnými verši Pounda a Gimferrera, a to konkrétně ve fonetické podobnosti jmen Pound („Óda na Benátky před mořem z divadel“) a Poggio („Canto III“).⁴⁴⁴ Dalším důvodem, proč považovat Gimferrerovy verše za obdobu Poundova „Canta III“ je užití stejných slovních obrátů právě ve výše zmíněných verších:

mármol en la Dogana **como observaba Pound**⁴⁴⁵

(mramor na Dogane, ako ho zaznamenal Pound)⁴⁴⁶

As Poggio has remarked⁴⁴⁷

(jak už Poggio si všiml)⁴⁴⁸

V první ukázce je zvýrazněna část verše, která se velmi nápadně podobá verši Ezry Pounda z „Canto III“. Přestože se české překlady zvýrazněných částí rozcházejí, obě slovesa (Gimferrer: *observaba*; Pound: *has remarked*) lze překládat slovesem *všimnout si*. Tedy v případě Gimferrera by část verše zněla *jak si všiml Pound* a v případě Poundova verše pak *jak si Poggio všiml*. Gimferrerův verš „mármol en la Dogana como observaba Pound“⁴⁴⁹ odkazuje na „Canto III“ ještě z jiné perspektivy, a sice odkazem na Doganu, jednu z benátských oblastí. Vzpomínkou na Doganu otevírá Ezra Pound právě báseň „Canto III“, její úvodní verš zní: „I sat on the Dogana’s steps“⁴⁵⁰ („Seděl jsem na schodech před Doganou“).⁴⁵¹

Druhým momentem, který odhaluje Gimferrerovu inspiraci anglosaským modernismem v díle „Canto III“, je oslava Benátek, tzv. venecianismus. Oslava italského města je patrná již z názvu básně – „Óda na Benátky před mořem z divadel“, dává příslib velebení a opěvování tohoto města, ale i jeho okolí, včetně moře. Venecianismus je jedním z charakteristických rysů poezie generace Nejnovějších, lze jej tedy v poezii Pereho Gimferrera, jako jednoho z čelních představitelů tohoto básnického uskupení, očekávat. Avšak do jisté míry se Gimferrer opět mohl inspirovat

⁴⁴³ VILAS, 1985, s. 126.

⁴⁴⁴ TAMTÉŽ, s. 126.

⁴⁴⁵ GIMFERRER, 2010, s. 134. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁴⁴⁶ GIMFERRER, 2005, s. 9.

⁴⁴⁷ POUND, 1998, s. 11. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁴⁴⁸ POUND, 1998, s. 100.

⁴⁴⁹ GIMFERRER, 2010, s. 134.

⁴⁵⁰ POUND, 1998, s. 11.

⁴⁵¹ POUND, 1993, s. 100.

verši Ezry Pounda, který část „Canta III“ věnuje právě vzpomínkám na italské Benátky.

I sat on the Dogana's steps
For the gondolas cost too much, that year,
And there were not "those girls", there was one face,
And the Buccentoro twenty yards off, howling "Stretti",
And the lit cross-beams, that year, in the Morosini,
And peacocks in Koré's house, or there may have been.⁴⁵²

(Seděl jsem na schodech před Doganou,
gondoly byly příliš drahé toho roku
a nebyla tu „ta děvčata“, jen jedna jediná tvář,
a o dvacet yardů dále Bucintoro, kvílející „Stretti“,
a ozářený kazetový strop v paláci Morosini toho roku
a pávi v domě Koré nebo tam aspoň mohli být.)⁴⁵³

Z uvedených dvou momentů je patrné, že Gimferrerovy aluze Poundovy poezie nejsou nahodilé ani náhodné, ale jedná se o pečlivě promyšlenou práci s textem, jazykovými prvky i jednotlivými motivy.⁴⁵⁴ Právě tato Gimferrerova mistrovská práce činí z jeho poezie výjimečné a zajímavé dílo španělské literatury druhé poloviny 20. století. Ve své době se jednalo do značné míry o dílo nejen odlišné od běžné poezie, ale také představující originální a inovátorskou poezii, jež spočívá v autorových hlubokých literárních znalostech, kulturalismu a precizní práci s jazykem.

Zatímco se předkládaná kapitola věnovala zejména Gimferrerově dílu *Moře hoří*, následující výklad se pozorností obrací k poémě *Liduprázdný prostor*. I toto Gimferrerovo vrcholné dílo dává do souvislosti s anglosaským modernismem a jeho stěžejními postavami T. S. Eliotem a E. Poundem.

⁴⁵² POUND, 1998, s. 11.

⁴⁵³ POUND, 1993, s. 100.

⁴⁵⁴ Pound si prostřednictvím *Cantos* uspořádává své myšlenky a vzpomínky (např. osobní vzpomínky na italské Benátky – např. „Canto XXV“). Gimferrerova poezie identicky jako Poundovo dílo reflektuje básníkovo (ztracené) mládí (např. sbírky *Moře hoří* nebo *Smrt v Beverly Hills*).

9 Anglosaský modernismus a *Liduprázdný prostor*

Anglosaský modernismus se otiskl nejen v Gimferrerově sbírce *Moře hoří*, ale hlubokou stopu zanechal i v básnickově vrcholné poémě *Liduprázdný prostor*. Název poémy, potažmo celé této Gimferrerovy básnické knihy, evokuje jinou básnickou knihu, a sice Eliotovu *Pustou zemi*. Nápadná podobnost mezi oběma tituly není nahodilá, přestože ji Pere Gimferrer v úvodu ke své poémě výslovně odmítá.

Dohromady vytváří opravdu velkolepé básnické dílo srovnatelné právě s mistrovským dílem T. S. Eliota. Díla *Pustá země* (T. S. Eliot) a *Liduprázdný prostor* (Pere Gimferrer) se na první pohled sobě podobají nejen svými názvy. Obě knihy spojují také vybrané verše, které jsou v několika případech téměř identické, což je dané Gimferrerovou zálibou a znalostmi Eliotovy poezie. Kromě toho se Gimferrer inspiroval i v rovině tematické, např. oba autoři svá díla uvádějí do historicko-politického kontextu první světové války (T. S. Eliot) a španělské občanské války (Pere Gimferrer). Návaznost *Liduprázdného prostoru* na Eliotovu *Pustou zemi* je nesporná, avšak neomezuje se pouze na toto jedno vrcholné dílo britského modernistického básníka. Kromě Eliotova tvůrčího vlivu je v díle patrná inspirace poezií Ezry Pounda, i když v tomto případě není na první pohled tak nápadná jako tomu je v případě poezie T. S. Eliota. Všem zmíněným inspiračním zdrojům pro Gimferrerův *Liduprázdný prostor* se věnují následující podkapitoly.

9.1 *Pustá země v Liduprázdném prostoru: T. S. Eliot jako zdroj inspirace*

Eliotova *Pustá země* a Gimferrerův *Liduprázdný prostor* představují ve světové literatuře dvě mistrovská básnická díla, která spojuje řada společných rysů.

Gimferrerova inspirace tvorbou britského modernistického básníka se nese napříč třemi klíčovými okamžiky, jimiž jsou název díla, kompozice a motivy. Pojdme se nyní na tyto momenty podívat blíže.

Snad nejnápadnějším společným rysem Gimferrerova a Eliotova díla je obdobný název obou básnických knih. Eliotovo označení *Pustá země* (*The Waste Land*) se téměř v nezměněné podobě objevuje v názvu Gimferrerovy poémy *Liduprázdný prostor* (*L'espai desert*). Nicméně v případě Gimferrera nelze hovořit o zemi či krajině jako je tomu u názvu Eliotova díla, katalánský termín *espai* se běžně překládá

jako prostor či místo. Termíny krajina, země, prostor nebo místo spojuje vztah k teritoriálnímu určení. Jestliže se podstatná jména obou titulů lehce rozcházejí, v případě přívlastků není pochyb o jejich totožnosti. Eliotův titul *The Waste Land* (přívlastek pustá) Gimferrer kopíruje názvem *L'espai desert* (desert – prázdný, pustý). Celkové vyznění obou názvů je tak téměř identické a Gimferrerova reminiscence Eliotovy poezie na základě této podobnosti nesporná.

Od titulu *Liduprázdného prostoru* se nyní přesuňme ke struktuře poémy. Pere Gimferrer v prologu k *Liduprázdnému prostoru* nabádá čtenáře k tomu, aby dílo četli jako jeden celek. I když autorův požadavek není zcela nereálný, z hlediska čtenářů se jedná o velmi náročný úkol. Jakmile se čtenář poprvé pustí do čtení tohoto Gimferrerova díla, jen velmi stěží dokáže jednoznačně určit, jakým směrem se ubírá básníkův záměr či jaký je primární cíl básně. Kompozice Gimferrerova díla je na jednu stranu velmi důkladně propracovaná, na druhou stranu pro čtenáře obtížná. Již z pohledu básnické kompozice se Gimferrer jednoznačně podobá Eliotovi. Také Eliotovi čtenáři při prvním čtení jen s velkými obtížemi odhadují následný vývoj básně, případně to vůbec nedokážou. Důvod se může skrývat v tom, že jak Gimferrerova, tak Eliotova báseň nenesou rysy typické pro některý z obecně známých druhů básní. Hovoříme-li o Eliotově *Pusté zemi*, „nejedná se o narativní nebo dramatickou nebo deskriptivní či lyrickou nebo meditativní báseň.“⁴⁵⁵ Nejedná se tedy o žádný z vyjmenovaných útvarů, ale zároveň, studujeme-li báseň podrobněji, text představuje mix všeho zmíněného. A obdobně u Gimferrera: *Liduprázdný prostor* nezapadá ani do jedné z výše zmíněných kategorií básní, pravděpodobně nejvíce se blíží básni meditativní. Gimferrer i Eliot se vymykají charakteristickým formám výše uvedených druhů básní, čtenář v obou případech musí nalézt svůj vlastní přístup, přizpůsobit četbu této inovativní básnické formě psaní. Jedním z možných prostředků četby tak může být opakovaná četba jednotlivých částí básně a následný pokus o nalezení způsobu, jak tyto části propojit v koherentní celek.

Další paralely mezi oběma díly nachází předkládaná studie přímo v jednotlivých verších a *motivech*. Pojdme se na ně nyní podívat blíže. Eliot uvádí *Pustou zemi* následujícím čtyřverším:

⁴⁵⁵ MACRAE, Alasdair D. F. *York notes on The Waste Land: T. S. Eliot*. 14. vydání. Singapore: Longman, 1997. ISBN 0-582-02319-X, s. 49.

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.⁴⁵⁶

(Ze všech měsíců je duben nejkrutější, vyhání
šeříky z mrtvé půdy, mísí
vzpomínku s touhou, probouzí
malátné kořeny jarním deštěm.)⁴⁵⁷

Navzdory tomu, že oba básníci vykreslují odlišné básnické světy, jistá podobnost poezie Pereho Gimferrera s Eliotovou *Pustou zemí* je zřejmá již z druhého verše katalánského básníka: „com si la llum d'una cruel primavera”⁴⁵⁸ („jakoby světlo jednoho krutého jara“).⁴⁵⁹ Gimferrer tak obdobně jako Eliot líčí atmosféru nehostinné jarní přírody, v níž dochází k bojům mezi životem a smrtí. Další opozicí, jež stojí v základu Gimferrerovy poémy, je protiklad světa rostlin a nerostů.⁴⁶⁰ Právě pasáže týkající se rostlinného světa, který je velmi úzce propojen s tématy živočišnosti, sexuality, ale i dětství a minulosti, dle autorky předkládané disertační práce rezonují rovněž v poezii T. S. Eliota. Jak dokazují některé části Gimferrerova *Liduprázdného prostoru*.

[...] potser trobar-nos
sota un cel tremolós de branques negres,
l'aspror eixuta del guix i la pissarra
aquesta llum de llot, d'aigua embussada, un ésser
de molsa i d'heura, vegetal i pútrid⁴⁶¹

([...] možná ocitnout se
pod chvějícím se nebem černého větroví,
vyprahlá drsnost sádry a břidlice
to blátivé světlo, svit bahnitě vody, bytí
mechovité a břechanovité, rostlinné a plné hniloby)⁴⁶²

V Gimferrerových verších se prolíná svět minerálů (sádra a břidlice) se světem rostlinným (bláto, voda, mech, břechan). Opozice dvou protikladných světů může

⁴⁵⁶ ELIOT, T. S., NORTH, Michael, ed. *The waste land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001. ISBN 0-393-97499-5, s. 5.

⁴⁵⁷ ELIOT, T. S. *Pustá země*. Praha: Stýblo, 1947, s. 15.

⁴⁵⁸ GIMFERRER, 1978, s. 177.

⁴⁵⁹ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁶⁰ Více o problematice opozice rostlinného a minerálního světa v *Liduprázdném prostoru* Pereho Gimferrera nabízí článek Juana A. Sáncheze. SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, 1994, s. 346.

⁴⁶¹ GIMFERRER, 1978, s. 177.

⁴⁶² Přeložila autorka disertační práce.

odkazovat další Eliotovu pasáž z *Pusté země*. Na jedné straně kamenné rumišťe a červená skála (svět minerální), na straně druhé kořeny, větve, strom (svět rostlinný).

What are the roots that clutch, what branches grow
Out of this stony rubbish? Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water. Only
There is shadow under this red rock,
(Come in under the shadow of this red rock)⁴⁶³

(Jaké to jsou kořeny, které se prodírají, a jaké to větve vyrůstají
na tomto kamenném rumišťi? Synu člověka,
ty to nevíš ani neuhodneš, neboť znáš
jen kupu rozbitých model, kam bije slunce
a kde suchý strom nechrání, cvrček nedá úlevu
a na suchém kameni nezazní voda. Jen
tady pod touto červenou skalou je stín,
[pojď v stín této červené skály])⁴⁶⁴

Následující tabulka nabízí přehledné srovnání dvou různých pasáží z poémy *Liduprázdný prostor* Pereho Gimferrera a básnické knihy T. S. Eliota *Pustá země*. Je zřejmé, že komparativní četba obou děl nedospívá k jednoznačnému závěru, že Gimferrer přebírá konkrétní Eliotovy verše. Nicméně vybrané pasáže obou básníků vykazují podobné naladění, obdobné motivy a shodují se v některých konkrétních pojmech.

⁴⁶³ ELIOT, 2001, s. 5.

⁴⁶⁴ ELIOT, 1947, s. 15.

Pere Gimferrer: <i>Liduprázdný prostor</i>		T. S. Eliot: <i>Pustá země</i>	
[...] de l'esllanguiment del jacint ⁴⁶⁵ i de l'òpal ⁴⁶⁶	[...] ze zchrádlého hyacintu a opálu ⁴⁶⁷	You gave me hyacinths first a year ago; / They called me the hyacinth girl. ⁴⁶⁸	Je tomu rok, cos mi dal po prvé hyacinty; / říkali mi proto dívka s hyacinty. ⁴⁶⁹
Ara els veig de molt lluny, tos aquests cossos / que passen [...] ⁴⁷⁰	Ted' z velké dálky vidím všechna ta těla, / která procházejí [...] ⁴⁷¹	I see crowds of people, walking round in a ring. ⁴⁷²	Vidím zástupy lidí, chodí kolem dokola. ⁴⁷³

Přestože inspirace Eliotovou *Pustou* zemí je patrná především v Gimferrerově *Liduprázdném ostrově* (viz výklad výše), aluze, reference a další výrazná inspirace Eliotovým básnickým dílem se projevuje již ve sbírce *Moře hoří*. Velmi nápadnou referenci na Eliotovu poému představuje Gimferrerova báseň „Londýnský most“. Již svým pojmenováním báseň evokuje Eliotovy verše, v nichž londýnský most představuje jeden ze stěžejních motivů.

