

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

# **Diplomová práce**

Hana Vacková

**Báseň v próze ve Španělsku (1914-1942)**

The prose poem in Spain (1914-1942)

Praha 2023

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

Chci moc poděkovat docentu Juanu Sánchezovi, Ph.D za vedení diplomové práce, laskavý přístup, ochotu, velkou trpělivost a cenné rady a připomínky.

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

V Praze 10. prosince 2023

Hana Vacková

## Abstrakt

Tématem diplomové práce je literární žánr báseň v próze, který pochází z Francie z 19. století. Na začátku práce bude tento žánr představen, bude vysvětleno, jaké jsou typické znaky tohoto žánru a budou popsány jeho počátky ve Francii a ve Španělsku. Hlavní částí práce bude rozbor vybraných děl, která jsou považována za ukázky tohoto žánru. Jako první bude rozebráno dílo *Platero y yo* od Juana Ramóna Jiménez, dále pak *Impresiones y paisajes* od Federica Garcíi Lorcy a *Ocnos* od Luise Cernudy. Cílem práce bude pokusit se určit, zda jde skutečně o básně v próze, a popsat, jakým způsobem dosahují lyrického účinku na čtenáře a jakým se věnují tématům.

Klíčová slova: Báseň v próze, 20. století, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Španělsko

## Abstract

The topic of this thesis is a literary genre called the poem in prose which comes from France from the nineteenth century. At the beginning of the thesis the genre is introduced and typical features of this genre are explained and also the beginnings of this genre in France and in Spain are presented. The main part of the thesis is an analysis of three books which are supposed to be examples of this genre. First, *Platero y yo* written by Juan Ramón Jiménez, second, *Impresiones y paisajes* from Federico García Lorca and, third, *Ocnos* by Luis Cernuda. The aim of the thesis is try to decide whether the books belong to the genre or not and why and describe how lyrical effect is achieved on a reader, and at last place, what topics are presented in books.

Key words: the prose poem, 20th century, Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Spain

# Obsah

Úvod.....	6
Charakteristika básně v próze .....	7
Počátky básně v próze .....	13
Ve Francii .....	13
Ve Španělsku a Hispánské Americe .....	17
Juan Ramón Jiménez.....	22
Báseň v próze a <i>Stříbrák a já</i> .....	28
Federico García Lorca.....	40
Báseň v próze a <i>Dojmy a krajiny</i> .....	44
Luis Cernuda .....	51
Báseň v próze a <i>Ocnos</i> .....	52
Závěr.....	61
Zdroje .....	63
Resumé .....	67
Resumen .....	69

# Úvod

Tématem této diplomové práce je literární žánr báseň v próze, který stojí spíše na okraji zájmu básníků i literární kritiky, přitom ovšem nabízí autorům kompromis mezi prózou a poezií. Prózu vnímají někteří čtenáři jako přístupnější formu než veršovanou poezii a báseň v próze umožňuje přenést určitou náladu, zároveň je ale napsána jazykem přirozeným, nepsávaným veršem. Podstata básně v próze spočívá ve spojení prózy a lyrického obsahu, dvou složek, které musí být v díle stejnoměrně zastoupené. Proto, aby text mohl být označen jako báseň v próze, musí mít určité charakteristiky, musí být krátký, kompaktní a musí na čtenáře lyricky zapůsobit. V první části této práce bude vysvětleno, jakými způsoby mohou autoři docílit lyrického účinku na čtenáře a jaké jsou charakteristiky žánru.

V další části pak bude nastíněn vývoj žánru od jeho počátků v 19. století ve Francii a Španělsku, kdy šlo ze začátku spíše o lyricky laděné pasáže v románech nebo krátké fragmenty. Postupně se objevovaly kratší texty, jejichž dějová složka začala být upozadována, až převážila lyrická. Po dlouhou dobu autoři psali prozaické texty s lyrickým obsahem, aniž by je sami nazvali básněmi v próze, práce se soustředí na toto období první poloviny 20. století, kdy žánr začal pomalu nabývat na své svébytnosti.

Hlavní částí práce je rozbor tří děl významných španělských autorů první poloviny 20. století, jejichž díla se zdají být ukázkami žánru básně v próze a jsou zařazeny v prozatím nejrozsáhlejší španělské studii o básni v próze *Teoría del poema en prosa* (Teorie básně v próze) od Maríi Victorii Utrery Torremochy. Jde o knihy *Platero y yo* (Stříbrák a já, 1914) od Juana Ramóna Jiménez, *Impresiones y paisajes* (Dojmy a krajiny, 1918) od Federica Garcíi Lorcy a *Ocnos* (1941) od Luise Cernudy. Cílem práce je na ukázkách z děl popsat, jakými způsoby se autorům dařilo dosáhnout lyrického účinku a jakých básnických prostředků použili, jakými tématy se v textech zabývali a dále také pokusit se zamyslet nad tím, zda díla skutečně odpovídají definici básně v próze a pokud ne, z jakých důvodů neodpovídají.

Uvedená tři díla vyšla s časovým odstupem, posledním cílem práce je pokusit se zjistit, zda časový odstup, který je mezi jednotlivými vydáními (1914, 1918, 1941), se v dílech nějak odráží a zde lze poukázat na vývoj žánru určitým směrem.

# Charakteristika básně v próze

Báseň v próze je literární žánr, který se obtížně charakterizuje, což je dáno především tím, že stojí na pomezí lyriky a epiky. Takových žánrů je více např. epická báseň nebo lyrizovaná próza, aj., z těchto však básně v próze je „tvrdým orieškem pre genologické úvahy.“<sup>1</sup> Při čtení básně v próze si čtenář musí uvědomit, že jde o text ve formě prózy (tedy řeči nevázané) a čtenář má tak před sebou jak prozaické, tak neprozaické rysy a musí rozhodnout, které převládají.<sup>2</sup> Suzanne Bernard poukazuje na to, že od počátku básně v próze tihne ke dvěma rozdílným typům, které závisí na pojetí autora a době vzniku. Jde buď o básně v próze, které se více podobají tradičnímu pojetí lyriky (pravidelné opakování rytmických prvků) nebo o básně, ve kterých převažuje vyprávění. Spojení prozaického a lyrického je přesně to, co charakterizuje básně v próze.<sup>3</sup> V básni v próze musí být dostatečně zastoupená lyrická složka, aby text mohl být považován za básně a nesmí převážít dějová složka, pak jde totiž spíše o lyrizovanou prózu.

*Slovník literární teorie* definuje básně v próze následovně:

Krátká próza lyrického obsahu, pomezí lyrický útvar v nevázané řeči, užívající některých rytmických prostředků verše. (...) Lyrismus v b. v p. spočívá v nepřítomnosti dějového prvku, subjektivně intimním ladění, ozvláštňeném, zdobném jazyku, v nedostatku tematické dostřednosti a uvolněné kompozici, v níž převládá asociační plynulost dojmů.<sup>4</sup>

Dále se v definici zmiňují: „syntaktické a slovosledné prostředky rytmizace (např. paralelismy, eufonie, aliterace, izokolón), pravidelná větná periodizace i metrické prvky.“<sup>5</sup> Také je pro básně v próze důležitá obraznost vyjádření.<sup>6</sup>

Od definice je možné se odrazit již od samého začátku a to vymezením toho, co znamená, že je básně v próze krátká. Básně v próze je útvar často dlouhý zhruba na půl až dvě strany. Krátkost je zásadní pro lyrické vyznění básně. Dojem, který v nás básně vzbudí, je chvilkový, prchavý, a proto básně musí být krátká.