Unreal City,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.⁴⁷⁴

(Neskutečné město,
pod hnědou mlhou zimního svítání,
po Londýnském mostě se valil dav, tak mocný,
nikdy bych si nebyl myslel, že smrt jich tolik poničila.
Občas někdo z nich vzdychl
a každý se upřeně díval před sebe na zem.)⁴⁷⁵

⁴⁶⁵ Předkládané Gimferrerovy a Eliotovy verše jsou zde dány do souvislosti právě kvůli výrazům *hyacint* nebo *vidět*, jež se objevuje v poezii obou básníků. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁴⁶⁶ GIMFERRER, 1971, s. 176.

⁴⁶⁷ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁶⁸ ELIOT, 2001, s. 6.

⁴⁶⁹ ELIOT, 1947, s. 16.

⁴⁷⁰ GIMFERRER, 1971, s. 177.

⁴⁷¹ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁷² ELIOT, 2001, s. 7.

⁴⁷³ ELIOT, 1947, s. 17.

⁴⁷⁴ ELIOT, 2001, s. 7.

⁴⁷⁵ ELIOT, 1947, s. 17.

Zatímco úvod této kapitoly se věnoval především podobnostem mezi vrcholnými básnickými díly T. S. Eliota a Pereho Gimferrera, nyní se bude rozbor blíže věnovat tematice a významu obou děl. Obě poémy nacházejí styčné body v několika námětech – sociálním, filozofickém, a dále v tématech erotiky a času. Sociální motivy se v Eliotově *Pusté zemi* projektují do válečné tematiky – Eliot verši reaguje na první světovou válku, čemuž odpovídá celkové vyznění díla. Autor přirovnává evropskou civilizaci ke zpusťované zemi, kde vše připomíná ruiny.

Her is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road⁴⁷⁶

(Není tu voda ale jen skála
skála a žádná voda)⁴⁷⁷

Verše závěrečné páté části *Pusté země* vyjadřují nejen zbídačenost a prázdnotu evropské civilizace, ale přinášejí také téma lidské bezmocnosti a zranitelnosti.

After the torchlight red on sweaty faces
After the frosty silence in the gardens
After the agony in stony places
The shouting and the crying⁴⁷⁸

(Po světle pochodní rudém na zpocených tvářích
po mrazivém tichu v zahradách
po agonii uprostřed balvanů
nářek a bědování)⁴⁷⁹

Přestože *Pustá země* odráží hrůzy první světové války, objevují se v ní i pasáže, které se nesou v optimističtější náladě, autor nabízí čtenářům určitou naději. Na první pohled by se mohlo zdát, že čtvrtá a zároveň velmi krátká část (pouze deset veršů) *Pusté země* s titulem „Smrt utopením“ („Death By Water“), v ponuré atmosféře s nádechem existencialismu, by mohla Eliotovu knihu uzavírat.⁴⁸⁰

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss.
A current under sea
Picked his bones in whispers. As he rose and fell
He passed the stages of his age and youth

⁴⁷⁶ ELIOT, 2001, s. 16.

⁴⁷⁷ ELIOT, 1947, s. 39.

⁴⁷⁸ ELIOT, 2001, s. 16.

⁴⁷⁹ ELIOT, 1947, s. 39.

⁴⁸⁰ Podrobnější interpretaci atmosféry čtvrté části *Pusté země* nabízí Traversiho kniha o třech Eliotových poémách. TRAVERSI, Derek. *T. S. Eliot: The longer poems : The waste land, Ash Wednesday, Four quartets*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. ISBN 978-03-7011-120-9, s. 46.

Entering the whirlpool.

Gentile of Jew

O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.⁴⁸¹

(Feničan Phlebas, zemřelý před čtrnácti dny
zapomněl křik racků a vysoký příval moří
a zisk a ztrátu.

Podmořský proud

vymílal jeho kosti v šelestění. Jak se vznášel a padal,
proběhly mu obrazy všeho, co prožil.
Dostal se do víru.

Křesťane nebo žide,

ó, ty, který otáčíš kolem a díváš se k návětrné straně,
mysli na Phleba, který byl kdysi tak krásný a ztepilý jako ty.)⁴⁸²

Navzdory těmto veršům o smrti⁴⁸³ a zapomnění ze čtvrté části poémy se Eliot nevzdává naděje na záchranu a přidává závěrečnou pátou část knihy „Co říkal hrom“ („What the Thunder Said“). Přestože úvodní verše páté části opět evokují obraz vyprahlé pusté krajiny, lze v ní spatřovat určitý rys naděje, která přichází spolu s deštěm. Ten dává příslib lepší budoucnosti pro vyprahlou pustinu – „Then a damp gust / Bringing rain“⁴⁸⁴ („Pak velké zadutí větru, / který přináší déšť“).⁴⁸⁵ Druhým okamžikem, který přináší naději a uklidnění, je závěrečný verš „Shantih shantih shantih“⁴⁸⁶ – mantra míru či pokoje (mantra Shantih), jež tvoří součást tradice Upanišad.⁴⁸⁷ A tak *Pustou zemi* neuzavírají verše bolesti a beznaděje. Zároveň tento závěr nelze interpretovat zcela jednoznačně tak, že dochází ke smíření se stavem evropské civilizace po první světové válce a přichází pouze čas naděje. To je patrné z verše, který mantře míru předchází: „These fragments I have shored against my

⁴⁸¹ ELIOT, 2001, s. 16.

⁴⁸² ELIOT, 1947, s. 35.

⁴⁸³ V některých kulturách je smrt vnímána odlišně než v kultuře evropské – např. staří Egypťané považovali smrt pouze za dočasné přerušení života, protože lidská bytost je schopná žít věčně. Smrt utopením tato kultura vnímala dokonce jako cestu k očistě a regeneraci. OSORIO, Olga. *La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX*. Espéculo. Revista de estudios literarios [online]. 2002, (20) [cit. 2022-12-04]. ISSN 1139-3637. Dostupné z: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>.

⁴⁸⁴ ELIOT, 2001, s. 18.

⁴⁸⁵ ELIOT, 1947, s. 41.

⁴⁸⁶ ELIOT, 2001, s. 20. V českém překladu z roku 1947 verš zůstává v originálním znění. Ve vydání z roku 2002 překladatel Zdeněk Hron užívá českého transkriptu „Šanti šanti šanti“. ELIOT, Thomas Stearns. *Zpustlá země*. Praha: BB art, 2002. ISBN 80-7257-922-3, s. 60. Doslovný český překlad by zněl „Mír mír mír“.

⁴⁸⁷ Další rozdílné interpretace posledního verše Eliotovy *Pusté země* nabízí kniha C. M. Kearnsové o Eliotovi a indických tradicích nebo články profesora anglicky psané poezie K. N. Chandrana. KEARNS, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-05-2106-455-2. CHANDRAN, K. Narayana. "Shantih" in *The Waste Land*. *American Literature*. 1989, 61(4), 681–683.

ruins“⁴⁸⁸ („Těmito zlomky jsem podepřel své trosky“)⁴⁸⁹. Naděje a současně bolest ze stavu evropské civilizace by mohly shrnovat pocity, které čtenář na konci básně cítí.

Sociální téma v Gimferrerově díle má jinou funkci, než je tomu v poezii T. S. Eliota, který tuto tematiku propojil s hrůznými důsledky první světové války, jež citelně zasáhly evropskou společnost.⁴⁹⁰ Gimferrer spolu s dalšími autory generace Nejnovějších reaguje na sociální poezii, která představovala dominantní proud španělské básnické scény ve čtyřicátých letech 20. století, velmi kriticky. V souvislosti se sociální poezií se první kapitola předkládané práce věnovala poezii Blase de Otera, který na jednu stranu lpí na komunikační funkci sociální poezie, na druhou stranu je však jeho poezie velmi vybraná a vyžaduje jistou míru čtenářské citlivosti a kultivovanosti. Dále v souvislosti se sociální poezií nebyli opomenuti básníci Jaime Gil de Biedma a José Ángel Valente. Oba autoři zakládají svá díla na (sebe)ironii, využívají hovorový jazyk a začínají postupně do poezie začleňovat nové prvky básnické estetiky, které jejich práce řadí na pomyslný přechod mezi sociální a postmoderní poezií.

Pere Gimferrer, navzdory odmítnutí estetiky sociální poezie, se sociální otázce věnuje. Téma je u Gimferrera patrné v druhé, třetí a rovněž v šesté části *Liduprázdného prostoru*. V druhé části se konkrétně jedná o následující verše:

[...] el coltell de Teseu
que faria justícia de tot, la divisòria
entre l'avui i el temps que obriria el nou temps.
Els anys d'abjecció, el temps d'ocells rapaços i de gossos de
presa encalçant Catalunya⁴⁹¹

([...] Théseův meč,
který by do všeho vnesl spravedlnost, hranice
mezi přítomností a časem, který by otevřel novou dobu.
Léta mrzkosti, doba dravých ptáků, loveckých psů dotírajících na Katalánsko)⁴⁹²

V rámci sociálně-politického tématu katalánské autonomie se zde představuje důležitý motiv, a sice Théseův meč, který by měl přinést spravedlnost. Právě motiv

⁴⁸⁸ ELIOT, 2001, s. 20.

⁴⁸⁹ ELIOT, 1947, s. 43.

⁴⁹⁰ Sociální tematika v Gimferrerově *Liduprázdném prostoru* může být dávana do souvislosti se španělskou občanskou válkou a frankismem; více o politickém tématu *Liduprázdného prostoru* nabízí OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: Ruptura i Transició. *Revista Internacional de Catalanística* [online]. [cit. 2022-12-08]. ISSN 1139-0271. Dostupné z: <http://www.anglo-catalan.org/oldjocs/7/articles/olle/index.html>.

⁴⁹¹ GIMFERRER, 1987, s. 183.

⁴⁹² Přeložila autorka disertační práce.

spravedlnosti je jedním z klíčových charakteristik sociální tematiky. Sociální téma je dále patrné z Gimferrerova přirovnání lidí k divokým a nebezpečným zvířatům. K motivům divokých zvířat se Pere Gimferrer vrací i ve třetí části poémy – „guineus, gossos salvatges, l'ós, la serpent pitó, / devorant sang i vísceres a les barres dels bars“⁴⁹³ („lišky, divocí psi, medvěd, krajta / požírající krev a vnitřnosti na barových pultech“)⁴⁹⁴. V šesté části se pak sociální tematika skrývá v následujících verších.

Venint per la Granvia, el vermell d'un semàfor
ens va fer aturar el taxi. El vaig veure aleshores,
esgrogueït, estult, vermell de cara,
al volant del seu cotxe, amb una americana color crema,
el perfecte producte de trenta anys de feixisme,
desposseït, vaporizat i nul⁴⁹⁵

(Přijždím po Granvii, červená na semaforu
nás donutila zastavit taxi. A tak jsem ho viděl,
zasmušilý, hloupý, rudý,
za volantem svého auta v saku krémové barvy,
perfektní výsledek třicetiletého fašismu,
chudý, vypařený, bezvýznamný)⁴⁹⁶

Pere Gimferrer tematizuje prostřednictvím obrazu zasmušilého muže v krémovém saku určitou sociální vrstvu. Z této i předchozích ukázek je zřejmé, že sociální téma sehrává v poezii Pereho Gimferrera důležitou roli, navzdory jeho kritickým projevům vůči španělské sociální poezii čtyřicátých let 20. století.

Druhým velkým tématem Pereho Gimferrera i T. S. Eliota je erotika, přičemž u Gimferrera je téma erotiky více přítomné než v Eliotově díle, ve kterém spíše než o erotiku se jedná o lásku. Ta je patrná například ve verších o dívce s hyacinty.

“You gave me hyacinths first a year ago;
They called me the hyacinth girl.”
–Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.⁴⁹⁷

(« Je tomu rok, cos mi dal po prvé hyacinty;
říkali mi proto dívka s hyacinty. »
Ale když jsme se pozdě vrátili z hyacintové zahrady,
měla jsi náruč plnou a vlasy zvlhlé, já nemohl

⁴⁹³ GIMFERRER, 1978, s. 186.

⁴⁹⁴ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁹⁵ GIMFERRER, 1978, s. 206.

⁴⁹⁶ Přeložila autorka disertační práce.

⁴⁹⁷ ELIOT, 2001, s. 6.

promluvit, mé oči pohasínaly, nebyl jsem
živý ani mrtvý, nic jsem nevnímal,
zíraje do srdce světla, do ticha.)⁴⁹⁸

Motiv hyacintu odkazuje k řecké mytologii a příběhu mladého muže Hyakintha, kterého miloval, ale zároveň nešťastnou náhodou zabil bůh světla a umění Apollón. V poezii Pereho Gimferrera je pak erotika úzce spjatá s lidskou podstatou a identitou. V *Liduprázdném prostoru* je velmi často tato identita zpochybňovaná. Proces zkoumání individuality, mýtů a rituálů posouvá Gimferrerovu báseň do mystických rovin. Nehovoříme zde o mystičnu religiózním, ale naopak o mystičnu materiálním, dokonce o mystičnu tělesném až, jak bylo zmíněno, erotickém.⁴⁹⁹

Folla sacerdotessa,
tigressa negra, cos fulmini, irradiant
carbó i robins, foguera vegetal i carnívora,
en una asfíxia de lianes verdes,
amb l'olor fosc i agre del safrà!
Sacerdotessa de vellut i ferro,
vessant la negror d'algues del teu ventre
damunt la meva cara d'ofegat entre el blanc poderós d'ones
petrificades
de les dues columnes del teu cos, fogall d'un sol nocturn de
pètals negres.⁵⁰⁰

(Bláznivá kněžka,
černá tygřice, tvrdé tělo, zářící
uhlí a rubíny, rostlinný a masožravý oheň,
v zadušení zelenými liánami,
s tmavou a kyselou vůní šafránu!
Sametová a železná kněžka,
zbavující se temnoty mořských řas z tvého lůna
nad mou utopenou tváří mezi mocnou bělobou
zkamenělých vln
ze dvou sloupů tvého těla, výheň nočního slunce černých
okvětných lístků.)⁵⁰¹

Výše představená ukázka z třetí části Gimferrerova *Liduprázdného prostoru* připomíná opozici světů rostlin a minerálů. Právě rostlinný svět otevírá prostor rituálům vášně, sexu, tělesnosti a následně vstupuje do kontrastu se světem minerálním, který se vztahuje k sociopolitickým tématům, neskutečnosti a přetvářce.⁵⁰²

⁴⁹⁸ ELIOT, 1947, s. 16.

⁴⁹⁹ Viz podkapitola této práce „Úvod do *Liduprázdného prostoru*“, která hovoří o motivech rostlinného světa v Gimferrerově poémě.

⁵⁰⁰ GIMFERRER, 1978, s. 188.

⁵⁰¹ Přeložila autorka disertační práce.

⁵⁰² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, 1994, s. 346.

Třetím tématem obou zde studovaných poém je filozofie. Jedna z klíčových myšlenek Eliotovy *Pusté země* spočívá v přesvědčení, že člověk není schopný poznat realitu, protože zná pouze její útržky.

Son of man,
You cannot say, or guess, for you know only
A heap of broken images, where the sun beats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief⁵⁰³

(Synu člověka,
ty to nevíš ani neuhodneš, neboť znáš
jen kupu rozbitých model, kam bije slunce
a kde suchý strom nechrání, cvrček nedá úlevu)⁵⁰⁴

Útržkovitost reality je viditelná ve třetí verši výše zmíněné ukázky (zvýrazněno tučně) – nic nelze uhodnout, vědět, protože známe pouze roztříštěnost reality, nikdy ji nepoznáváme v její celistvosti. Neexistuje žádné centrum, úkryt, podpora, to jsou zároveň klíčové charakteristiky postmoderny. Tématu času se Eliot věnuje především v díle *Čtyři kvartety*, a to již v úvodních verších básně „Burnt Norton“:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.⁵⁰⁵

(Čas přítomný a čas minulý
jsou snad oba přítomny v čase budoucím,
a čas budoucí je obsažen v čase minulém.
Jestliže všechen čas je věčně přítomný,
žádný čas nelze vykoupit.)⁵⁰⁶

Autor přichází s tématem lidské existence a problematikou překročení času. Dle Eliota každý probíhající okamžik odkazuje zároveň k minulosti i budoucnosti⁵⁰⁷ –

⁵⁰³ ELIOT, 2001, s. 5. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁵⁰⁴ ELIOT, 1947, s. 15. Zvýrazněno autorkou disertační práce.

⁵⁰⁵ ELIOT, 1971, s. 13.

⁵⁰⁶ ELIOT, 2014, s. 11.

⁵⁰⁷ Tématu času v Eliotových *Čtyřech kvartetech* se zabývá hned několik studií, např. KOLENDA, Konstantin. Time Transcended: Eliot's Four Quartets. In: KOLENDA, Konstantin. *Philosophy in Literature: Metaphysical Darkness and Ethical Light*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1982, s. 188–208. ISBN 978-1-349-05963-8. PROBSTEIN, Ian. “Liberation from the Future as well as the Past”: Time-Space and History in Four Quartets. In: PROBSTEIN, Ian. *The River of Time* [online]. USA: Academic Studies Press, 2019, s. 154–186 [cit. 2023-07-06]. ISBN 9781618116277. Dostupné z: doi:10.1515/9781618116277-010.

„What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.“⁵⁰⁸ („Co mohlo být i to, co bylo, / směřuje nakonec vždy k přítomnosti.“)⁵⁰⁹

Pere Gimferrer v *Liduprázdném prostoru* přináší podobné myšlenky. Na rozdíl od Eliota ale uznává možnost dojít k poznání, kdo jsme, a to skrze sexuální rituál.

i si un silenci nu ens lliura l'èsser
a la buidor de l'èxtasi, l'instant paralitzat
en que ens veiem el rostre, no cap d'ànguila, no
cap de gos ni de mico: un rostre humà, que accepta
de ser ell mateix⁵¹⁰

(a jestliže nahé ticho prozradí naše bytí
v prázdnotě extáze, v paralyzovaném okamžiku,
ve kterém vidíme jeden druhému do tváře, ne orlí hlavu, ne
psí nebo opičí hlavu: lidskou tvář, která přijímá
být sama sebou)⁵¹¹

Zároveň Gimferrer (podobně jako Eliot) nepřichází s jasně daným, pevným centrem, s nějakou oporou pro poznání reality. Gimferrer v desáté části *Liduprázdného prostoru* tento stav výstižně označuje pojmem „díra bytí“ („el hoyo de ser“)⁵¹². Poezie obou autorů tak jasně vykazuje postmoderní myšlenky, a přestože Gimferrer volí jiné výrazové prostředky než Eliot (pro připomenutí – Gimferrer nabízí možnost poznání reality), docházejí ke stejnému závěru, a sice že lidstvu chybí středobod, pevné centrum k poznání světa.

Závěrečným, čtvrtým tématem, které spojuje Eliotovo a Gimferrerovo dílo, je čas. V Eliotově *Pusté zemi* je čas ovlivňován množstvím citací, juxtapozicí, aluzí, referencí atd. Báseň vyjadřuje cyklus zrození, zrání, dospělosti a konečně i smrti.⁵¹³ To je patrné již z úvodních veršů poémy.

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land⁵¹⁴

(Ze všech měsíců je duben nejkrutější, vyhání
šeříky z mrtvé půdy)⁵¹⁵

⁵⁰⁸ ELIOT, 1971, s. 13.

⁵⁰⁹ ELIOT, 2014, s. 11.

⁵¹⁰ GIMFERRER, 1978, s. 190.

⁵¹¹ Přeložila autorka disertační práce.

⁵¹² GIMFERRER, 1978, s. 227.

⁵¹³ Motivem času v Eliotově *Pusté zemi* se podrobně zabývá studie Charlese M. Tunga. TUNG, Charles M. MODERNIST CONTEMPORANEITY: Rethinking Time in Eliot Studies and "The Waste Land." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 2006, **89**(3/4), 379–403.

⁵¹⁴ ELIOT, 2001, s. 5.

⁵¹⁵ ELIOT, 1947, s. 15.

Jestliže téma času u Eliota shledáváme jako nápadné, v Gimferrerově *Liduprázdném prostoru* je tento motiv ještě výraznější i zřetelnější. Pere Gimferrer téměř nepřipouští možnost lineárního času a namísto toho nabízí čas cyklický. Jedná se o čas přírody, který je zároveň člověku přirozený a který Gimferrer zmiňuje v páté části *Liduprázdného prostoru*:

Només hi ha un temps. El temps de l'home
i el temps de l'animal i el de al planta
i el temps del roc, són un.⁵¹⁶

(Je jen jeden čas. Čas člověka
a čas zvířete a čas rostliny
a čas kamene jsou jedno.)⁵¹⁷

Srovnání Gimferrerova *Liduprázdného prostoru* s Elitovou *Pustou zemí* ukázalo, že obě díla mají několik styčných bodů, které pravděpodobně pramení z Gimferrerovy záliby a znalosti Eliotova díla. Obě poémy mají na první pohled nápadně podobné názvy, objevuje se několik téměř identických veršů a sdílí i další aspekty, např. Eliot i Gimferrer reagují na tehdejší politické nálady. V neposlední řadě se pozornost této kapitoly obracela směrem ke společným tématům citovaných autorů – sociálnímu, filozofickému, erotickému a tématu času, které ale básníci využívají pro různé účely. Z toho vyplývá i odlišné vyznění obou poém – zatímco Eliotova *Pustá země* přináší rozčarování nad evropskou společností s příslibem nadějnější budoucnosti, *Liduprázdný prostor* Pereho Gimferrera představuje poezii založenou na filozofickém i erotickém mysticismu.

9.2 Shrnutí Gimferrerovy poezie v kontextu Eliotova díla

Eliotova báseň *Pustá země* byla dlouhou dobu považována za největší poému moderní literatury, dílo uznávané a respektované, jedno z nejvýznamnějších básnických děl 20. století. I proto se stalo předmětem podrobného pátrání a studování. Vznikla celá řada odborných i studentských prací, jež se zabývají nejrůznějšími aspekty a výklady básně. Dnes je tak rozluštěna a vysvětlena většina autorových aluzí a odkazů; známe souvislost se *Zlatou ratolestí* (*The Golden Bough*, 1890) Jamese Georga Frazera nebo s knihou *Od rituálu k romanci* (*From Ritual to*

⁵¹⁶ GIMFERRER, 1978, s. 196.

⁵¹⁷ Přeložila autorka disertační práce.

Romance, 1920) Jessie L. Westonové;⁵¹⁸ domníváme se, že víme, co znamená *shantih* ze závěrečných veršů části „Co říkal hrom“⁵¹⁹. Z předchozí kapitoly „*Pustá země* v *Liduprázdném prostoru*: T. S. Eliot jako zdroj inspirace“ a rovněž z množství již uvedených odborných zdrojů pak víme, že svou básní *Pustá země* nabízí autor intertextualitu, mytický jazyk, odkaz k populární kultuře nebo postmoderní uvažování. Také Pere Gimferrer své dílo koncipuje na bázi aluzí a odkazů, mytologie, prostředků hromadné komunikace nebo postmoderny, avšak jeho intence je od té Eliotovy odlišná. Nyní se na záměry obou autorů, kteří využívají stejných prostředků podíváme blíže.

Postmoderna je jedno z velkých témat skloňovaných v souvislosti s Eliotovou tvorbou; konkrétně jde o myšlenky fragmentarismu – *Pustá země* bývá označovaná za kolekci fragmentů; dále o otázku pravdy nebo nejistého postavení západního člověka ve společnosti. Eliot užívá fragmentarismu pro znázornění existenciálního chaosu a nestability. Podle Cleantha Brookse Eliot dokonce některými verši *Pusté země* deklaruje, že člověk má obavy z žití v realitě – například duben, měsíc znovuzrození, v Eliotově podání představuje nejkrutější měsíc:⁵²⁰ „April is the cruellest month“⁵²¹ („Ze všech měsíců je duben nejkrutější“⁵²²). Dle Brooksovy interpretace Eliotovy *Pusté země* je moderní člověk zmítán krutou realitou života, ocitá se v pustině, v níž nic nevidí, o ničem neví, a dokonce vlastně ani nežije; „v pustině moderního života dokonce i smrt je prázdná“.⁵²³

Gimferrerova poezie, jak již bylo zde několikrát zmíněno, bývá rovněž označovaná za postmoderní, Gimferrerova intence je od té Eliotovy odlišná. Pere Gimferrer obdobně jako T. S. Eliot přijímá fragmentární jazyk, čímž zpochybňuje pravdu (a dostáváme se

⁵¹⁸ Frazer ve své knize propojuje znalosti antropologie, mytologie, folkloru i historie, kniha se zabývá zejména náboženstvím, mýtem a mytologií. Práce Westonové se zabývá tradicí svatého Grálu a je přímo zmíněna v Eliotově *Pusté zemi* v poznámce pod čarou. Obě díla se stala jistou oporou pro vysvětlení mytologických momentů Eliotovy *Pusté země*.

⁵¹⁹ Např. BHATTA, Damaru Chandra. Water as a Symbol of “Shāntih” in T. S. Eliot’s *The Waste Land*: An Upanishadic Reading. *Theory and practice in language studies* [online]. London: Academy Publication Co., 2021, 11(7), 821–828 [cit. 2023-03-19]. ISSN 1799-2591. Dostupné z: 10.17507/tpls.1107.08. HAZRA, Mousumi. Shantih Shantih Shantih: Western Discordance Resolved by East in Eliot’s *The Waste Land*. *Litinfinite* [online]. Supriyo Chakraborty, Penprints Publication, 2019, 1(2), 24–28 [cit. 2023-03-19]. ISSN 2582-0400. Dostupné z: 10.47365/litinfinite.1.2.2019.24–28.

⁵²⁰ BROOKS, Cleanth, ed. *The Waste Land: An Analysis*. In: RAJAN, Balachandra. *T. S. Eliot: A Study of his Writings by Several Hands*. 3. vydání. Londýn: Dennis Dobson, 1971, s. 7-36. ISBN 0-234-77056-2, s. 9.

⁵²¹ ELIOT, 2001, s. 5.

⁵²² ELIOT, 1947, s. 15.

⁵²³ BROOKS, 1971, s. 17.

tak k podstatě postmoderního smýšlení autora), ale téma a záměr jsou v Kataláncově případě odlišné. Zatímco Eliot vykresluje úpadek západní společnosti v souvislosti s první světovou válkou, především pak s psychickým, sociálním a emocionálním kolapsem člověka, Pere Gimferrer důrazem na jazyk (fragmentárnost, metapoezie atd.) vytváří novou realitu a původní komunikační funkci jazyka upozaduje.

V souvislosti s jazykem se Gimferrer dále zaměřuje na metapoezii (té se věnuje stejnojmenná kapitola předkládané disertační práce) a na proces poetizace. Poetizace sdělení jako jeden z rysů krásné literatury je „užívání výrazových prostředků se záměrem vytvořit text působící jak hodnotou sdělnou, tak i estetickou. V konečné podobě se na poetizaci sdělní podílejí všechny složky textu, tedy nejen jazyková výstavba.“⁵²⁴ Andrew P. Debicki považuje poetizaci za jeden z postmoderních rysů Gimferrerovy poezie, respektive poezie Nejnovějších. Pomyslným stavebním kamenem tohoto procesu jsou zmiňované textové aluze a reminiscence. Debicki dodává: „[d]ůležitost procesu poetizace se podtrhuje ještě více prostřednictvím literárních a historických aluzí, které někdy vytvářejí jistý druh *koláže* různých textů.“⁵²⁵ V básni „Óda na Benátky před mořem z divadel“ nám básník předkládá své nostalgické vzpomínky zasazené do prostředí Benátek; tyto vzpomínky jsou sestavené z různých oblastí do jedné koláže – umění („el tapiz de Dux“), prvky mytologie („príncipes o nereidas“) nebo literární postavy (Ezra Pound):

Asciende una marea, rosas equilibristas
sobre el arco voltaico de la noche en Venecia
aquel año de mi adolescencia perdida,
mármol en la Dogana como observaba Pound
y la masa de un féretro en los densos canales.
Id más allá, muy lejos aún, hondo en la noche,
sobre el tapiz del Dux, sobras entretejidas,
príncipes o nereidas que el tiempo destruyó.⁵²⁶

(Stúpa akýsi príliv, ruže-povrazolezkyne
nad oblúkovou lampou benátskej noci
v tomu roku môjho strateného dospievania,
mramor na Dogane, ako ho zaznamenal Pound,
a ťarcha rakvy na hustých kanáloch.
Len poďte ďalej, ešte ďalej, celkom do hĺbky noci,
posplietané na dóžovom koberci,

⁵²⁴ CHLOUPEK, Jan. *Stylistika češtiny*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 978-80-0423-302-0, s. 233.

⁵²⁵ DEBICKI, Andrew P. Una poesía de la postmodernidad: los novísimos. *Anales de la literatura española contemporánea*. 1989, 14(1/3), 33–50, s. 41. Originál citace: „La importación del proceso de la poetización se subraya aún más mediante alusiones literarias e históricas, que de vez en cuando formarán una especie de *collage* de diversos textos.“

⁵²⁶ GIMFERRER, 2010, s. 133–134.

kniežatá, nereidy, ktoré zničil čas.)⁵²⁷

Eliot na rozdiel od Gimferrera využíva techniku koláže tým spôsobom, že mísí prvky imaginárneho sveta se svetom reálnym; „to reálne prináša dílu silnou a neočakávanou autenticitu, to smyšlené slouží ke kontrole významu skutočných prvků jejich interpretací.“⁵²⁸ Hlavním cílem Eliotovy koláže v *Pusté zemi* je především poukázat na úpadek moderní doby, na zbídačený stav Evropy po první světové válce – například ve verších „London Bridge is falling down falling down falling down“⁵²⁹. Vrátime-li se k tématu Eliotovy koláže, jako názorný příklad může posloužit následující úryvek *Pusté země*:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.⁵³⁰

(Ze všech měsíců je duben nejkrutější, vyhání
šeříky z mrtvé půdy, mísí
vzpomínku s touhou, probouzí
malátné kořeny jarním deštěm.)⁵³¹

Eliot již v těchto úvodních verších užívá metody koláže, kdy „prezentuje nekonvenční výklad tradičního spojení jara s plodností a obnovou.“⁵³² Koláž pak prostupuje, obdobně jako u Gimferrera, napříč Eliotovými díly; nejen koláž obrazů, ale také časová a prostorová koláž. Zdá se, že užíváním všech těchto technik oba básníci stírají hranici mezi realitou a fikcí. Důvodem je pravděpodobně skutečnost, že Eliot i Gimferrer tvořili v dobách, kdy byla pravda v důsledku sociálních a politických okolností oslabovaná.