---

<sup>1</sup> Miko, František. *Od epiky k lyriky*. Bratislava: Tatran, 1973, s. 156.

<sup>2</sup> Tamtéž. s. 159.

<sup>3</sup> Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: A. G. Nizet, 1959, s. 13.

<sup>4</sup> Bělíček, Pavel. Básně v próze. In *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 43.

<sup>5</sup> Tamtéž.

<sup>6</sup> Tamtéž.

Důležité je také vysvětlit, co znamená *pomezí* lyrický útvar a jaký je rozdíl mezi lyrikou a epikou, v čem jsou tyto dva druhy v opozici. Drama není relevantní pro tuto práci a proto bude ponecháno stranou. Lyrika, epika jsou literárními druhy. Někdy bývají nazývány rody, velkými nebo základními žánry. Dále se jako literární žánry označují i menší formy jako např. romance, esej, povídka, aj. Jednou z těchto menších forem je i literární žánr báseň v próze.

Literárními druhy se zabýval již Aristotelés ve svém díle *Poetika* v letech 384–322 př. Kr., kdy naznačoval dělení dramatu na tragédii a komedii.

Od dob Aristotela se literární věda posunula a koncept literárních druhů a lyriky byl rozveden. Švýcarský literární teoretik Emil Staiger ve svém díle *Grundbegriffe der Poetik* (*Základní pojmy poetiky*, 1946) vysvětluje, co je lyrika. Podle Staigera lyrika oslovuje interpretův cit, Staiger aplikuje Heideggerův termín *Stimmung*, který označuje soulad existence se světem. Interpret překonává odstup a rozpomínáním splývá s dílem. Důležité je zamilovat si autora, nechat se básní uchvátit.<sup>7</sup>

Staiger zastával názor, že literární díla nelze rozdělit do přihrádek. Důležitá je naše představa, kterou máme o tom, co je lyrické, epické, dramatické. Tuto představu jsme získali díky příkladu nebo zážitku. Např. pod slovem dramatický si můžeme představit hádku. O slově lyrický jsme získali představu např. z pohledu na krajinu, která se nám líbila, nějak se nás dotkla. Tento zvláštní dotyk je to, čím by se nás měla dotknout i lyrická poezie. V případě poezie je třeba čerpat ze zkušenosti, z toho, co jsme sami zažili nebo viděli.<sup>8</sup>

Lyrik se nechává strhnout svým naladěním, neexistuje pro něj nic trvalého. Pokud by se báseň přirovnala k obrazům, tak by se jednalo o rozpité barvy nejasných kontur. Čím by byly obrazy jasnější, tím méně lyrična by obsahovaly. Nejde o zkoumání žádného předmětu. Báseň nepotřebuje ani logiku, ani zdůvodnění, protože je sama o sobě. Čtenář tak jako lyrik musí být naladěn na báseň, aby ji mohl vnímat. Může dojít k tomu, že u čtení básně ho nic neosloví, až najednou ho něco uchvátí a báseň se tak před ním rozvine. Zde je rozdíl mezi lyrikou a epikou nebo dramatem. Lyrická poezie se nedá zdůvodňovat. Lyrično uchvacuje a musí být vnuknuto.<sup>9</sup>

Dalším důležitým znakem lyriky je, že lyrická poezie nezná distanci. Díky básni se rozpomínáme. Pro pochopení básně je dle Staigera důležitá rozpomínka čtenáře, ta zdůrazňuje chybějící vzdálenost mezi lyrikem a objektem a umožňuje lyrické prostupování. Lyrik by měl

---

<sup>7</sup> Vajchr, Emil. Staigerova zkouška časem. In Staiger, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Výbor. Praha: Triáda, 2008, s. 329.

<sup>8</sup> Tamtéž. str. 329.

<sup>9</sup> Staiger, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 39.



brát ze svého nitra, vědomí sebe samotného je rozplývající, prolnutí básníka s objektem je těžké. I proto bývá často báseň krátká.<sup>10</sup> Čas je jednotlivým prvkem.<sup>11</sup> Lyrický básník je stejně v přítomnosti jako v minulosti.

František Miko souhlasí se Staigerem a lyrický princip vysvětluje na termínech tenze a detenze. Oba literární druhy (jak lyrika, tak epika) vstupují v textu do nějakého napětí (tenze), odlišný je pak jejich přístup k řešení tenze. V lyrice chybí objektivní detenze, nahrazuje ji subjektivnost výrazu, nedochází k hledání vnějšího řešení. Lyrika se obrací sama do sebe a objektivní obsah textu vytěsňuje, „celkove ide o introverzne orientované dianie.“<sup>12</sup> Rozvíjení tenze by znamenalo rozvíjení syžetu, což je v lyrice nežádoucí. Dějovost a kauzální řadění motivů charakterizuje epický princip. „V lyrice nejde o zachycení sukcese motivů. Pro lyriku je příznačná jejich simultánnost.“<sup>13</sup>

Proto, aby mohlo dojít ke Staigerově uchvácení básní a Mikově detenzi, musí čtenář básní prostoupit, tím dojde k atemporálnosti a ke zrušení distance. Prostoupení básní napomáhá rytmus básně. Dlouho byla lyrika výsadou verše, díky období romantismu a touze vyvázat tvorbu z ustálených pořádků a snaze experimentovat se začala lyrika objevovat i v próze. Báseň v próze, jak název žánru sám implikuje, je psaná v nevázané řeči, i tak ale může na čtenáře působit svým rytmem. Rytmus vzniká všude, kde dochází k opakování prvků. Opakování vyvolává dojem simultánnosti, tím báseň zůstává kompaktnější a nehrozí její rozplynutí. Sledujeme podobnost prvků a činíme tak najednou.<sup>14</sup> V próze vzniká rytmus „syntaktickou výstavbou podmíněnou členěním prozaického textu na mluvní takty, na něž se potenciálně navrší nejrozličnější typy opakování (fonetické, gramatické, lexikální nebo sémantické).“<sup>15</sup> Rytmus v próze oproti rytmu ve verších nemá přesnou pravidelnost, ale nabízí větší svobodu.

Rytmus se pojí s hudebností, která byla velmi důležitá např. pro Rubéna Dariú nebo Juana Ramóna Jiméneze. Hlázky evokují náladu. Zvukomalba je programová, ale vznik hudby je bezprostřední. Převod nálady na hlázky je ošemetný. Čím je báseň lyričtější, tím je nedotknutelnější. Podle Staigera je překlad básně do jiného jazyka nemožný a není ani nutný, protože čtenář, byť nezná jazyk, může za verši/prózou něco tušit nebo cítit. Hudba je to, co cítí a co lze vyloudit slovy. Lyriku vytváří význam slov společně s hudbou, jejich jednota je

---

<sup>10</sup> Staiger, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Cit. d., s. 49–61.