Pere Gimferrer i T. S. Eliot se ve svých dílech do jisté míry protínají v tematice **populární kultury**. Užívání prvků popkultury je pro generaci Nejnovějších charakteristické – básníci nejčastěji začleňovali do svých básní oblíbené herce a

⁵²⁷ GIMFERRER, 2005, s. 9.

⁵²⁸ KORG, Jacob. Modern Art Techniques in the Waste Land. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1960, **18**(4), 456–463, s. 460. Originál citace: „the real bringing into the work a powerful and unexpected authenticity, and the imagined serving to control the significance of the real elements by interpreting them.“

⁵²⁹ ELIOT, 2001, s. 19.

⁵³⁰ ELIOT, 2001, s. 5.

⁵³¹ ELIOT, 1947, s. 15.

⁵³² HOGEVEEN, Esmé. Forming Unity in Modernity: The Use of Collage in *Tender Buttons* and *The Waste Land*. *Dalhousie University Libraries Journal Hosting Service* [online]. 2012 [cit. 2023-03-28], s. 4. Dostupné z: <https://ojs.library.dal.ca/verso/article/view/510>. Originál citace: „Eliot is presenting an unconventional interpretation of the traditional association of spring with fertility and renewal.“

herečky, tanečnický a tanečnice, zpěváky a zpěvačky, ale i osobnosti politické scény. Gimferrerova poezie se nese na stejné vlně jako poezie celé generace, ale s tím rozdílem, že u Gimferrera jsou prvky populární kultury užívány rafinovaně. Timothy J. Rogers spatřuje v básni „Moře hoří“ z Gimferrerovy sbírky *Podivné ovoce* krásný příklad toho, jak autor kombinuje popkulturu s uměleckými formami poezie, a to když paroduje Daríovu „Šedivou symfonii v dur“ („Sinfonia en gris mayor“) a vnáší tak do své poezie prvky hispanoamerického modernismu.⁵³³

Oh ser un capitán de quince años
viejo lobo marino las velas desplegadas
las sirenas de los puertos y el hollín y el silencio en las
barcazas⁵³⁴

(Oh, být patnáctiletým kapitánem
starým mořským vlkem rozvinuté plachty
sirény přístavů a mour a ticho
v nákladních lodích)⁵³⁵

Pere Gimferrer takovýmto spojením poezie a populární kultury dokazuje svoji tvůrčí preciznost. Vedle toho další autoři generace Nejnovějších užívají klasičtější příklady populární kultury, jak bylo zmíněno výše, např. postavu herečky Audrey Hepburn. Do poezie tak vnáší elementy, které jsou jim blízké a které aktuálně prožívají.

Eliot populární kulturu uchopuje z jiného pohledu, což je dáno především dobou; v souvislosti s *Pustou zemí*, nelze hovořit o popkultuře v pravém slova smyslu, ale jisté známky populární kultury objevujeme během četby také. Pozornost je zde věnovaná motivu gramofonu:

She smoothes her hair with automatic hand,
and puts a record on the gramophone.⁵³⁶

(Rukou si hladí vlasy z dlouhé chvíle
a spustí gramofon.)⁵³⁷

Gramofon lze s jistou benevolencí za prvek tehdejší kultury považovat – podle Juana A. Suáreze se v *Pusté zemi* setkávají automatický jazyk, psychoterapie, a především elektronická média a jazyk populární kultury. Snahou Eliota bylo modernizovat básnický jazyk, a to prostřednictvím starého média, tedy gramofonu a přetvořit ho

⁵³³ ROGERS, Timothy J. Verbal Collage in Pere Gimferrer's Poemas, 1963–1969. *Hispania*. 1984, 67(2), 207–213, s. 208.

⁵³⁴ GIMFERRER, 2010, s. 221.

⁵³⁵ Přeložila autorka disertační práce.

⁵³⁶ ELIOT, 2001, s. 14.

⁵³⁷ ELIOT, 1947, s. 30.

v nový moderní obraz.⁵³⁸ Opět jsme svědky toho, že stejnými technikami, které Gimferrer a Eliot ve svých dílech užívají, dosahují odlišných cílů – Eliotovou snahou je modernizovat jazyk, zatímco Gimferrer populární kulturou odkazuje k hloubce významů, které poezie nabízí.

Dalším charakteristickým znakem poezie obou autorů je **intertextualita**, které se v souvislosti s generací Nejnovějších věnuje kapitola „Generace Nejnovějších: postmoderní poezie sedmdesátých let“. Eliotova *Pustá země* je protkaná řadou aluzí na jiné literární texty, legendy či symboly. Jistě by bylo pro četbu i chápání Eliotovy básně snazší, kdyby každý jednotlivý odkaz nebo symbol měly jednoznačnou interpretaci. Avšak dílo je ztvárněno velmi precizně a promyšleně, jednoduchostí v interpretaci by zcela určitě přišlo o svou hloubku. Díky komplexnosti, již do značné míry utváří právě technika intertextuality, mohl Lawrence Rainey o *Pusté zemi* hovořit jako o ohromné, skvostné a zároveň hrůzné básni.⁵³⁹

Eliot odkazuje k Dantemu, konkrétně v první části *Pusté země* „Pohřbívání mrtvých“ („The Burial of the Dead“), Shakespeareovi a jeho *Bouři* (*The Tempest*, 1611) nebo náboženskému mysticismu.⁵⁴⁰ To je však pouze zlomek z intertextuality přítomné v Eliotově poémě. Eliot se snaží dávat symbolům vyplývajícím z intertextuálnosti *Pusté země* nový a silný smysl tím, že daný symbol vytrhne z jeho běžného kontextu a zasadí jej do zcela jiného.⁵⁴¹ Symboly, mýty, alegorie i odkazy Eliot pojímá neotřelým a jedinečným způsobem, a nejen že pracuje s různými kontexty, pracuje i s časovými rovinami a prostřednictvím aluzí propojuje minulost s přítomností.⁵⁴²

Pere Gimferrer se opět s T. S. Eliotem setkává v požadavku na aktivitu čtenářů, tedy že čtenáři sami dotváří význam básně, a to na základě svých znalostí, interpretace a rozklíčování nejrůznějších autorových aluzí a referencí. Intertextualita je totiž, jak již bylo uvedeno výše, jednou z klíčových charakteristik Gimferrerovy poezie, respektive poezie generace Nejnovějších. V souvislosti s intertextualitou Pereho Gimferrera

⁵³⁸ SUÁREZ, Juan A. T. S. Eliot's "The Waste Land", the Gramophone, and the Modernist Discourse Network. *New Literary History*. 2001, **32**(3), 747–768, s. 748, 751.

⁵³⁹ LAWRENCE S., Rainey. Immense. Magnificent. Terrible. In: LAWRENCE S., Rainey. *Revisiting The waste land*. New Haven: Yale University Press, 2005, s. 102–128. ISBN 1-281-73056-4, s. 103.

⁵⁴⁰ Aluzím na zde uvedená díla se věnují např. BROOKS, 1971 nebo KNOX, Francesca Bugliani. Between Fire and Fire: T. S. Eliot's The Waste Land. *Heythrop journal* [online]. 2015, **56**(2), 235–248 [cit. 2023-04-06]. ISSN 0018-1196. Dostupné z: doi:10.1111/heyj.12240.

⁵⁴¹ BROOKS, 1971, s. 17.

⁵⁴² ZAITER, Walid Ali. Reality and Mythology, Convention and Novelty in T. S. Eliot's The Waste Land. *Theory and Practice in Language Studies*. 2018, **8**(9), 1147–1151. ISSN 1799-2591.

hovoříme o kulturalismu, který dílu dodává postmoderní charakteristiky. Zde se oba autoři, Pere Gimferrer i T. S. Eliot, shodují v tom, že intertextualita činí z jejich děl poezii náročnou k interpretaci, jež zároveň vyžaduje aktivního čtenáře, který tyto reference a aluze bude postupně odkrývat a spoluvytvářet komplexní dílo. Vzhledem k době využívají autoři odlišných kulturních aluzí, Pere Gimferrer a potažmo generace Nejnovějších vyobrazuje zejména v té době populární mýty (např. několikrát jmenovaná Audrey Hepburn nebo politický vůdce Ernesto Guevarra), ale neomezují se pouze na ně, a tak se v jejich poezii setkáváme i s klasickými řeckými mýty obdobně jako u Eliota.

Podstata výše představené komparace tkví v tom, že Pere Gimferrer navazuje na techniky T. S. Eliota, avšak k dosažení odlišných cílů. Eliot v *Pusté zemi* předkládá čtenářům verše plné deziluzí pramenící z poválečné situace v Evropě, pochybností nad budoucností, vyjevuje obrazy sociálního a kulturního rozkladu, a to do té míry, až se lyrický subjekt postupně vzdaluje do iluzorního světa imaginace.⁵⁴³ Oproti tomu Pere Gimferrer, který užívá stejných technik (obrazy populární kultury, masmédiá, intertextualitu atd.), přichází s jiným tématem než Eliot, a sice s tématem postmoderny, jejíž základ tkví v důrazu na jazyk, zapojení simultánních perspektiv a různých úrovní jazyka, zájmu o metapoezii, poetizaci či kulturalismus. Téma postmoderny a výše uvedené techniky fungují jako reakce na poezii Gimferrerových předchůdců i vyrovnání se s vlastní historicko-sociální situací Španělska v sedmdesátých letech 20. století.

9.3 Odras díla Ezry Pounda v Gimferrerově v *Liduprázdném prostoru*

Monumentální dílo Ezry Pounda *Cantos* je právem považováno za jedno z největších a nejdůležitějších děl moderní poezie, zejména s ohledem na jeho kompozici – jednotlivé básně na sebe nenavazují a mohou proto na čtenáře působit chaoticky. To může být dáno také množstvím filozofických i literárních vlivů, např. Martina Heideggera nebo Roberta Browninga,⁵⁴⁴ které Pound v *Cantos* uplatňuje. Na dílo

⁵⁴³ BLISTEIN, Burton. *The Design of The Waste Land*. Lanham: University Press of America, 2008. ISBN 978-07-6184-138-8, s. 19.

⁵⁴⁴ Souvislostem mezi Heideggerovým, Poundovým a Eliotovým dílem se podrobněji věnuje DEER, Jonathan R. *The poet's place in modernity: Heidegger, Eliot and Pound*. Chicago, 2002. Disertační

psané několik let samozřejmě dopadaly autorovy myšlenkové a názorové proměny, které ovlivnily obsah, rétoriku i poselství jednotlivých cantos.⁵⁴⁵ Dále dílo zahrnuje části psané různými jazyky, mimo jiné úryvky v italštině, řečtině nebo čínštině. Pound tak předkládá čtenářům velmi těžko proniknutelné dílo. Tato neutuchající nepropustnost díla fascinovala Pereho Gimferrera natolik, že se sám věnoval četbě *Cantos* a jejich otisk je následně patrný i v Kataláncově básnickém díle.⁵⁴⁶

První tři cantos Ezry Pounda vycházejí už roku 1917 a brzy následují další části; na literární poli dominuje moderna a dle amerického literáta Petera E. Firchowa „ze všech hlavních anglických nebo amerických básníků prvních desetiletí tohoto [dvacátého] století se Ezra Pound nejvíce přibližuje konvenčnímu modelu ‚revolučního‘ avantgardního básníka, básníka jako například Apollinaire, Marinetti nebo Vicente Huidobro.“⁵⁴⁷ Na své současníky apeloval, aby tvořili a psali novým způsobem – *make it new*. Pro Pounda tato výzva k inovátorství znamenala přetváření, přepracování a modernizování toho starého či známého.⁵⁴⁸

Gimferrerova básnická estetika, respektive estetika generace Nejnovějších obecně, na první pohled působí zcela inovátorsky; a to až do té míry, že by se čtenáři mohli domnívat, že tato generace nesympatizuje s tradicemi. Avšak podrobnější studium, pozorná četba a znalost literárního a historického kontextu ukáže tuto domněnku jako mylnou. Básníci sedmdesátých let 20. století totiž, jak již bylo řečeno výše, v určité míře navazují na své předchůdce, které – jako Pound ve své době – modernizují a přepracovávají.⁵⁴⁹ Tato Poundova soukromá básnická revoluce spočívala zejména v užívání volného verše, který přitahuje zájem čtenářů.⁵⁵⁰

práce. Loyola University Chicago. Vliv Browninga zejména v Poundově „Canto II“ mapuje blíže např. studie WOOLFORD, John, ed. ‘What’s left for me to do?’: Pound, Browning and the Problem of Poetic Influence. In: GIBSON, Andrew. *Pound in Multiple Perspective: A Collection of Critical Essays*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1993, s. 8–40. ISBN 978-1-349-11196-1.

⁵⁴⁵ SURETTE, Philip Leon. *A light from Eleusis: a study of Ezra Pound's Cantos*. Oxford: Clarendon Press, 1979. ISBN 01-981-2089-3.

⁵⁴⁶ Analýza a komparace Poundových *Cantos* vzhledem k poetickému dílu Pereho Gimferrera byla autorkou disertační práce omezena pouze na výběr několika jednotlivých cantos, které se zdají být pro Gimferrera zásadními.

⁵⁴⁷ FIRCHOW, Peter Edgerly. Ezra Pound's Imagism and the Tradition. *Comparative Literature Studies*. 1981, **18**(3), 379–385, s. 379. Originál citace: „Of all major English or American poets of the early decades of this century, Ezra Pound is the one who most closely approximates the conventional model of the ‚revolutionary‘ avant-garde poet a poet like Apollinaire, for instance, or Marinetti or Vicente Huidobro.“

⁵⁴⁸ TAMTÉŽ, s. 379–380.

⁵⁴⁹ Novátorství v poezii Nejnovějších se věnuje kapitola „Generace Nejnovějších: postmoderní poezie sedmdesátých let“.

⁵⁵⁰ FIRCHOW, 1981, s. 381.

Příkladem volné metriky dle Johna Kwan-Terryho je následující pasáž z „Canto XII“.⁵⁵¹

The ole sailor was again taken bad
and the doctors said he was dying,
And the boy came to the bedside,
and the old sailor said:
“Boy I’m sorry I can’t hang on a bit longer,
“You’re young yet.
I leave your re-sponsa-bilities.
“Wish I could ha’ waited till you were older⁵⁵²

(Námořník se znovu rozstona
Pověděli mu, že umírá,
Chlapec přišel, posadil se k němu
a starý námořník mu pravil:
„Hochu, mrzí mě, že dyl už nedožiju,
Jsi mladý
a já ti zanechávám od-po-věd-nost.
Rád bych tady pobyl, dokud nedospěješ⁵⁵³)

Navzdory tomu, že Firchow vyzdvihuje důležitost volného verše v díle Ezry Pounda, nelze Pounda považovat za průkopníka tohoto typu verše v anglickém jazyce. Volný verš, který spočívá v nabourávání tradičních forem metriky, použil jako první Walt Whitman ve své sbírce *Stébla trávy* (*Leaves of Grass*, 1855). I tak volný verš představuje jednu ze základních a výrazných charakteristik Poundova velkolepého díla. Kromě volného verše a stylu, který mísí lyrické s prozaickým, je další klíčovou inovací Poundovy poezie práce s historickým tématem. Pound do básní vkládá témata a motivy minulých dob, velmi precizně tak zachází s časem – všechna období představují pro Pounda přítomnost. Poundův „[č]as neplyne, vše se odehrává právě teď. Jde o vrstvení času, přičemž jednotlivé vrstvy se spirálovitě překrývají podle toho, co se v nich vyjevuje.“⁵⁵⁴

Pere Gimferrer ve své poezii rovněž užívá volného verše, ale zároveň je schopný psát i tradičními verši jako je alexandrin, se kterým však zachází novým moderním

⁵⁵¹ KWAN-TERRY, John. Pound and the Limits of Prosody. *Studies in English literature*. 1979, 3(30), 99–100.

⁵⁵² POUND, 1998, s. 56.

⁵⁵³ POUND, Ezra. *CANTOS I: Part XXX Cantos*. Brno: Atlantis, 2002. ISBN 80-7108-221-X, s. 69.

⁵⁵⁴ GUZIUR, Jakub. *Příliš těžké lyry: eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-283-1, s 25. Guziur dále k tématu času v Poundově poezii dodává: „Pro Pounda a do značné míry i pro Eliota byla důležitá polarita času profánního a času sakrálního, cyklického a věčného. Jednou ze základních složek dynamiky Poundových *Cantos* je právě střídání profánního (časného, dobového, toho, co přijde a zmizí) a okamžiků, kdy se znovu vrací cosi posvátného. Skutečnost, že jistá myšlenka se v profánně chápaných lineárních dějinách stále znovu vrací, prokazuje její hodnotu, trvalost a sakrální charakter. Spojováním těchto myšlenek do systému pak Pound buduje svou tradici.“ GUZIUR, 2008, s. 25.

způsobem; velmi patrné je to např. ve zmiňované básni „Óda na Benátky před mořem z divadel“. V neposlední řadě Gimferrer přebírá Poundův historicko-lyrický jazyk, a to zejména v okamžicích, kdy je v poezii patrná nostalgie. Gimferrerova nostalgie se však obrací do mladistvých let, dětství, zatímco Poundova nostalgie je spojována s touhou po věčném návratu, která se „dá interpretovat jako touha po zrušení profánního (tj. historického, lineárního) času rozpoznáním jeho místa ve struktuře času cyklického, kosmického, posvátného.“⁵⁵⁵

U Pounda i Gimferrera pozorujeme vědomé zacházení s formou básní: zatímco Ezra Pound prosazuje volný verš, Pere Gimferrer kromě toho užívá v hojné míře také alexandriny. Někteří teoretikové jsou však přesvědčeni, že forma není pro Pounda příliš důležitá a že spíše upřednostňuje pečlivou práci s obsahem.⁵⁵⁶ *Cantos* nabízejí poezii s otevřenou formou, bez přílišného množství děje, tudíž kompozice díla působí uvolněně a bez struktur. Co je patrné na první pohled, je dílo strukturované do minimálně osmi samostatných částí, bez zjevné kontinuity či provázanosti. Toho si všímá také Noel Stock, který dodává, že ne každá dlouhá poéma musí být logicky a postupně konstruovaná.⁵⁵⁷ *Cantos* jsou tak tvořeny množstvím částí, které lze vyjmout a číst odděleně jako samostatnou báseň či **fragment**. Poundův „chaotický svět se zrcadlí v roztříštěnosti vyprávění, jehož příkladem jsou syntakticky nedokončené věty a velmi široký a nevysvětlený metareferenční rámec.“⁵⁵⁸ Poundův fragmentarismus odráží chaos a rozpad společenských hodnot ve válečné Evropě.

Fragmentarismus je rovněž přítomný v poezii Pereho Gimferrera, kde ovšem zastává odlišnou funkci než v Poundově případě. Zatímco Ezra Pound využívá fragmentarismus pro zobrazení chaotického světa ve válce nebo vytvoření vlastního smyslu dějin, v nichž jsou narušeny posloupnost a chronologie, Pere Gimferrer nabízí fragmentarismus v méně nápadné formě. Fragmentarismus zde proniká především do jazyka, kterým zpochybňuje pravdu a kterým dochází k rozpadu perspektiv. Gimferrer se tak dostává k myšlence postmoderny. I v případě dvojice Pound –

⁵⁵⁵ TAMTÉŽ, s. 25.

⁵⁵⁶ SURETTE, 1979, s. 9.

⁵⁵⁷ STOCK, Noel. *Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound*. Londýn: Routledge, 1967, s. 1.

⁵⁵⁸ BARBA GUERRERO, Paula. Re/membering place: Ideogrammic Memory in Ezra Pound's *The Cantos*. *Literature of the Americas: Journal of Literary History*. 2019, (7), s. 368. Originál citace: „This chaotic world is mirrored in the fragmentation of the narrative, exemplified by syntactically unfinished sentences and a very wide and unexplained metareferential framework.“

Gimferrer tak platí, že využití stejného prostředku může vést k odlišným záměrům, respektive výsledkům.

Dalšími výraznými technikami, které se objevují jak v Gimferrerově *Liduprázdném prostoru*, tak v Poundových *Cantos*, jsou kulturalismus a technika koláže. Je pravděpodobné, že obě strategie pocházejí přímo z Eliotovy *Pusté země*. Z toho je patrné, že se Pere Gimferrer nechal inspirovat oběma autory, avšak nedokážeme s přesností určit, která linie inspirace je tou dominantní. Literárních výpůjček z Poundova díla není mnoho, i tak se některé Gimferrerovy verše *Liduprázdného prostoru* až velmi nápadně podobají částem z Poundovy básně „Canto XVI“. Ezra Pound v této básni navozuje dramatickou a lehce ponurou atmosféru obrazem suché a drsné krajiny:⁵⁵⁹

And before hell mouth; dry plain
and two mountains)⁵⁶⁰

(A před pekelným jícnem; vyschlá pláň
a dvě hory)⁵⁶¹

Výjevy zničené a vyprahlé krajiny pozorujeme samozřejmě i v Gimferrerově *Liduprázdném prostoru*. Gimferrer se k podobnému obrazu krajiny odvolává již samotným názvem poémy – *Liduprázdný prostor* a navozuje tak náladu neurčita, pustiny či dokonce zpusťování a osamocení. Jsou to pojmy, které vystihují rovněž Poundovu „dry plain“ („vyschlou pláň“).

Další podobnost mezi Gimferrerovou a Poundovou poezií vyvolává obraz kráčející postavy; jak v *Liduprázdném prostoru*, tak v „Canto XVI“ se jedná o anonymní a částečně odosobněné figury. Pere Gimferrer soustředí pozornost na dav lidí, zatímco Ezra Pound popisuje dvě blíže neurčité postavy běžící hornatou krajinou.

On the one mountain, a running form,
and another
In the turn of the hill...⁵⁶²

(na jedné hoře se řítí postava
a jiná

⁵⁵⁹ Obraz takovéto krajiny se mimo jiné vyskytuje rovněž v poezii T. S. Eliota, konkrétně v jeho *Pusté zemi*.

⁵⁶⁰ POUND, 1998, s. 68.

⁵⁶¹ POUND, 1993, s. 116.

⁵⁶² POUND, 1998, s. 68.

v zákrutu svahu...)⁵⁶³

Jak je uvedeno výše, Pere Gimferrer v prvním dvojverší poémy *Liduprázdný prostor* vyobrazuje anonymní a zcela odosobněný dav.

Ara els veig de molt lluny, tos aquests cossos
que passen...⁵⁶⁴

(Teď z velké dálky vidím všechna ta těla,
která procházejí...)⁵⁶⁵

Autor se zde nevztahuje k lidem, ale užívá pojmu *tělo* (*cosso*), a tak čtenáři vnímají tato těla, tento dav jako prostý kus hmoty. Gimferrerovo užívání pojmu *tělo* se blíží Poundově *postavě* (*form*).

V každém případě je téměř nepopiratelné, že mezi Gimferrerem a Poundem panuje jakýsi druh rodinného souznění. Vzhledem k blízkosti Poundovy a Eliotovy poetiky je ale těžké určit, zda je Gimferrer ovlivněn prvním či druhým zmíněným autorem, nebo oběma současně. Typickou charakteristikou Poundovy poezie je pomíjivost, podle které se vše odehrává v přítomném okamžiku. Jako kdyby historie byla přítomná a čas cyklický, tedy že žijeme v přítomnosti neuplynulých dějin, což v důsledku dává prostor kulturalismu a jeho možnostem. Toto Poundovo pojetí časovosti se objevuje v Gimferrerově poezii, pozorovali jsme ji například v básni „Mazurka v tento den“. Osobní zkušenost jak pro Gimferrera, tak pro Pounda (a potažmo samozřejmě také pro Eliota) je zkušeností historickou, ale zároveň osobní (tím pádem subjektivní). V tomto smyslu všichni tři básníci zde představeni jsou na stejné vlně, přičemž ale neztrácejí své osobní a tvůrčí charakteristické rysy.

⁵⁶³ POUND, 1993, s. 116.

⁵⁶⁴ GIMFERRER, 1978, 176.

⁵⁶⁵ Přeložila autorka disertační práce.

10 Závěr

Zasazení poezie Pereho Gimferrera do kontextu tvorby generace Nejnovějších pomáhá objasnit některé principy a záměry, jež tvoří stavební prvky jeho díla. Tento kontext rovněž vrhá nové světlo na interpretaci některých vybraných Gimferrerových básní. Zásadním pro celou generaci Nejnovějších byl postoj jejích členů k jazyku, který je obdobně jako celá poetika hluboce revoluční. Básnickou novost iniciují již předchůdci Nejnovějších, zejména prostřednictvím estetiky postismu, nebo vybraní autoři sociální poezie. Přelomovým prvkem revoluce, kterou vedla básnická generace Nejnovějších, byla – vedle koláže, intertextuality nebo inspirace pop kulturou – především metapoezie, zjednodušeně poezie reflektující poezii.

Při analýze Gimferrerovy sbírky *Moře hoří* je pozornost věnovaná především srovnání s básní „Canto III“ Ezry Pounda. Oba autoři vycházejí ze společné tradice španělské literatury, v jejímž základu stojí ikonické dílo *Píseň o Cidovi*. Básně sbírky *Moře hoří* (zejména „Mazurka v tento den“) spolu s Poundovým „Canto III“ tak propojují středověké motivy. Tuto stylizaci však Gimferrer nevyužívá k ozvláštnění poezie, jde o čisté umění, o pravou literaturu, která je vytvářena zejména hlubokými vědomostmi a sečtělostí jak autora, tak čtenářů. Pokud Gimferrerovy básně čteme bez této znalosti literární tradice, jsme jako čtenáři velmi ochuzeni o jeden z významných okamžiků četby.

Vedle intertextuálních momentů se komparace obrací také k hudebnosti Gimferrerovy a Poundovy poezie, a sice ve vztahu mezi Gimferrerovou ódou a mazurkou ve vztahu k Poundovu zpěvu. Dále je důležité u obou autorů zmínit motiv času a časovosti. Pound zachází s veškerým časem jako by se jednalo vždy o současnou dobu. Takovéto pojetí v Gimferrerově poezii není příliš patrné. Nicméně v souvislosti s tématem času, obdobně jako Pound, i Gimferrer pracuje s tématem nostalgie a rovněž do své lyriky zasazuje historické události.

Vliv T. S. Eliota a jeho díla na Gimferrerovu poezii je také prokazatelný, přítomný je především v Gimferrerově vrcholném díle *Liduprázdný prostor*, které již samotným titulem odkazuje k Eliotově poémě *Pustá země*. Obdobné názvy nejsou prostou shodou náhod. Kromě toho, že Pere Gimferrer v několika rozhovorech vyjádřil obdiv a sympatie k Eliotově poezii, podobnost mezi oběma díly se projevuje v mnoha verších, slovních obratech, ale i v motivech. Z Gimferrerovy strany se ovšem nejedná

o čisté kopírování. Záměr i vyznění obou básní jsou zcela odlišné, navíc oba básníci reagují na svou historickou dobu.

Všichni tři autoři – Pere Gimferrer, T. S. Eliot, Ezra Pound – představují lyrické hlasy jedné epochy, a sice postmoderny, a to navzdory faktu, že se Gimferrer narodil o padesát sedm let později než Eliot a o šedesát let později než Pound. Postmoderní poezie na rozdíl od předchozí epochy romantismu nevychází z básnického „já“ a ani neobviňuje avantgardní směry z novátorství a revoluce. Zmínění tři (postmoderní) autoři reflektují spirituální stav naší epochy, ve které je pravda velmi citelně oslabována.

Inspirace a vliv poezie T. S. Eliota a Ezry Pounda na Gimferrerovo dílo nejsou patrné na první pohled, nicméně po hlubší četbě a bližším studiu textů jsou více než zřejmé. Předkládaný text tyto vlivy potvrdil a předložil možnosti jejich interpretace v rámci Gimferrerova tvůrčího i historického kontextu. Zde je potřeba dodat, že téma by si v budoucnu zasloužilo další zpracování, předně reflexi obohacení díla Pereho Gimferrera dalšími inspiračními vlivy, např. poezií Octavia Paze. Předkládaný text si zároveň klade ambiciózní cíl, a sice svým textem přiblížit čtenářům alespoň zlomek katalánské poezie, která si rozhodně zaslouží naši pozornost (a bohužel je v českém prostředí známá zatím jen okrajově).

11 Bibliografie

11.1 Primární literatura

ELIOT, Thomas Stearns. *Zpustlá země*. Praha: BB art, 2002. ISBN 80-7257-922-3.

ELIOT, Thomas Stearns. *Čtyři kvartety*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-1210-8.

ELIOT, Thomas Stearns. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 978-80-207-0286-5.

ELIOT, Thomas Stearns. *Four Quartets*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. ISBN 0-15-633225-6.

ELIOT, Thomas Stearns. *Pustá země*. Praha: Stýblo, 1947.

ELIOT, Thomas Stearns, NORTH, Michael, ed. *The waste land: authoritative text, contexts, criticism*. New York: W. W. Norton & Company, 2001. ISBN 0-393-97499-5.

GIMFERRER, Pere. *Perfil de Vicente Aleixandre*. Madrid: Real Academia Española, 1985.

GIMFERRER, Pere. *More horí: Výber z poézie*. Bratislava: Literárna nadácia STUDŇA, 2005. ISBN 80-89207-03-0.

GIMFERRER, Pere. *Amor en vilo*. Barcelona: Seix Barral, 2006. ISBN 9788432248269.

GIMFERRER, Pere. *Poesía 1970–1977: Edición bilingüe*. Madrid: Visor, 1978. ISBN 978-84-7053-183-2.

GIMFERRER, Pere. *Poesía 1963–1969*. Madrid: Visor, 1979. ISBN 978-84-7053-195-8.

GIMFERRER, Pere. *L'espai desert*. GIMFERRER, Pere. *Poesía 1970–1977: Edición bilingüe*. Madrid: Visor, 1978, s. 173-229. ISBN 973-84-7053-183-2.

GIMFERRER, Pere. *Arde el mar*. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-1292-6.

GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962–1969): Poesía Castellana Completa*. Madrid: Visor Libros, 2010. ISBN 978-84-7522-011-6.

GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1993. ISBN 978-84-339-0523-9.

POUND, Ezra. *CANTOS I: Part XXX Cantos*. Brno: Atlantis, 2002. ISBN 80-7108-221-X.

POUND, Ezra. *The Cantos*. New York: New Directions, 1998. ISBN 0-8112-0350-6.