<sup>11</sup> Vajchr, Emil. Cit. d., s. 327.

<sup>12</sup> Miko, František. Cit. d., s. 93.

<sup>13</sup> Hrabák, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973, s. 264.

<sup>14</sup> Miko, František. Cit. d., s. 164.

<sup>15</sup> Macura, Vladimír. Rytmus. In *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 333.

důležitá. Styl básně není v motivu, myšlence, obsahu, ale ve spojení všeho. U básní nelze rozdělovat obsah a formu, protože vše musí vzniknout současně.<sup>16</sup> Důležité je zmínit, že rytmus má mnoho podob, může jít na příklad i o rytmus myšlenek.

Ve své krátkosti a snaze vzbudit prchavý lyrický účinek se báseň v próze podobá impresionismu. V impresionismu je hlavním námětem krajina. „Krajina ve své proměnlivosti a prchavé neopakovatelnosti. Typickými motivy jsou vlny, mlha, oblaka, kouř, vítr, třpyt sněhu, sluneční svit, pouliční ruch, taneční nebo artistická kreace.“<sup>17</sup> Podobné motivy nalézáme i v básních Juana Ramóna Jiméneze, Luise Cernudy nebo Federica Garcíi Lorcy. Báseň v próze chce ve svém čtenáři vyvolat určitý pocit, naladění. Chce čtenáři předat to, co se nedá vyvolat vyprávěním, proto je přirovnání básně v próze k obrazu vhodné, obraz v nás vzbuzuje nějaký dojem, vyvolává v nás naše odžití zkušenosti, vzpomínky, něco v nás evokuje:

V evokaci není místo pro pohyb; čas se vytrácí, rozpadá se proto, aby umožnil průchod klidu věčnosti a dokonalosti. Pouze formy, linie a barvy obývají prostor. Stejně tak v paměti se vše přemění na obraz, na krajinu. Básně v próze jsou instantní magie, kondenzují v intenzivních záblescích světla, ve vzpomínkách, prožitých pocitech, radostných okamžicích (...).<sup>18</sup>

Cílem básně v próze je vyvolat ve čtenáři tuto instantní magii.

Báseň dosahuje lyrického účinku díky básnickým obrazům. Co je básnický obraz, vysvětluje Octavio Paz v knize *Arco y lira (Luk y lyra, 1956)*: „Slovem obraz označujeme každou slovní formu, větu nebo větný celek, jež vyslovuje básník a které spojeny vytvářejí báseň.“<sup>19</sup> Podle Octavia Paze jsou básnické obrazy autentické vyjádření básníka k jeho zkušenosti se světem, skrze báseň zprostředkovává, co viděl, nebo slyšel. Básnické obrazy tvoří novou objektivní realitu, např. *Moguer* popsán Juanem Ramónem Jiménezem není přesně totéž

---

<sup>16</sup> Staiger, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Cit. d., s. 61.

<sup>17</sup> Peterka, Josef. Impresionismus. In *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 149.

<sup>18</sup> Reboul, Anne-Marie. El poema en prosa: aproximación a sus inicios. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, núm. 3, Madrid: Editorial Complutense, 1993, [online]. [cit. 2023-05-9]. Dostupné z: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819131>>. s. 157. En la evocación no cabe el devenir; el tiempo se evapora, se desintegra, para dejar paso a la quietud de la eternidad y la perfección. Sólo las formas, las líneas y los colores, habitan el espacio. Al igual que en la memoria, todo se convierte en imagen, en paisaje. Los poemas en prosa son instantáneas mágicas que condensan, en destellos de luz y de intensidad, recuerdos, impresiones vividas, momentos de gozo (...). Překlad autorky práce, stejně jako u všech dalších citací, pokud není uveden jiný překladatel. Překlady jsou orientační pouze pro účely této práce.

<sup>19</sup> Paz, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992, s. 86. překlad: Vladimír Mikeš.

co tehdejší Moguer, ale obě tyto reality jsou skutečné a soudržné, pouze existují v jiných sférách. Básník vytváří skutečnost uvnitř sebe, uvnitř svého vlastního pojetí světa.<sup>20</sup>

Básník vnímá, jaký je smysl věci a postihuje skutečnost, věci nepopisuje, ale před čtenáře přímo staví, jak vysvětluje Octavio Paz na příkladu židle:

Všechna naše podání reality – sylogismy, popisy, vědecké formulace, komentáře praktického zaměření – nevytvářejí znovu to, co chtějí vyjádřit. Omezí se na to, že znázorní nebo popíšu. Vidíme-li např. židli, vnímáme okamžitě její barvu, tvar, materiály, z nichž je vyrobena atd. Vnímání všech těchto rozptýlených a protikladných údajů nám nepřekáží, abychom v témže aktu postihli význam židle: být kusem nábytku, nástrojem. Ale chceme-li popsat naše vnímání židle, musíme postupovat obezřetně krok za krokem: nejdřív její tvar, potom barva a tak dále, až dojdeme k významu. Během popisu se pozvolna vytrácela celistvost předmětu. Na počátku byla židle jenom tvarem, později jistým druhem dřeva a konečně pouhým abstraktním významem: židle je předmět, který slouží k sezení. V básni je židle okamžitá a úhrnná přítomnost, která naráz zasáhne naši pozornost. Básník nepopisuje židli: staví ji před nás.<sup>21</sup>

Např. Federico García Lorca v básni v próze zvané Campos (Pole) ze sbírky *Dojmy a krajiny* nepopisuje, kde přesně se nacházejí ovce, kolik jich je, komu patří a zda jsou všechny bílé, ale přímo je před čtenáře staví: „Tarde de julio llena de fortaleza y de trigos maduros..... Por el amarillo rozijo de los trigales se ve correr la brisa suavemente... alguna vez brilla una guadaña... En los ribazos verdes, hay amapolas, en las colinas con olmos hay ovejas (...).“<sup>22</sup>

Tím, že básník věci staví před čtenáře, zůstávají ve své celistvosti. Ovce nejsou popisovány, ale vyvstanou na okamžik se všemi svými vlastnostmi. Obraz nutí čtenáře, aby si předmět nebo krajinu vyvolal sám v sobě.

Dle Paze „obrazy nelze redukovat na žádná vysvětlení nebo interpretaci.“<sup>23</sup> Slova jsou zaměnitelná a např. když něco nechápeme, můžeme to vysvětlit jinak nebo opsat jinými slovy. Toto nelze udělat v poezii. Jak bylo citováno ze *Slovníku literární teorie*, důležité jsou asociace a asociální plynulost dojmů, která není narušena vysvětlováním.

---

<sup>20</sup> Paz, Octavio. Cit. d., s. 94. Překlad: Vladimír Mikeš.

<sup>21</sup> Tamtéž. s. 95.