POUND, Ezra. *Chtěl jsem napsat ráj: Výbor z díla*. 2. vydání. Olomouc: VOTOBIA, 1993. ISBN 80-85619-61-X.

Píseň o Cidovi. Praha: Vydavatelství a nakladatelství Práce, 1994. ISBN 80-2080327-0.

Poema de Mio Cid. Madrid: Castalia, 1987. ISBN 978-84-703-9171-2.

11.2 Sekundární literatura

11.2.1 Monografická díla

ALBERTI, Rafael. *Antología comentada: Poesía*. Madrid: EDICIONES DE LA TORRE, 1990. ISBN 84-86587-83-2.

ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra*. Madrid: Castilla, 1972. ISBN 978-84-7039-042-5.

ALEIXANDRE, Vicente. *Espadas como labios ; La destrucción o el amor*. Madrid: Castalia, 1993. ISBN 84-7039-038-4.

ALEIXANDRE, Vicente. *Algunos caracteres de la nueva poesía española*. Madrid: Instituto de España, 1955.

ALONSO, Dámaso. *Hijos de la ira*. Madrid: Castalia, 1986. ISBN 84-7039-475-4.

ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. 3. vydání. Madrid: Gredos, 1988. ISBN 84-249-0112-6.

BAENA, Pablo García. *Poesía completa 1940–1980*. Madrid: Visor Libros, 1982. ISBN 84-7522-152-1.

BAJU, Anatole. M. Champsaur et les décadents. *Le Décadent littéraire et artistique*. 1886, 1(28), 1.

BARBUDO, Antonio Sánchez. *La segunda época de Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Gredos, 1962.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Druhé vydání. Praha: DOKOŘÁN, 2004. ISBN 978-80-7363-359-2.

BATLLÓ, José. *Antología de la nueva poesía española*. Madrid: El Bardo, 1968.

BLISTEIN, Burton. *The Design of The Waste Land*. Lanham: University Press of America, 2008. ISBN 978-07-6184-138-8.

BOSCÁN, Juan, GARCILASO DE LA VEGA, Diego HURTADO DE MENDOZA, Gutierre de CETINA a Hernando de ACUÑA. *Pětihvězdi španělských sonetistů*. Praha: Nová vlna, 2018. ISBN 978-80-85845-91-4.

BOUSOÑO, Carlos. La poesía de Guillermo Carnero. CARNERO, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión: Poesía 1966–1977*. Segunda edición. Madrid: Hiperión, 1993, s. 11–68. ISBN 84-7517-101-X.

- BROOKS, Cleanth, ed. *The Waste Land: An Analysis*. In: RAJAN, Balachandra. *T. S. Eliot: A Study of his Writings by Several Hands*. 3. vydání. Londýn: Dennis Dobson, 1971, s. 7-36. ISBN 0-234-77056-2.
- BURGOS, Manuel Espadas. *Historia general de España y América. La época de Franco*. Madrid: Rialp, 1987. ISBN 978-84-3212-119-7.
- CAMPBELL, Federico. *Infame turba*. Barcelona: Lumen, 1971.
- CANO, José Luis. *El tema de España en la poesía española contemporánea*. Segunda edición. Madrid: Taurus, 1979. ISBN 978-84-3064-105-5.
- CARNERO, Guillermo. *Dibujo de la muerte: Obra poética (1966–1990)*. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 2010. ISBN 978-84-3762-634-5.
- CARNERO, Guillermo. *Ensayo de una teoría de la visión: Poesía 1966–1977*. Segunda edición. Madrid: Hiperión, 1993. ISBN 84-7517-101-X.
- CARNERO, Guillermo. *El grupo „Cántico“ de Córdoba: un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*. Madrid: Editorial Nacional, 1976. ISBN 978-84-2760-340-0.
- CASTELLET, José María. *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península, 2018. ISBN 978-84-9942-723-2.
- COOVER, Robert. *The Public Burning*. New York: Grove Press, 1997. ISBN 978-08-0213-527-8.
- COWLEY, Malcolm. *Writers at work: The Paris Review Interviews*. 2. vydání. Londýn: Secker & Warburg, 1963. ISBN 0-670-00052-3.
- DEBICKI, Andrew P. *Spanish Poetry of the Twentieth Century: Modernity and Beyond*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. ISBN 0-8131-1869-7.
- DEER, Jonathan R. *The poet's place in modernity: Heidegger, Eliot and Pound*. Chicago, 2002. Disertační práce. Loyola University Chicago.
- D'ORS, Miguel. *Estudios sobre Manuel Machado*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2000. ISBN 978-84-8472-013-3.
- D'ORS, Miguel. *Hacia otra luz más pura*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 1999. ISBN 978-84-8937-144-6.

- DYER, Richard. *Pastiche*. New York: Routledge, 2006. ISBN 978-04-1534-010-6.
- FERNÁNDEZ, Benito. *El contorno del abismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. ISBN 978-84-8310-097-4.
- FILIPEC, Josef a Vlasta ČERVENÁ. *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost: s Dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*. Vyd. 4. Praha: Academia, 2006, 647; 21 cm. ISBN 80-200-1446-2.
- FISKE, John. *Reading the Popular*. Second edition. New York: Routledge, 1990. ISBN 978-00-4445-437-3.
- FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ FERNÁNDEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Praha: Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-2993-3.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. Entrevista a Pere Gimferrer. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505). ISSN 0020-4536.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *La poesía española de 1935 a 1975, vol. 1*. Madrid: Cátedra, 1987. ISBN 978-84-3760-695-8.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Básník v Novém Yorku*. Praha: Svoboda, 1949.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis. *La segunda generación de posguerra*. Badajoz: Gráficas Aprosuba-3, 1986. ISBN 978-84-5054-118-2.
- GARCILASO DE LA VEGA. *Poesía castellana completa*. Madrid: Cátedra, 1999. ISBN 978-84-376-0067-7.
- GARDNER, Helen. *The composition of Four quartets*. Londýn: Faber, 1967. ISBN 978-05-7111-048-3.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *Personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *El pie de la letra: Ensayos 1955–1979*. Madrid: Crítica, 1980. ISBN 978-84-7423-137-3.
- GIL DE BIEDMA, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974. ISBN 978-84-2642-929-2.
- GÓNGORA, Luis de. *Sonetos completos*. Madrid: Castalia, 1969.

- GUILLÉN, Jorge. *Aire nuestro. Cántico*. Barcelona: Seix Barral, 1977. ISBN 84-211-3005-6.
- GUZIUR, Jakub. *Příliš těžké lyry: eseje o rekonstrukci smyslu v Eliotově Pustině a Poundových Cantos*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-283-1.
- HEYER, Paul a Peter URQUHART, ed. *Communication in History: Stone Age Symbols to Social Media*. Seventh edition. New York: Routledge, 2019. ISBN 978-1-138-72948-3.
- HILSKÝ, Martin. *Modernisté*. 2. vydání. Praha: Argo, 2017. ISBN 978-80-257-2193-3.
- HILSKÝ, Martin. Poznámka překladatele. ELIOT, Thomas Stearns. *Čtyři kvartety*. Praha: Argo, 2014, 55–58. ISBN 978-80-257-1210-8.
- CHIRINOS, Eduardo. La clave desleída en el justillo: historia íntima y veladura en "Mazurca en este día" de Pere Gimferrer. *Hispanic Review*. 2002, 70(1), 25–37.
- CHLOUPEK, Jan. *Stylistika češtiny*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 978-80-0423-302-0.
- JAMESON, Fredric. *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern 1983–1998*. New York: Verso, 1998. ISBN 978-18-5984-876-1.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernismus neboli kulturní logika pozdního kapitalismu*. Praha: Rybka Publishers, 2016. ISBN 978-80-87950-27-2.
- JIMÉNEZ, José Olivio. *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*. Madrid: Rialp, 1998. ISBN 978-8432-13-174-5.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Dios deseado y deseante (animal de fondo): Libro completo y solo 1948–1949/1953*. Madrid: Akal, 2008. ISBN 978-84-460-2926-7.
- KEARNS, Cleo McNelly. *T. S. Eliot and Indic Traditions: A Study in Poetry and Belief*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 978-05-2106-455-2.
- KOLENDA, Konstantin. Time Transcended: Eliot's Four Quartets. In: KOLENDA, Konstantin. *Philosophy in Literature: Metaphysical Darkness and Ethical Light*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1982, s. 188–208. ISBN 978-1-349-05963-8.

- KOUBA, Pavel. *Nietzsche: Filosofická interpretace*. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-191-9.
- LANZ, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2011. ISBN 978-84-8472-897-9.
- LANZ RIVERA, Juan José. *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*. Madrid, 2002. Disertační práce. Universidad Complutense de Madrid.
- LAWRENCE S., Rainey. Immense. Magnificent. Terrible. In: LAWRENCE S., Rainey. *Revisiting The waste land*. New Haven: Yale University Press, 2005, s. 102–128. ISBN 1-281-73056-4.
- LEWIS, Barry, ed. *Postmodernism and literature (or Word Salad days, 1960-90)*.
- LIPOVETSKY, Gilles a Sébastien CHARLES. *Hypermoderní doba: Od požitku k úzkosti*. Praha: Prostor, 2013. ISBN 978-80-7260-283-4.
- LLORACH, Emilio Alarcos. *La poesía de Ángel González*. Oviedo: Ediciones Nobel, 1969. ISBN 978-84-8753-167-5.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, ed. 'Espadaña' (1944–51) y la poesía comprometida de posguerra. In: KOSSOFF, A. David, Ruth H. KOSSOFF a José AMOR Y VÁZQUEZ. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Madrid: Istmo, 1986, s. 183–192. ISBN 84-7090-163-X.
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paříž: Les Éditions de Minuit, 1979. ISBN 2-7073-0276-7.
- MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid: Castalia, 1985. ISBN 978-84-7039-036-4.
- MACHADO, Antonio a Manuel MACHADO. *Obras completas*. Madrid: Editorial Plenitud, 1967.
- MACRAE, Alasdair D. F. *York notes on The Waste Land: T. S. Eliot*. 14. vydání. Singapore: Longman, 1997. ISBN 0-582-02319-X.

- MARTOS, Luis Jiménez. *Nuevos poetas españoles*. Madrid: Ágora, 1961.
- MILIČKA, Karel. *Od realismu po modernu*. Praha: Baronet, 2002. ISBN 978-80-7214-515-0.
- MITOSEK, Zofia. *Teorie literatury: historický přehled*. Brno: Host, 2010. ISBN 978-80-7294-332-6.
- MORAL, Concepción García, ed. *Joven poesía española: antología*. Madrid: Cátedra, 1982. ISBN 978-84-376-0202-5.
- MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: Glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2048-2.
- NIETO, José García. *Víspera hacia ti*. Madrid: Cartoné, 1940.
- NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host, 2006. ISBN 978-80-7294-170-4.
- NYE, Russel. *The Unembarrassed Muse: The popular Arts in America*. New York: Dial Press, 1970. ISBN 978-11-995-2723-3.
- OLMO ITURRIARTE, Almudena del, DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., ed. Antonio Martínez Sarrión en la crisis de la vanguardia: Teatro de operaciones y Pautas para conjurados. In: CRIADO, Fidel López. *Voces de vanguardia. Actas del Ciclo de Conferencias "El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias"*. A Coruña: Universidade, 1995, s. 145–175. ISBN 84-88301-01-4.
- ONÍS, Federico de. *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882–1932)*. New York: Las Americas Publishing Company, 1961.
- ORY, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 84-376-0137-1.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Vzpouřa davů*. Praha: Portál, 2018. ISBN 978-80-262-1404-5.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La rebelión de las masas*. Madrid: Castalia, 1998. ISBN 84-7039-788-5.
- OTERO, Blas de. *Verso y prosa*. Madrid: Cátedra, 1990. ISBN 978-84-207-1000-8.
- OTERO, Blas de. *Režný vítr*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.

OTERO, Blas de. *Pido la paz y la palabra*. Barcelona: LUMEN, 1955. ISBN 978-84-2641-538-7.

OTERO, Blas de. „Y así quisiera la obra“. *Antología consultada de la joven poesía española*. Francisco Ribes (ed). Valencia: Prometeo, 1952.

PANNWITZ, Rudolf. *Die Krisis der Europaeischen Kultur*. Norimberk: Verlag Hans Carl, 1917.

PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y crítica del lenguaje: de la generación de los 50 a los novísimos*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2002. ISBN 978-8477235132.

POLÁKOVÁ, Dora. Hledání krásy a harmonie v hispanoamerickém modernismu. *Svět literatury*. 2019, (60), 89-97.

POUND, Ezra. Letter to Isabel Weston Pound, February 23, 1910. In: DE RACHEWILTZ, Mary, A. David MOODY a Joanna MOODY, ed. *Ezra Pound to His Parents: Letters 1895–1929*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 220. ISBN 978-01-995-8439-0.

POUND, Ezra. *Make it new*. Londýn: Faber and Faber Limited, 1934.

PUÉRTOLAS, Julio Rodríguez. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid: Akal, 2008. ISBN 978-84-4602-954-0.

RAUVOLF, Josef. Literární psanec William S. Burroughs. BURROUGHS, William S. *Nahý oběd*. Praha: Maťa, 2003, s. 257–266. ISBN 80-7287-063-7.

REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: La poesía de Pere Gimferrer (1962–2001)*. Valencia: Pre-Textos, 2005. ISBN 978-84-8191-712-3.

RIDING, Laura a Robert GRAVES. *A Survey of Modernist Poetry*. Michigan: Scholarly Press, 1972. ISBN 978-04-0301-178-0.

RIDRUEJO, Dionisio. *Cuadernos de Rusia. En la soledad del tiempo. Cancionero en Ronda. Elegías*. Madrid: Castalia, 1981. ISBN 84-7039-377-4.

RIDRUEJO, Dionisio. *Sombras y bulto*. Barcelona: Destino, 1977. ISBN 978-84-2330-707-4.

- RIDRUEJO, Dionisio. *Hasta La Fecha-Poesias Completas (1934-1959)*. Madrid: Aguilar, 1961.
- RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988. ISBN 978-84-339-0095-1.
- ROVARTI, Pier Aldo a Gianni VATTIMO, ed. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 978-84-3760-739-9.
- RUBIO, Fanny a José Luis FALCÓ. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra Longman, 1981. ISBN 9788420508559.
- RULAND, Richard a Malcolm BRADBURY. *From puritanism to postmodernism: a history of American literature*. New York: Penguin Books, 1991. ISBN 978-11-3864-206-5.
- SARRIÓN, Antonio Martínez. *Cordura*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999. ISBN 978-84-8310-638-9.
- SARRIÓN, Antonio Martínez a José Luis GARCÍA MARTÍN. *Treinta años de poesía española (1975-1995)*. La Veleta: Renacimiento, 1996. ISBN 978-84-8151-323-7.
- SARRIÓN, Antonio Martínez. *Ejercicio sobre Rilke*. Segunda edición. Pamplona: Pamiela, 1990. ISBN 978-84-7681-071-2.
- SARRIÓN, Antonio Martínez. *El centro inaccesible: Poesía 1967-1980*. Madrid: Hiperión, 1981. ISBN 978-84-7517-037-4.
- SIM, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londýn: Routledge, 2001, s. 121-133. ISBN 978-04-1524-307-0.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. ISBN 987-04-0081-7.
- STOCK, Noel. *Reading the Cantos: A Study of Meaning in Ezra Pound*. Londýn: Routledge, 1967.
- SURETTE, Philip Leon. *A light from Eleusis: a study of Ezra Pound's Cantos*. Oxford: Clarendon Press, 1979. ISBN 01-981-2089-3.
- TALENS, Jenaro. SARRIÓN, Antonio Martínez. *El centro inaccesible: (Poesía 1967-1980)*. Madrid: Hiperión, 1981, s. 7-37. ISBN 978-84-7517-037-4.