<sup>22</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1989, s. 108. Červencové odpoledne v plné síle a zralá pšenice..... žlutě načervenalými pšeničnými poli jemně běží vánek... občas se zaleskne kosa... na zelených pahorcích jsou vlčí máky, na kopcích s jilmy jsou ovce.

<sup>23</sup> Paz, Octavio. Cit. d., s. 97.

Aby básnické obrazy dokázaly na čtenáře působit lyrickým uchvácením, je důležitá volba témat a motivů. Dále také napomáhají různé syntaktické a slovosledné prostředky. *Encyklopedie literárních žánrů* přidává např. metafory, anafory a zdůrazňuje význam kompozice, která může být různá: „Kompozice v některých případech napodobuje strofické členění veršované lyriky s paralelismy, variacemi, anaforami a refrény.“<sup>24</sup>

Výše zmíněné charakteristiky básně v próze budou v hlavních třech kapitolách této práce hledány v dílech *Stříbrák a já*, *Dojmy a krajiny* a *Ocnos*.

---

<sup>24</sup> Mocná, Dagmar. Peterka, Josef. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka. 2004.

# Počátky básně v próze

## Ve Francii

Báseň v próze vznikla především na myšlence, že verš není jediným nástrojem k přenesení lyrického naladění. K tomuto uvědomění bylo třeba dospět postupně a to především experimentováním s prózou a zkoumáním, jaké možnosti próza nabízí. Už ve starověkém Řecku za Sofistů si řečníci všimli, že pokud použijí v promluvě různé prostředky, docílí rozdílného efektu na své posluchače. Za první vlašťovky v experimentování s prózou a snahou ji více lyrizovat jsou považovány román *Télémaque* ze 17. století nebo *Atala* od Chateaubrianda.<sup>25</sup>

Zásadní pro vznik básně v próze jako svébytného literárního žánru bylo období romantismu. Autoři chtěli vymanit svou tvorbu ze zažitých konvencí. Lyrickou veršovanou poezii považovali za příliš rigidní, verš za umělou předpřipravenou formu, upravovanou a tím pádem nepřirozenou. Romantičtí autoři chtěli, aby rytmus byl v souladu s přírodou a s rytmem myšlenek, aby byl co nejvíce přirozený. Kolem roku 1800 se začaly objevovat rytmizované prózy jako např. některé části Hölderlinova epistolárního románu *Hyperion*.<sup>26</sup>

Ke vzniku básně v próze přispěly také balady svou zpěvností. Byly překládány do prózy a díky jejich šíření narůstala obliba napodobování podobných textů.

María Victoria Utrera Torremocha ve své studii *Teorie básně v próze* (1999) vysvětluje, že na rozvoji básně v próze se zásadně podílely také fragmenty. Šlo o krátké prózy lyrického charakteru, které vycházely v časopisech. Ty svou krátkostí nedovolovaly rozvoj děje a byl pro ně typický nehybný, statický charakter textu a často končily otevřeně. Fragmenty, které formálně nebyly žánrem, skvěle naplňovaly představu romantických autorů o svobodě v tvorbě, chtěli tvořit svobodně a fragment se skvěle přizpůsobil jejich potřebám. Fragmenty psali např. F. Schlegel, Novalis, Chateaubriand nebo Lamennias.<sup>27</sup>

Vliv měly také překlady veršovaných děl do prózy, které byly v té době populární. Suzanne Bernard vyzdvihuje význam překladů pro vývoj básní v próze: „Překlady přinesly na světlo tu pravdu (do té doby novou), že rým a metrum nejsou v básni vše, že volba tématu,

---

<sup>25</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa..* Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, s. 24.

<sup>26</sup> Tamtéž. s. 41-48.

<sup>27</sup> Tamtéž. s. 55-56.

lyrično, obrazy, struktura básně a to, co Poe nazval „jednotou výrazu“, jsou všechno elementy schopné vzbudit tajemný básnický šok.“<sup>28</sup>

Za jasného předchůdce básně v próze je označováno dílo *Kašpar noci* (*Gaspard de la nuit*, 1842) francouzského básníka Aloysiuse Bertranda. Jde o sbírku krátkých próz, které jsou uspořádány do šesti cyklů. Básně jsou psané ve strofách, tím připomínají klasické uspořádání veršovaných básní, nejsou však psané ve verších. V básních se objevují prvky fantaskní spolu s groteskními situovanými do období gotiky. Tématy jsou láska k umění, vzpomínky na Paříž, Holandsko, sny nebo meditace nad minulostí. Jde o básnickou sbírku inspirovanou malbou Rembrandta a Callota, což jde velmi dobře vidět v básni *Haarlem*, ve které jakoby každá strofa ukazovala, co přesně bychom mohli vidět na plátně obrazu:

Et le canal où l'eau bleue tremble,  
et l'église où le vitrage d'or flamboie,  
et le stoël où sèche le linge au soleil  
et les toits, verts de houblon.  
Et les cigognes qui battent des ailes autour de l'horloge de la ville,  
tendant le col du haut de leurs ailes et recevant dans leur bec  
les gouttes de pluie.<sup>29</sup>  
(...)

a kanál, kde se chvěje modrá voda a kostel  
kde plá zlaté okno, a stoěl\*, kde schne na slunci prádlo,  
a střechy zelenající se chmelem;  
a čápi, kteří mávají křídly kolem městského orloje,  
natahují z výši povětří krky a chytají do zobáků  
dešťové kapky.  
(...)

---

<sup>28</sup> Bernard, Suzanne. Cit. d., s. 24. La traduction mettait en lumière cette vérité (alors nouvelle) que la rime et la mesure ne sont pas tout dans un poème; que le choix du sujet, le lyrisme, les images, la structure du poème et ce que Poe appellera «l'unité d'impression» sont autant d'éléments capables de provoquer le mystérieux choc poétique.

<sup>29</sup> Bertrand, Aloysius. *Kašpar noci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965, s. 51. Překlad: Josef Heyduk.

\*kamenný balkón

Prózy se vyznačují především malebnými básnickými obrazy s velkým množstvím podstatných jmen, opakuje se spojka *a* (et) nebo vztažná zájmena *kde* (où), které pomáhají vytvořit rytmus. V básni „Haarlem“ je možné si povšimnout omezení pohybu, které je časté i v díle Juana Ramóna Jiméneze *Stříbrák a já*. Jde o pohyb, který nevybočuje, ale děje se vždy na omezeném prostoru (čápi mávají, natahují z výši povětří své krky, chytají do zobáků). Nikam neodlétají, všechny pohyby se koncentruje ve vymezeném prostoru. Slovesa jsou v přítomném čase, aby vyvolávaly dojem přítomného okamžiku.

Ne všechny prózy *Kašpara noci* odpovídají charakteristice básně v próze tak, jak je charakterizována ve *Slovníku literární teorie*. V některých prózách je příliš dominantní dějová složka např. v básni *Dobrodruzi*.

Pro žánr básně v próze bylo dílo přelomové v tom, jakým způsobem je členěno na strofy. Konce často nemají logické vyústění, nýbrž končí lyrickým vnuknutím.<sup>30</sup>

Na Aloysiuse Bertranda navázal Charles Baudelaire svým dílem *Petits poèmes en prose* (*Malé básně v próze*, 1869) s původním názvem *Spleen de Paris* (*Splín Paříže*). Ve své předmluvě věnované Arsenu Houssayovi píše, že když opakovaně listoval *Kašparem noci*, napadlo ho zkusit napsat něco podobného. Takto definoval svůj záměr, o čem chce psát: „O zázraku poetické hudební prózy bez rytmu a rýmu, dosti pružné a dosti rytmované, aby se přizpůsobila lyrickému pohnutí duše, vlnění snů, záchvěvům svědomí (...).“<sup>31</sup>

Baudelaire nestál o rytmus, který by byl uměle tvořen, nýbrž o rytmus, který by odpovídal pohybům duše. Volil formu básně v próze, protože věřil, že próza je přístupnější čtenářům, a tak se jeho dílo dostane k více lidem.

Inovativní byl především ve volbě témat. Naboural do té doby ustálenou představu o harmonii básníka s přírodou. Chtěl hledat krásu ve věcech ošklivých, všedních, smutných a v lidech nešťastných nebo nemocných, zesměšňoval různé lidské povahy (např. v básni *Le mauvais vitrier* (*Špatný sklenář*)). Chtěl vyobrazovat reálný život, který předkládal odosobněným způsobem, vzdálenosti docílil použitím ironie a satiry. Na rozdíl od Bertranda se Baudelaire orientoval na přítomnost a nikoliv minulost. Bertrand se více soustředil na období gotiky. Baudelaireovi šlo o vyobrazení běžného života.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 58-65.

<sup>31</sup> Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose, Malé básně v próze*. Praha: Garamond, 2014, s. 7. Le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience (...). Překlad: Hanuš Jelínek.

<sup>32</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 89-93.

Básně jsou velmi různorodé. Od nejlyričtějších se silnými evokacemi a mnoha metaforami (např. *Un hemisphere dans une chevelure* a *Le port (Hemisféra vlasu a Přístav)*) až po vyprávění nebo novinářský styl. Některé prózy jsou příliš dlouhé na to, aby mohly být považovány za básně v próze, např. *Portraits de maîtresses (Portréty milenek)*. Baudelairovy básně více balancují mezi básní v próze a lyrizovanou prózou.

Kromě Bernarda a Baudelaira měli také na vývoj básně v próze vliv Symbolisté. V souvislosti se španělskými básníky je zmiňován především Stéphane Mallarmé, který nenapsal mnoho básní v próze, ale jeho význam pro tento žánr byl velký. Ze začátku psal básně v próze ve stylu Baudelaira, které byly plné vyprávění a anekdot, postupně se ovšem v jeho básních více objevovaly malebné a lyricky laděné obrazy a skryté významy:

Např. Mallarmého báseň *Le nenúphar blanc (Bílý leknín, 1885)* začíná obrazem, kde muž pluje po řece na pramici, aby doplul ke známé od jiné známé, při veslování se zapomene a když se pak znovu vzpomene, neví, kde se nachází:

J'avais beaucoup ramé, d'un grand geste net et assoupi, les yeux au dedans fixés sur l'entier oubli d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'immobilité paressait que frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine.

Qu'arrivait-il, où étais-je ?<sup>33</sup>

Dlouho jsem vesloval, táhlým ospalým a zřetelným gestem, s očima upřenýma do svého nitra jsem úplně zapomněl jet dál, zatímco kolem mě čas plynul dál a smál se na mě. Tolik nehybnosti leželo kolem mě, že inertní zvuk člunu, který mě napůl unášel, se mě lekce dotkl a až trvalý lesk písmen na holých pádlech mě vrátil do mé pozemské identity.

Co se dělo, kde jsem byl?

Lod' není v básni pouze plavidlem, ale symbolizuje cestu do mužova podvědomí. Dále v básni muž neví, zda sní či bdí, ale má intenzivní pocit, že je mu na dosah žena, po které touží, dále pokračuje pronásledováním představy ideální ženy, jejímž symbolem se v závěru básně stane bílý leknín.

---

<sup>33</sup> Stéphane, Mallarmé. *Le nenúphar blanc*. In *An Anatomy of Poesis : The Prose Poems of Stéphane Mallarmé*, num. 16. University of North Carolina Press: 2018. s. 242. [online]. [cit. 2023-05-18]. Dostupné z: <<https://web.s.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fMTg3NjAxMI9fQU41?sid=f8eccc4-cc3c-42a0-8ef1-78c73e5dc23d@redis&vid=0&format=EB&rid=1>>



Symbolisté usilovali o odhmotnění básnictví, chtěli věci popisovat náznaky a vystihnout to, co leží pod povrchem věci:

Podle Mallarméa má básník skutečnost vyvolávat, sugerovat, nikoli pojmenovávat, protože pojmenovávat předmět znamená potlačit tři čtvrtiny prožitku, jež tvoří rozkoš pomenáhlého uhadování. Slova by se dala připodobnit magickým krystalům, které koncentrují maximum významů a navzájem na sebe vrhají odlesky.<sup>34</sup>

Symbolismus přinesl do básně v próze nové možnosti lyrického vyjádření. Přes odkazy a náznaky je čtenář více vtáhnut do básně, vyžaduje se jeho aktivní účast na objevování skrytých významů a tím je více vtáhnut do básně. Symbolismus se uplatnil např. i v díle *Stříbrák a já*, od španělského autora Juana Ramóna Jiméneze. Ve Španělsku kvůli slabému období romantismu měla báseň v próze těžší pole působnosti.

## Ve Španělsku a Hispánské Americe

Počátky básně v próze je ve Španělsku možné nacházet od 19. století a žánr se netěšil mezi autory velké oblibě. Do Španělska se v té době dostávala veršovaná díla přeložená do románových příběhů. Šlo o básně Heineho, Byrona, Herdera a dalších. Romantismu se ve Španělsku nedařilo, objevovaly se ale i tak některé lyrické povídky (Espronceda, Zorilla y Trueba) a snahy psát poezii opravdovější, ne tolik vyumělkovanou (Rosalía de Castro, Gustavo Adolfo Bécquer).

Na začátku 19. století se básni v próze přiblížil např. Mariano José de Larra se svým článkem *El día de los difuntos* (*Den zesnulých*, 1936). Larra psal „cuadro de costumbres“ (kostumbristické obrázky), ve kterých popisoval lidské zvyky a různé povahy, podobně jako Baudelaire se satirou líčil tehdejší španělskou společnost. Kromě toho se zajímal o politiku, kterou také reflektoval ve svých dílech. V článku *Den zesnulých* se Larra večer na Dušičky prochází Madridem a ptá se sám sebe, na jaký hřbitov všichni míří. Madrid ironicky přirovnává ke hřbitovu:

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el

---

<sup>34</sup> Blahynka, Milan. Symbolismus. In *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 368-369.

cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.<sup>35</sup>

Poté básník prochází městem a budovy, kolem kterých prochází, si představuje jako hroby a vymýšlí, jak by asi vypadali jejich náhrobky. Na příklad se zastaví u divadla, které komentuje: „Aquí reposan los ingenios españoles. Ni una flor, ni un recuerdo, ni una inscripción.“<sup>36</sup>

Článek je bezpochyby především ironicky laděný, ale Larrovi se podařilo přenést na čtenáře melancholii a pocit blízkosti smrti během dušičkového večera, kdy v závěru píše že Madrid: „olía a muerte próxima.“<sup>37</sup> Podobně jako o pár desítek let později Baudelaire ve svých básních hledal krásu v ošklivém, Larra vměstnal trochu lyrična do ironie a satiry.