- TORO, Alfonso de, ed. *Postmodernidad y Latinoamérica (con un modelo para la narrativa postmoderna)*. FOSTER, David William a Daniel ALTAMIRANDA. *Theoretical Debates in Spanish American Literature*. New York: Garland Publishing, 1997, s. 221–268. ISBN 978-08-1532-676-2.
- TOYNBEE, Arnold J. *A study of History: Volume 5*. Oxford: Oxford University Press, 1961.
- TRAVERSI, Derek. *T. S. Eliot: The longer poems : The waste land, Ash Wednesday, Four quartets*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976. ISBN 978-03-7011-120-9.
- VALENTE, José Ángel. *V kořenech světla ryby*. Praha: Fra, 2001. ISBN 80-86603-11-3.
- VALENTE, José Ángel. *Noventa y nueve poemas*. 2. vydání. Madrid: Alianza Editorial, 1998. ISBN 84-206-1827-6.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Segunda edición. Barcelona: Lumen, 1971. ISBN 978-842-3921-50-8.
- VV. AA. *Cántico: hojas de poesía, 1947-1957*. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 2007. ISBN 978-84-5007-919-7.
- WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství a vydavatelství, 1993. ISBN 80-7113-104-0.
- WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. Londýn: Hogarth Press, 1924.
- ZORRILLA, José. *La leyenda del Cid*. Barcelona: Montaner y Simon, 1882.

11.2.2 Úvodní studie k monografickým pracím

ALBORNOZ, Aurora de. Prólogo. JIMÉNEZ, Juan Ramón. *En el otro costado*. Madrid: Júcar, 1974, s. 3–163. ISBN 9788433401816.

BARELLA, Julia. Introducción. GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962–1969): Poesía castellana completa*. Madrid: Visor Libros, 2010, s. 7–89. ISBN 978-84-7522-011-6.

CÓZAR, Rafael de. Introducción. ORY, Carlos Edmundo de. *Metanoia*. Madrid: Cátedra, 1990, s. 19–86. ISBN 978-84-376-0137-1.

GRACIA, Jordi. Introducción. GIMFERRER, Pere. *Arde el mar*. Segunda edición. Madrid: Cátedra, 1997, s. 9–87. ISBN 84-376-1292-6.

GIMFERRER, Pere. Introducción. DARÍO, Rubén. *Poesía*. Barcelona: Planeta, 1978. ISBN 9788432039720.

GUTIÉRREZ LANZA, María del Camino. Leyes y criterios de censura en España franquista: Traducción y recepción de textos literarios. In: MARTÍN-GAITERO, Rafael a Miguel Ángel VEGA CERNUDA. *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Editorial Complutense, 1997, s. 283–290. ISBN 84-7923-112-2.

NEIRA, Julio. Introducción. OTERO, Blas de. *Correspondencia sobre la edición Pido la paz y palabra*. Madrid: Hiperión, 1987, s. 3–23. ISBN 84-7517-216-4.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo. *La poesía en el espejo del poema: La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1993. ISBN 978-84-6008-626-0.

VILLENA, Luis Antonio de. Introducción a la poesía de Pablo García Baena. BAENA, Pablo García. *Poesía completa 1940–1980*. Madrid: Visor Libros, 1982, s. 7–27. ISBN 84-7522-152-1.

11.2.3 Články v periodikách a sbornících

ALONSO, Dámaso. Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*. 1947, (55), 197–240. ISSN 0210-4342.

BARBA GUERRERO, Paula. Re/membering place: Ideogrammic Memory in Ezra Pound's *The Cantos*. *Literature of the Americas: Journal of Literary History*. 2019, (7), 360–376.

BHATTA, Damaru Chandra. Water as a Symbol of “Shāntih” in T. S. Eliot's *The Waste Land*: An Upanishadic Reading. *Theory and practice in language studies* [online]. London: Academy Publication Co., 2021, **11**(7), 821–828 [cit. 2023-03-19]. ISSN 1799-2591. Dostupné z: 10.17507/tpls.1107.08.

CANO, José Luis. Entrevista con V. Aleixandre. *Cuadernos del Congreso para la libertad de cultura*. 1959, (39).

CARNERO, Guillermo. Cuatro formas de culturalismo. *Laurel* [online]. 2000, **1** [cit. 2021-03-22]. Dostupné z: <https://1url.cz/cz9IA>

CARNERO, Guillermo. La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano. *Revista de Occidente*. 1983, (23), 43–60.

CARRATALÁ TERUEL, Fernando. La obra poética de Blas de Otero. *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*. 2006, (14), 49–76. ISSN 0353-9660, s. 49–51.

CARRIEDO CASTRO, Pablo. Breve revisión de la "poesía social" de posguerra (1939-1975). *Estudios humanísticos. Filología*. 2005, (27), 43–62.

DEBICKI, Andrew P. Una poesía de la postmodernidad: los novísimos. *Anales de la literatura española contemporánea*. 1989, **14**(1/3), 33–50.

DEBICKI, Andrew Peter. Arde el mar como índice y ejemplo de una nueva época poética. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 1993, (140), 46–49.

FEDOSOVA, Tatyana. Reflection of Time in Postmodern Literature. *Athens Journal of Philology*. 2015, **2**(2), 77–88.

FERRARI, Marta Beatriz. Postismo/Novísimos: ¿La tradición de la ruptura? *Letras de Deusto*. 1996, **26**(72), 95–108.

FIRCHOW, Peter Edgerly. Ezra Pound's Imagism and the Tradition. *Comparative Literature Studies*. 1981, **18**(3), 379–385.

GARCÍA BERRIO, Antonio. El imaginario cultural en la estética de los «novísimos». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (508), 13–15.

HAZRA, Mousumi. Shantih Shantih Shantih: Western Discordance Resolved by East in Eliot's The Waste Land. *Litinfinito* [online]. Supriyo Chakraborty, Penprints Publication, 2019, **1**(2), 24–28 [cit. 2023-03-19]. ISSN 2582-0400. Dostupné z: 10.47365/litinfinito.1.2.2019.

CHANDRAN, K. Narayana. "Shantih" in The Waste Land. *American Literature*. 1989, **61**(4), 681–683.

CHEADLE, Brian. "Four Quartets": Structure and Surprise. *The Cambridge Quarterly*. 2015, **44**(3), 233–250.

CHICHARRO BRIONES, Eduardo. Tercer Manifiesto del Postismo. *El Minuto (suplemento de La Hora)*. 1947, **2**(1).

CHICHARRO BRIONES, Eduardo. Primer Minifiesto del Postismo. *Postismo*. 1945, (1), 4–5, 12–13.

CHICHARRO BRIONES, Eduardo, Silvano SERNESI a Carlos Edmundo de ORY. Segundo Manifiesto del Postismo. *La Estafeta Literaria*. 1946, **40**, 1, 9, 11, 16, 28, 36, 38.

JIMÉNEZ, José Olivio. Variedad y riqueza de una estética brillante. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505), 1–2. ISSN 0020-4536.

JIMÉNEZ, Pedro. Historia y civilización: Apuntes sobre la censura durante el franquismo. *AEPE*. 1977, (17), 3–8.

JONGH, Elena M. de. Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo. *Hispania*. 1991, **74**(4), 841–847.

KNOX, Francesca Bugliani. Between Fire and Fire: T. S. Eliot's The Waste Land. *Heythrop journal* [online]. 2015, **56**(2), 235–248 [cit. 2023-04-06]. ISSN 0018-1196. Dostupné z: doi:10.1111/heyj.12240.

- KORG, Jacob. Modern Art Techniques in the Waste Land. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1960, **18**(4), 456–463.
- KOŽNEROVÁ, Tereza. Jaime Gil de Biedma y Pere Gimferrer: ruptura de la expresión poética tradicional. In: HOTAŘOVÁ, Liana, ed. *Pasión por el hispanismo III*. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2018, s. 127–137. ISBN 978-80-7494-451-2.
- KRISTEVA, Julia. Poésie et négativité. *L'Homme* [online]. 1968, **8**(2), 36–63 [cit. 2020-11-06]. Dostupné z: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hom_0439-4216_1968_num_8_2_366977.
- KWAN-TERRY, John. Pound and the Limits of Prosody. *Studies in English literature*. 1979, **3**(30), 95–113.
- LAMA, Antonio González de. "Si Garcilaso volviera..." *Cisneros*. Madrid, 1943, (6), s. 122–124.
- LLORCA, Vicenç. En la biblioteca de Pere Gimferrer. *Leer*. 1991, **42**.
- LÓPEZ DÍAZ, Jesús. La vivienda social en Madrid. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. 2002, (15), 297–338. ISSN 1130-4715.
- LÓPEZ MARTÍN, Alberto. La identidad en L'espai desert de Pere Gimferrer y Ode Marítima de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo. *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca*. 2011, (XVI), 79–92. ISSN 1130-8508.
- MAETSU, Enrique Balmaseda. Poesía española de posguerra a través de sus antologías. *Cuadernos de Investigación Filológica*. 1988, (14), 41–55. ISSN 0211-0547.
- MARTIN-MÁRQUEZ, Susan L. Death and the Cinema in Pere Gimferrer's 'La Muerte En Beverly Hills'. *Anales De La Literatura Española Contemporánea*. 1995, **20**(1/2), 155–172.
- MOLERES, Javier Aoiz a Antonio JESÚS SANTAMARÍA. El Manifiesto de El Escorial. *El Manifiesto de El Escorial*. 1997, **48**, 164–166.
- NICOLÁS, César. Novísimos (1966–1988): notas para una poética. *Ínsula*. 1989, (505), 11–14. ISSN 0020-4536.

NÓMEZ, Naín. La poesía de Rubén Darío en Chile // The poetry of Rubén Darío in Chile. *Svět literatury* [online]. Univerzita Karlova, Filozofická Fakulta, 2016, **26**(Special - "El mundo de la literatura"), 98–109 [cit. 2021-10-27]. ISSN 0862-8440.

OSUNA, Inmaculada a Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ. Tendencias en los estudios de poesía del Siglo de Oro (2008–2011): Estado de la cuestión y comentario crítico. *Revista de letras renacentistas*. 2012, **8**, 237–678.

PEDROSA, Joaquín Moreno. Algunos ejemplos de influencia modernista en la generación del 70. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*. 2008, (5–6), 157–174. ISSN 1696-5744.

PRIETO ROLDÁN, Juan María. Los textos en prosa de Ricardo Molina en Cántico. “Uriel”: reflexiones para una poética. *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*. 2018, (18), 1–19. ISSN 2171-9624.

ROGERS, Timothy J. Verbal Collage in Pere Gimferrer's Poemas, 1963–1969. *Hispania*. 1984, **67**(2), 207–213.

ROSALES, Luis. La figuración y la voluntad de morir en la poesía española. *Cruz y raya*. Madrid, 1936, (36), 67–101.

ROTH, Philip. Writing American Fiction. *Commentary*. 1961, (3), 223–233.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. In: *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*. Rome: Bagatto Libri, 2012, s. 313–319. ISBN 978-88-7806-192-7.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. 1994, **4**, 343–370.

SILES RUIZ, Jaime. De estética novísima y novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*. 1989, (505), 9–11. ISSN 0020-4536.

SLOAN, De Villo. The Decline of American Postmodernism. *SubStance*. 1987, **16**(3), 29–43.

- SUÁREZ, Juan A. T. S. Eliot's "The Waste Land", the Gramophone, and the Modernist Discourse Network. *New Literary History*. 2001, **32**(3), 747–768.
- TOPINKA, Miloslav. Jsem tady, nebo tam, nebo jinde. TVAR: Literární obtýdeník. 2014, (21), 3, 24. ISSN N 0862-657 X.
- TORRES FIERRO, Danubio. Conversación con José Ángel Valente. *Vuelta*. 1993, **205**.
- TUNG, Charles M. MODERNIST CONTEMPORANEITY: Rethinking Time in Eliot Studies and "The Waste Land." *Soundings: An Interdisciplinary Journal*. 2006, **89**(3/4), 379–403.
- ÚBEDA ÚBEDA, Patricio. Análisis e interpretación del sentido del poema “la muerte en Beverly Hills” de Pere Gimferrer. *Límite: revista de filosofía y psicología*. 2014, **9**(31), 39–47.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. Ecos del simbolismo en la métrica modernista: el verso alejandrino. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*. 2010, (8), 219-234. ISSN 1696-5744.
- VILAS, Manuel. "Jo mateix era meu somni": Algunas consideraciones sobre Aparicions. *Anthropos: Boletín de información y documentación*. 1993, (140), 54–56.
- VILAS, Manuel. Pere Gimferrer, Extraña fruta: El misterio de una disolución poética. *Cuadernos de Investigación Filológica*. 1985, **11**(1/2), 123–140.
- VILUMARA, Martín. Neruda, partido por la mitad. *Triunfo*. 1976, (697), 61–62.
- VIVANCO, Luis Felipe. El arte humano. *Cuaderno*. Escorial, 1940, **1**, 141–150.
- VIVES PÉREZ, Vicente. La generación del 68 y la irrupción de la poética posmoderna. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2013, **31**, 251–269. ISSN 0212-2952.
- WOOLFORD, John, ed. ‘What’s left for me to do?’: Pound, Browning and the Problem of Poetic Influence. In: GIBSON, Andrew. *Pound in Multiple Perspective: A Collection of Critical Essays*. Londýn: Palgrave Macmillan, 1993, s. 8–40. ISBN 978-1-349-11196-1.

WOLFE, Tom. Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for the New Social Novel. *Harper's Magazine*. 1989, (11), 45–56.

ZAITER, Walid Ali. Reality and Mythology, Convention and Novelty in T. S. Eliot's *The Waste Land*. *Theory and Practice in Language Studies*. 2018, **8**(9), 1147–1151. ISSN 1799-2591.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. Un poeta de diecisiete años. *Zurgai*. 2006, **2**(4), 83–85.

ZIMMERMANN, Marie-Claire. Nacimiento de una voz poemática: Mensaje del tetrarca, de Pere Gimferrer. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 2013, **20**, 7–17.

11.2.4 Online zdroje

ÁNGEL L., Prieto de Paula. Del expresionismo tremendista a la poesía social. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. [cit. 2018-08-10]. Dostupné z: http://www.cervantesvirtual.com/portales/poesia_espanola_contemporanea/historia_expresionismo/

BARELLA VIGAL, Julia a Elisa PARDO GALÁN. La generación del 68. Los nueve novísimos. *Liceus* [online]. 2004 [cit. 2023-02-04]. ISSN 84-9822-057-2. Dostupné z: <https://www.liceus.com/producto/generacion-68-nueve-novisimos/>.

GELI, Carlos. „El castellano ha perdido eficacia poética“: Pere Gimferrer lanza dos nuevos poemarios, uno escrito en italiano“. *El País* [online]. 2014, (14 de noviembre) [cit. 2018-06-22]. Dostupné z: https://elpais.com/ccaa/2014/11/13/catalunya/1415907990_315093.html.

GHIGNOLI, Alessandro. Novísimos – Novissimi: intersecciones entre la poesía española e italiana. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [online]. 2009, **41** [cit. 2018-07-02]. Dostupné z: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/novissim.html>

HAS-ELLISON, J. Trygve. Nobles, Modernism, and the Culture of fin-de-siecle Munich. *German History*. 2008, **26**(1), 1–23. Dostupné z: [doi:10.1093/gerhis/ghm001](https://doi.org/10.1093/gerhis/ghm001).