Kritice se shodují na G. A. Bécquerovi jako jasném předchůdci básně v próze ve Španělsku, nebyl na to ovšem sám. Zmiňováni jsou také Pablo Piferrer a nebo José Somoza.<sup>38</sup>

Bécquer byl oceňován pro lyrično v díle *Legendy (Leyendas)*. Legendy nejsou básněmi v próze, protože mají silnou dějovou složku, která je nadřazena lyrické, mají jasný syžet.<sup>39</sup>

Bécquer měl ale i tak rozhodující vliv na básně v próze Juana Ramóna Jiméneze a Luise Cernudy:

Bez Bécquerovy prózy, která byla rozhodující v pozdější umělecké tvorbě vyprávěčské prózy, v básni v próze Juana Ramóna Jiméneze a jeho knize *Stříbrák a já* a nebo u Cernudy v jeho knize *Ocnos*, by byla jejich tvorba pravděpodobně velmi jiná, protože títo autoři si osvojují jeho specifický styl, v něčem osobitý, téměř kostumbristický i když velmi stylizovaný, který ani vzdáleně nepochází od Baudelaira, ani pozdějších francouzských básnických děl.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Larra, Mariano José. *El día de Difuntos de 1836*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante: 2000 [online]. [cit. 2023-11-20]. Dostupné z: <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/ff79053a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/ff79053a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)> Pojd'me, řekl jsem si pro sebe. Kde je hřbitov? Uvnitř nebo venku? Zatočila se mi hlava hroznou závratí a začal jsem chápat jasněji. Hřbitov je uvnitř Madridu. Madrid je hřbitov. Ale širý hřbitov, kde každý dům je hrobka jedné rodiny, každá ulice hrobkou nějaké politické události, každé srdce urnou naděje nebo touhy.

<sup>36</sup> Tamtéž. Zde odpočívají španělští naivové. Žádná květina, žádná vzpomínka, žádný nápis.

<sup>37</sup> Tamtéž. Byl cítit blízkou smrtí.

<sup>38</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 126-131

<sup>39</sup> Tamtéž. Cit. d., s. 126-131

<sup>40</sup> Tamtéž. s. 251. Sin la prosa de Bécquer, decisiva igualmente en la elaboración artística de la prosa narrativa posterior, el poema en prosa de Juan Ramón Jiménez en su *Platero y yo* o del mismo Cernuda en *Ocnos* hubiera

Např. v legendě *La ajorca de oro* (Zlatý náramek) chce Pedro v noci ukrást zlatý náramek ze sochy Panny Marie, která je uvnitř katedrály. Když se k místu blíží, popisuje katedrálu: „Figuras un caos incomprendible de sombras y luz, en donde se mezclan y confunden con las tinieblas de las naves los rayos de colores de ojivas, donde lucha y se pierde con la oscuridad del santuario el fulgor de las lámparas.“<sup>41</sup>

*Legendy* jsou ve spojitosti s básní v próze ceněny pro básnické obrazy a lyrické ladění. Vycházejí ze středověkých námětů. Objevují se katedrály, rytíři, mniši nebo duchové, hry světél a stínů, nadpřirozené bytosti. Bécquer přispěl žánru básně v próze především tím, jak se mu na své čtenáře podařilo přenést tajemnou atmosféru nočních lesů, tajemných míst a katedrál. A také jednoduchým stylem, přirozeným nevyumělkovaným jazykem.

Kromě *Legend* napsal Bécquer také epistolární dílo *Cartas desde mi celda* (*Listy z mé cely*, 1864). Dopisy jsou příliš dlouhé a na básně v próze málo kompaktní, objevují se ovšem lyricky laděné pasáže, např. tato, kde před čtenáře Bécquer staví obraz tržiště v Tarazoně:

(...) y chiquillos que corren y vocean, caballerías que cruzan, vendedores que pregonan, una interjección característica por acá, los desaforados gritos de los que disputan y riñen, todo envuelto y confundido con ese rumor sin nombre que se escapa de las reuniones populares, donde todos hablan, se mueven y hacen ruido a la vez, mientras se codean, avanzan, retroceden, empujan o resisten, llevados por el oleaje de la multitud.<sup>42</sup>

(...) a děti , které běhají a křičí, koňské povozy, které projíždějí, prodavači, co vykřikují, citoslovce tady typické, přehnané výkřiky těch, co se dohadují a hašteří, vše zahaleno a smícháno s šumem, který často jde slyšet z obyčejných setkání, kde všichni naráz mluví, pohybují se a dělají hluk, zatímco se šťouchají lokty, postupují, vrací se, strkají se a nebo kladou odpor, unášeni davem.

---

sido probablemente muy distinto, ya que estos autores adoptan a su particular estilo cierto registro tipista, casi costumbrista, aunque muy estilizado, que desde luego no procede de Baudelaire ni de las posteriores reelaboraciones del poema en francés.

<sup>41</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Alianza Editorial, 2012, s. 100. Představte si nepochopitelný chaos stínů a světla, ve kterém se barevné paprsky z lomených oblouků mísí a splétají s tmou z lodí, kde záře lamp bojuje a ztrácí se v temnotě chrámu.

<sup>42</sup> Bécquer, Gustavo Adolfo. *Cartas desde mi celda*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. [online]. [cit. 2023-11-20]. Dostupné z: <[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feadc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_1\\_>](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feadc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_1_>)

Čtenář si může díky obrazu tržiště vzpomenout, kdy se on sám objevil na takovém tržišti a rozpomenout si, jak se tam cítil. Bécquer kumuluje podstatná jména a také slovesa, což napomáhá vzbudit ve čtenáři dojem rychlého sledu událostí, simultánnosti, a podporuje tak atemporálnost a lyrické uchvácení.

Stejně jako ve Francii bylo pro vznik básně v próze zásadní období romantismu, byli pro Španělsko důležití Bécquer a modernismus – literární proud, který se z Hispánské Ameriky dále rozšířil do Španělska (nikoliv naopak, jak bylo do té doby běžné) a byl tak významným proudem pro literární svébytnost Hispánské Ameriky. Modernismus jako směr snoubící v sobě různé přístupy přišel s koncem 19. století. Nadcházející století přinášelo mnohá očekávání a autoři cítili touhu po změně. Stejně tak ale někteří cítili smutek z „fin de siècle“ a zpochybňovali doposud platné hodnoty. Docházelo ke změnám ve společnosti, lidé se stěhovali do měst a společnost se stala více materiální a pozitivistickou.<sup>43</sup>

Modernismus má kořeny ve Francii vycházel z parnasismu a symbolismu. Soustředil se na odpoutání se od ideologií, autoři experimentovali a hledali krásu, kterou nespatořovali pouze v přírodě, ale i v lidské tvorbě (obdiv ke krásným předmětům, umění, atd.). Důležitá byla pro ně tvůrčí svoboda, ve volbě témat i formě.<sup>44</sup> Jednou z nových forem byla i báseň v próze. V Hispánské Americe se objevovaly texty lyrické povahy, ale vždy v nich převažoval syžet, příběh příliš logicky postupoval. Báseň v próze se v Hispánské Americe objevila až s Rubénem Daríem.

Rubén Darío usiloval o spojení slov s hudbou a rytmem, chtěl spojit myšlenku s tím, jak slova zní. Šlo mu o básně univerzální, nezabýval se kritikou společnosti, ani ideologiemi, nehledal jako Baudelaire krásu ve všedním životě, ale ve vyobrazení univerzální krásy v souladu s vesmírem. Šlo o vystihnutí krásy ve své dokonalosti<sup>45</sup>. Darío se inspiroval ve francouzském parnasismu, heslu *l'art pour l'art*. Zároveň ale chtěl, aby jeho dílo bylo americké, aby odráželo americké reálie.

Jednou z Daríových básní v próze je báseň Ideal (Ideál):

Y luego una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar... Pasó, la vi como quien viera un alba, huyente, rápida, implacable.

---

<sup>43</sup> Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II. Del romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 1997, s. 217-222.

<sup>44</sup> Tamtéž. s. 223-230.

<sup>45</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 210-211.

Era una estatua Antigua con un alma que se asomaba a los ojos, ojos angelicales, todos ternura, todos cielo azul, todos enigma.

Sintió que la besaba con mis miradas y me castigó con la majestad de su belleza, y me vio como una reina y como una paloma. Pero pasó arrebatadora, triunfante, como una visión que deslumbra. Y yo, el pobre pintor de la naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, vi el vestido luminoso del hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso. Mas de aquel rayo supremo y fatal, sólo quedó en el fondo de mi cerebro un rostro de mujer, un sueño azul...

A pak mramorová věž, mystická květina, hvězda k zamilování... Prošla, viděl jsem ji, jako bych viděl svítání, utíkající, rychlé, neúprosné.

Byla to antická socha s duší, která se skláněla k očím, andělským očím, plnými něhy, plnými modrého nebe, plnými záhadou.

Cítil jsem, že jsem ji políbil svými pohledy a byl jsem potrestán majestátností její krásy, a koukala na mě jako královna a jako holubice. Ale odešla úchvatná, vítězí, jako obraz, který oslepuje. A já, chudý malíř přírody a duše, tvůrce rytmů a vzdušných zámků, jsem viděl zářící vílí šaty, hvězdu na jejím diadémě, a myslel jsem na vytoužený slib krásné lásky. Ale místo vyššího a osudového paprsku, zůstala mi hluboko v hlavě jenom tvář ženy, modrý sen...<sup>46</sup>

Básník v ich-formě popisuje sen, představu, která mu uniká. Jde o ženu, která je nedostižným ideálem (podobně jako v básni od Mallarmého). Báseň celá jakoby svou formou ztělesňovala rychlost a prchlivost. Nakumulovaná přídavná jména a slovesa navozují dojem rychlého sledu událostí. Věty v prvních dvou odstavcích mají podobnou syntaktickou stavbu s opakováním vždy tří výrazů na konci vět (una torre de marfil, una flor mística, una estrella; huyente, rápida, implacable; todos ternura, todos cielo azul, todos enigma) a dávají próze rytmus. Motivy v básni odpovídají modernistické estetice: mramorová věž, andělské oči, krása, atd. Darío přispěl žánru báseň v próze především myšlenkou spojení slov s rytmem. Vliv Daría a modernismu byl na začátku 20. století velký. V tomto období začal psát Juan Ramón Jiménez a do jeho básní v próze se modernismus také promítl.

---

<sup>46</sup> Darío, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 1995, s. 233-234.

# Juan Ramón Jiménez

Juan Ramón Jiménez se narodil v roce 1881. Časově se svou tvorbou dá zařadit ke generaci autorů 1898 (Pía Barojo, Miguela de Unamuna nebo Antonia Machada a dalších), kteří usilovali o obrodu Španělska, protože zažívali deziluzi ze stavu země a jejího hospodářského i kulturního úpadku na konci 19. století.<sup>47</sup> Knihu *Stříbrák a já* napsal Jiménez v počátcích své tvorby. Kniha je zasazena do Jiménezova rodného města Mogueru v Andalusii, a tehdejší historické události ve Španělsku nebo Evropě se do knihy nepromítly.

Před *Stříbrákem* stihl Jiménez sepsat krátké prózy uskupené ve sbírce *Primeras prosas* (*První prózy*, 1908). Když bylo Jiménezovi 18 let dostal od svého bratra pozvánku na setkání u spisovatele Villaespesi v Madridu. Pozvánka byla podepsaná Rubénem Dariem, což udělalo Jiménezovi velkou radost a cítil se poctěn.<sup>48</sup> Odešel do Madridu, kde se spřátelil s Valle-Inclánem a Dariem a vydal své první sbírky veršované poezie. Ve Španělsku se stal „otcem modernismu“, v modernistické etapě své tvorby psal především veršovanou poezii. Do básní v próze *Stříbrák a já* se modernismus promítl, také se ale v knize vrátil zpět k symbolismu, kostumbrismu a Bécquerovi.

V roce 1901 Jiménezovi zemřel otec a začal trpět psychickými problémy. Čtyři následující roky strávil pobytem na klinice, v sanatoriu a v péči lékaře Luise Simarra. Právě díky lékaři Luisi Simarrovi byl představen Franciscu Ginerovi de los Ríos a ten ho nechal nahlédnout do své školy nazvané Institución Libre de Enseñanza. Jak sám Jiménez zdůrazňoval, ve škole se nevzdělával jako žák, ale měl možnost být přítomen výuce.<sup>49</sup> Udělalo na něj velký dojem, jakým způsobem Giner de los Ríos pracoval se všemi žáky, včetně těch nemocných, nebo nešťastných, a jeho pedagogický přístup nazval Jiménez poezií: „Pedagogika byla ve Franciscovi Ginerovi přirozeným výrazem intimní lyrické poezie...“<sup>50</sup> Výuka na škole spočívala ve vedení žáků ke křesťanským hodnotám společně s vírou v lepší svět. Cílem bylo sladění křesťanského života s pokroky vědy v duchu krausismu.<sup>51</sup> Filosofie krausismu vychází od německého filosofa Friedricha Krauseho, který stavěl na myšlence panteismu. Bůh byl podle

---

<sup>47</sup> Bělič, Oldřich. Forbelský, Josef. *Dějiny španělské literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984, s. 172.

<sup>48</sup> Predmore, Michael. Vida y obra. In Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1988, s. 16.

<sup>49</sup> Tamtéž. s. 16-19.