HOGVEEN, Esmé. Forming Unity in Modernity: The Use of Collage in *Tender Buttons* and *The Waste Land*. *Dalhousie University Libraries Journal Hosting Service* [online]. 2012 [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://ojs.library.dal.ca/verso/article/view/510>.

OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: Ruptura i Transició. *Revista Internacional de Catalanística* [online]. [cit. 2022-12-08]. ISSN 1139-0271. Dostupné z: <http://www.anglo-catalan.org/oldjocs/7/articles/olle/index.html>.

OSORIO, Olga. *La Tierra Baldía: Un Palimpsesto del siglo XX*. *Espéculo. Revista de estudios literarios* [online]. 2002, (20) [cit. 2022-12-04]. ISSN 1139-3637. Dostupné z: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/eliot.html>.

POLO DE BARNABÉ, José Manuel. El postismo como aventura del lenguaje en la poesía de postguerra en España. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [online]. Alicante, 2016, 579-582 [cit. 2021-05-23]. Dostupné z: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5d9>.

PROBSTEIN, Ian. "Liberation from the Future as well as the Past": Time-Space and History in Four Quartets. In: PROBSTEIN, Ian. *The River of Time* [online]. USA: Academic Studies Press, 2019, s. 154–186 [cit. 2023-07-06]. ISBN 9781618116277. Dostupné z: doi:10.1515/9781618116277-010.

Online Etymology Dictionary. *Etymonline.com* [online]. Main Line, 2001 [cit. 2022-04-18]. Dostupné z: https://www.etymonline.com/word/ode?ref=etymonline_crossreference.

11.2.5 Akademické práce

PESCHANSKI, Denis. *Les camps français d'internement (1938–1946)*. Paříž, 2000. Disertační práce. Université Panthéon-Sorbonne.

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana. *Estética y crítica literarias en España (1940–1950)*. Granada, 1987. Disertační práce. Universidad de Granada. Vedoucí práce Antonio Sánchez Trigueros, s. 172–173.

Přiloha

Mazurca en este día

(Pere Gimferrer)

Vellido Dolfos mató al rey
a las puertas de Zamora.
Tres veces la corneja en el camino, y casi
color tierra las uñas sobre la barbacana,
desmochadas, oh légamo, barbas, barbas, Vellido
como un simio de mármol más que un fauno en Castilla,
no en Florencia de príncipes, brocado y muslos tibios.
¡Trompetas del poniente!

Por un portillo, bárbaro,
huidiza la capa, Urraca arriba, el cuévano
se teñía de rojo entre sus dedos ásperos,
desleíase el cetro bordado en su justillo,
quieta estaba la luz en sus ojos de corza
sobre el rumor del río lamiendo el farellón.
Y es, por ejemplo, ahora
esta lluvia en los claustros de la Universidad,
sobre el patio de Letras, en la luz charolada
de los impermeables, retenida en la piel
aún más dulce en el hombro, declinando en la espalda
como un hilo de broce, restallando en la yerta
palmera de jardín, repicando en la lona
de los toscos paraguas, rebotando en el vidrio.

Guantes grises, rugosos,
pana, marfil, cuchillos, alicates o pinzas
sobre el juego de té o baquelita y mimbre.
Dios, ¿qué fue de mi vida?

Cambia el color del agua,
llegan aves de Persia.

Mazurka v tento den

(překlad: Tereza Kožnerová – autorka disertační práce)

Vellido Dolfos zabil krále
před branami Zamory.
Tříkrát vrána na cestě, a téměř
barva země zbarvila nehty na barbakaně,
useknuté, ó bláto, vousy, vousy, Vellido
jako opice z mramoru více než faun v Kastilii,
ne ve Florencii knížat, brokátu a teplých stehen.
Polnice západu! Bránou, barbar,
prchavý plášť, Urraca nahoře, samotář
si barvil na červeno mezi svými hrubými prsty,
Žezlo vyšité na jeho sukni sláblo,
klidné bylo světlo v jeho srnčích očích
za zvuku řeky lapající útes.

A je to například nyní
tento déšť v ambitech Univerzity,
na dvoře Filozofie, v lesknoucím se světle
plášťů, zadržené v kůži
ještě sladší na rameni, klesající na záda
jako bronzová nit praskající ve ztuhlé
zahradní palma, klepání na plátno
od hrubých deštníků, odrážejících se ve skle.

Šedé, drsné rukavice,
manšestr, slonovina, nože, kleště nebo pinzety
na čajové soupravě nebo bakelitu a proutí.
Bože, co se stalo s mým životem?

Mění se barva vody,
přilétají ptáci z Persie.

⁵⁶⁶ Gimferrer, 1997, s. 105–106.

Kublaj-chán zemřel.

CANTO III

(Ezra Pound)

I sat on the Dogana's steps
For the gondolas cost too much, that year,
And there were not "those girls", there was one face,
And the Buccentoro twenty yards off, howling "Stretti",
And the lit cross-beams, that year, in the Morosini,
And peacocks in Koré's house, or there may have been.

 Gods float in the azure air,
Bright gods and Tuscan, back before dew was shed.
Light: and the first light, before ever dew was fallen.
Panisks, and from the oak, dryas,
And from the apple, maelid,
Through all the wood, and the leaves are full of voices
A-whisper, and the clouds bowe over the lake,
And there are gods upon them,
And in the water, the almon-white swimmers,
The silvery water glazes the upturned nipple,
 As Poggio has remarked.
Green veins in the turquoise,
Or the gray steps lead up under the cedars.

My Cid rode up to Burgos,
Up to the studded gate between two towers,
Beat with his lance butt, and the child came out,
Una niña de nueve años,
To the little gallery over the gate, between the towers,
Reading the writ, voce tinnula:
That no man speak to, feed, help Ruy Diaz,
On pain to have his heard out, set on a pike spike
And both his eyes torn out, and all his goods sequestered,

“And here, Myo Cid, are the seals,
The big seal and the writing.”
And he came down from Bivar, Myo Cid,
With no hawks left there on their perches,
And no clothes there in the presses,
And left his trunk with Raquel and Vidas,
That big box of sand, with the pawn-brokers,
To get pay for his menie;
Breaking his way to Valencia.
Ignez da Castro murdered, and a wall
Here stripped, here made to stand.
Drear waste, the pigment flakes form the stone,
Or plaster flakes, Mantegna painted the wall.
Silk tatters, “Nec Spe Nec Metu.”⁵⁶⁷

Canto III

(překlad: Kamil Bednář)

Seděl jsem na schodech před Doganou,
gondoly byly příliš drahé toho roku
a nebyla tu „ta děvčata“, jen jedna jedná tvář,
a o dvacet yardů dále Bucintoro, kvílející „Stretti“,
a ozářený kazetový strop v paláci Morosini toho roku
a pávi v domě Koré (nebo tam aspoň mohli být).

Bozi plují v azurovém vzduchu,
jasní toskánští bozi, dávnější než rosa.
Světlo; a první světlo, než ještě vůbec kdy padla rosa.
Fauni a z dubů dryády
a z jabloní maelidy
po celém háji, a v listí všude šepot hlasů a oblaka rozklenutá nad jezerem a na nich
bozi a ve vodě mandlově bílé plavkyně,
vztyčené bradavky glazované stříbrnou vodou,
jak už Poggio si všiml.

⁵⁶⁷ POUND, 1998, s. 11–12.

Zelené žilkování v tyrkysu,
šedé stupně vedoucí pod cedry vzhůru.

Můj Cid vjel do Burgosu,
k bráně pobité hřeby mezi dvěma věžemi,
zabušil koncem kopí a vyšlo dítě,
una niña de nueve años,
na úzký ochoz nad branou mezi věžemi
a zvonivě, voce tinnula, přečtlo listinu,
že nikdo nemá mluvit s Ruy Díazem, ani ho živit, ani mu pomáhat,
jinak mu bude vyrváno srdce, na píku nabodnuto,
a obě oči vyloupnuty, všechny statky odňaty.
„A tady, Myo Cid, jsou pečeti,
veliká pečeť a podpis.“
A on, Myo Cid, přišel z Bivaru,
kde žádné sokoly nezanechal na hradech
a žádné šatstvo v truhlách,
jen truhlici u Raquela a Vidase,
velikou truhlici s pískem u těch zastavárníků,
aby získal peníze pro své muže a probil si cestu do Valencie.
Inez da Castro zavražděna a zeď
zde pobořena, tam podepřena.
Bezútěšný úpadek, barva lne od kamene
a omítka odprýskává, stěnu Mantegna pomaloval.
A v hedvábných cárech „Nec Spe Nec Metu“.⁵⁶⁸

Oda a Venecia ante el mar de los teatros

(Pere Gimferrer)

Tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos.
Con qué trajín se alza una cortina roja
o en esta embocadura de escenario vacío

⁵⁶⁸ POUND, 1993, s. 100–101.

suenan un rumor de estatuas, hojas de lirio, alfanjes,
palomas que descienden y suavemente p[ó]sanse.
Componer con chalinas un ajedrez verdoso.
El mohor en mi mejilla recuerda el tiempo id
y una gota de plomo hierve en mi coraz[ó]n
Llevé la mano al pecho, y el reloj corrobora
la raz[ó]n de las nubes y su velamen yerto.
Asciende una marea, rosas equilibristas
sobre el arco voltaico de las noches en Venecia
aquel a[ñ]o de mi adolescencia perdida,
m[á]rmol en la Dogana como observaba Pound
y la masa de un féretro en los densos canales.
Id m[á]s all[á], muy lejos a[ú]n, hondo en la noche,
sobre el tapiz de Dux, sombras entretejidas,
pr[ín]cipes o nereidas que el tiempo destruy[ó].
Qu[é] pureza un desnudo o adolescente muerto
en las inmensas salas del recuerdo en penumbra.
¿Estuve aqu[í]? ¿Habré de creer que [é]ste he sido
y [é]ste fue el sufrimiento que punzaba mi piel?
Qu[é] fr[á]gil era entonces, y por qu[é]. ¿Es m[á]s verdad,
copos que os difer[ís] en el parque nevado,
el que hoy acoge as[í] vuestro amor en el rostro
o aquel que all[á] en Venecia de belleza mur[ó]?
Las piedras vivas hablan de un recuerdo presente.
Como la vena insiste con conductos de sangre,
va, viene y se remonta nuevamente al planeta
y as[í] la vida expande en bat[á]n silencioso,
el pasado se afirma en m[í] a esta hora incierta.
Tanto he escrito, y entonces tanto escrib[í]. No sé
si val[ía] la pena o la vale. T[ú], por que in
es m[á]s cierta mi vida, y vosotros, que o[ís]
en mi verso otra esfera, sabr[éis] su signo o arte.
Dilo, pues, o decidlo, y dulcemente acaso
mint[á]is a mi tristeza. Noche, noche en Venecia

va para cinco años, ¿cómo tan lejos? Soy
el que fui entonces, sé tensarme y ser herido
por la pura belleza como entonces, violín
que parte en dos el aire de una noche de estío
cuando el mundo no puede soportar su ansiedad
de ser bello. Lloraba yo, acodado al balcón
como en un mal poema romántico, y el aire
promovía disturbios de humo azul y alcanfor.
Bogaba en las alcobas, bajo el granito húmedo,
un arcángel o sauce o cisne o corcel de llama
que las potencias últimas enviaban a mi sueño.

Lloré, lloré, lloré.

¿Y cómo pudo ser tan hermoso y tan triste?
Agua y frío rubí, transparencia diabólica
grababan en mi carne un tatuaje de luz.
¡Helada noche, ardiente noche, noche mía
como si hoy la viviera! Es doloroso y dulce
haber dejado atrás la Venecia en que todos
para nuestro castigo fuimos adolescentes
y perseguirnos hoy por las salas vacías
en ronda de jinetes que disuelve en espejo
negando, con su doble, la realidad de este poema.⁵⁶⁹

Óda na Benátky pred morom z divadiel

(překlad: Alejandro Hermida)

More má svoju mechaniku ako má láska svoje symboly.
S virvarom stúpa červená opona,
v ráme prázdneho javiska
znie šepot sôch, lístia kosatcov, ohnutých tureckých šablí,
holubov, ktorí vzlietajú a sadajú si zľahka.
Zo skvelých kravát skomponuješ zelenastú šachovnicu.

⁵⁶⁹ Gimferrer, 2010, s. 133–136.

Lišaj na mojom líci pripomína zašlé časy
a kvapka olova mi v srdci vrie.
Siahol som si na hrud', hodinky potvrdzujú
dôvod oblakov a meravosť ich plachiet.
stúpa akýsi príliv, ruže-povrazolezkyne
na oblúkovou lampou benátskej noci
v tom roku môjho strateného dospievania,
mramor na Dogane, ako ho zaznamenal Pound,
a ťarcha rakvy na hustých kanáloch.
Len poďte ďalej, ešte ďalej, celkom do hĺbky noci,
posplietané na dóžovom koberci,
kniežatá, nereidy, ktoré zničil čas.
Ach, aký čistý akt či mŕtvy chlapec
v obrovských potemnievajúcich sálach spomienky.
Bol som tu? Mám veriť, že som to bol ja
a toto utrpenie mi poznačilo pleť?
Aký som bol vtedy krehký, a prečo. Kto je pravdivejší,
vločky rozptýlené po zasneženom parku –
ten, ktorý dnes tvárou prijíma vašu lásku,
či ten, ktorý tam v Benátkach vtedy zomrel na krásu?
Živé kamene hovoria o prítomnej spomienke.
Ako tepna trvá na svojich krvných cestách,
ide tam a späť, a znovu sa vracia k planéte,
aby tichým tlakom život šírila,
tak sa v tejto hodine neistoty upevňuje vo mne minulosť.
Toľko som napísal, aj vtedy som toľko písal. Nevieam,
či to vôbec stálo za niečo, Ty vďaka ktorému
je môj život ozajstnejší, a vy, ktorí v mojom verši
počujete inú sféru, poznáte azda jeho znamenie či umenie.
Povedz to teda, alebo vy to povedzte a možno sladko
oklamete môj smútok. Noc, noc v Benátkach,
bude to už päť rokov – akože, tak dávno? Som ten,
ktorým som bol aj vtedy, viem sa vypnúť a byť ranený
tak ako vtedy čírou krásou – husle,

trhajúce vzduch letného večera,
keď svet nemôže uniesť svoju túžbu
byť krásny. Laktami o balkón opretý
ako v zlej romantickej básni, som plakal a vzduch
podnecoval nepokoje modrého dymu s gáfrom.
V spálňach, pod mokrou žulou, vesloval
archanjel, vrba, labuť, ohnivá paripa,
ktorú mi posledné mocnosti posielali do sna.

Plakal som, plakal, plakal.

Ako to mohlo byť také krásne a také smutné?
Voda a chladný rubín, diabolská priesvitnosť
po mojom tele tetovali svetlom.
Ó mrazivá noc, horiaca noc, moja noc
akoby som ju prežíval teraz! Je bolestné a sladké
mať za sebou Benátky, kde sme všetci boli
potrestaní dospievaním,
a dnes sa prenasledovať po prázdnych sálach
cvalom jazdcov, ktorých zrkadlo rozpúšťa
a popiera skutočnosť tejto básne svojím dvojníctvom.⁵⁷⁰

⁵⁷⁰ Gimferrer, 2005, s. 9–11.