<sup>50</sup> Jiménez, Juan Ramón. *El andarín de su órbita*. Magisterio Español. Madrid: 1974. s. 84. In Predmore, Michael. Cit. d., s. 42. La pedagogía era en Francisco Giner la expresión natural de su poesía lírica íntima.

<sup>51</sup> Predmore, Michael. Cit. d., s. 48.

něj přítomen v přírodě, ve věcech, v duchu a toto vše přesahoval. Svou filosofii rozvíjel formou věd, šlo o poznání Boha nebo bytí. Příznačný pro krausismus byl optimismus a víra ve zdokonalení individua a společnosti.<sup>52</sup>

Zdravotní stav Jiméneze se nezlepšoval a v roce 1905 se básník z Madridu vrátil do rodného Mogueru. V dodatku ke knize *Stříbrák a já* píše, že se procházel se svým lékařem Luisem Lopézem Ruedou po Mogueru a viděl, jak moc se město proměnilo od jeho odchodu. A vysvětluje, že zamýšlel sepsat knihu vzpomínek na Moguer, která měla být původně součástí většího souboru děl. *Stříbrák a já* má podtitul „andaluská elegie“. Elegie znamená: „lyrický útvar se smutečným laděním. Nejčastějšími elegickými motivy jsou žal nad ztrátou blízkého, bolest ze zklamané lásky, stesk nad uprchlým mládím aj.“<sup>53</sup> Některé básně v knize vyjadřují stesk po již odžitém dětství.

Ve své tvorbě chtěl být Jiménez hlavně autentický a spontánní. Jako prostředek k dosažení autentičnosti viděl volný verš a prózu. Ricardo Gullón vzpomíná na rozhovory s Jiménezem v knize *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, kde Jiménez vysvětluje, že se pro něj stírá rozdíl mezi veršem a prózou: „Poezie, která je ve verši – znovu vysvětluje Juan Ramón - nepomáhá čtenáři ji lépe rozumět nebo ji pocítit. Když se píše báseň, tak abychom mohli vidět efekt, který má, aby se vidělo, zda jde skutečně o poezii, není nic lepšího než ji napsat v próze.“<sup>54</sup> Podle Jiméneze kdyby se báseň četla nevidomému, který by neviděl uspořádání textu, zmizel by rozdíl mezi prózou a veršovaným textem, domníval se, že prózou lze dosáhnout stejného lyrického účinku.

*Stříbrák a já* (v rozsahu 63 básní) vyšel poprvé v roce 1914 na popud Francisca Acebala, kterému se líbily rukopisy, jenž mu Jiménez poskytl, a básně publikoval poprvé v rámci dětské edice. Patrně z tohoto důvodu vznikla mýlka, že jde o dětskou literaturu. Toto pomýlení Jiménez v předmluvě k pozdějšímu vydání jasně uvádí na pravou míru: „Já jsem nikdy nepsal,

---

<sup>52</sup> Brázda, Radim. Krause Karl Christian Fridrich. In *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998, s. 225.

<sup>53</sup> Bělíček, Pavel. Elegie In *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 88-89.

<sup>54</sup> Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus Ediciones, 1958, s. 115. La poesía puesta en verso – reitera Juan Ramón – no ayuda al lector a comprenderla ni a sentirla. Cuando se escribe un poema, para ver el efecto que produce, para ver si efectivamente es poesía, nada mejor que escribirlo en prosa.

ani nebudu psát nic pro děti, protože se domnívám, že dítě může číst knihy, které čte dospělý, s určitými výjimkami, které každého napadnou.“<sup>55</sup>

Kompletní sbírka o 138 básních vyšla roku 1917 v nakladatelství Calleja. V českém překladu Františka Nechvátala a Zdeňka Hampejse vyšla kniha v roce 1961 bez deseti básní: El Alba (Alba), El niño tonto (Hloupé dítě), Albérchigos (Meruňky), La novia (Přítelkyně), El Rocío (Rosa), Los húngaros (Maďaři), Corpus (Tělo), Convalecencia (Rekonvalescence), Judas (Jidáš) a El postro castrado (Vykastrovaný hřebec). Není známo, proč byly právě tyto básně vyřazeny z českého vydání. František Nechvátal v doslovu pouze konstatuje, že kniha vyšla „v nepatrně zkráceném vydání.“<sup>56</sup> Všechny nezahrnuté básně jsou smutně laděné, některé jsou o kruté smrti, násilí, nebo poukazují na sociální problémy, v jiných vidí někteří interpreti skryté erotické významy. Je možné, že básně byly vyřazeny, protože kniha byla považována za literaturu pro děti a básně se jevíly pro děti jako příliš drsné, smutné nebo nevhodné. František Nechvátal napsal ve svém doslovu, že kniha *Stříbrák a já* byla ve Španělsku oblíbenou školní četbou a nebylo „školáka, který by básně neznal“.<sup>57</sup> Patrně i sám překladatel považoval dílo za knihu cílenou pro děti. Český čtenář tak zatím stále zůstává ochuzen o deset básní.

Texty v knize v knize *Stříbrák a já* jsou krátké, většinou na půl strany dlouhé. V básních obvykle vystupuje osel jménem Stříbrák a lyrický mluvčí (neboli básník), společně s nimi pak další obyvatelé a zvířata pobývající v Mogueru (např. souchotinářka, blázen, kůň, kohout, farář a různé děti).

Všechny básně jsou zastaveními během procházek, které spolu básník se Stříbrákem podnikají. Společně se prochází Moguerem a jeho okolím nebo se setkávají s dalšími postavami. Básně jsou strukturovány v cyklus čtyř ročních období. Kniha začíná jarem (ve čtvrté básni je zmíněn březen) a končí zimou. To, že básně tvoří cyklus, bývá jedním z důvodů, proč je zpochybňováno, zda jde o básně v próze a ne o lyrickou povídku. Dále také přítomnost Stříbráka po celou dobu knihy a jeho smrt v závěru je důvodem, proč někdo může polemizovat, zda-li jde o básně v próze.

Jiménez nedefinoval žánr svého díla a nechal tak prostor pro polemiku. Např. Jorge Urrutia vidí knihu *Stříbrák a já* jako lyrickou povídku. Soudí tak dle toho, že texty jsou

---

<sup>55</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972, s. 10. Yo nunca he escrito ni escribiré nada para niños, porque creo que el niño puede leer los libros que lee el hombre, con determinadas excepciones que a todos se le ocurren.

<sup>56</sup> Nechvátal, František. Doslov. In Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1961, s. 105.

<sup>57</sup> Tamtéž.



navzájem provázané a všemi prochází Stříbrák, který na konci knihy umírá.<sup>58</sup> S tímto nelze souhlasit, protože texty v knize na sebe nenavazují a dají se číst každý nezávisle na ostatních. Ze dvou typů básní v próze, které definovala Suzanne Bernard patří *Stříbrák a já* k těm, kde převažuje vyprávění. Stříbrák ovšem není v knize postavou, je prostředkem k dialogu, důležité je zmínit, že Stříbrák neprochází vývojem. Směřování Stříbráka ke smrti je v básních naznačeno spíše zklidněním a postupným vymizením smutných motivů a vymizením kriticky laděných básní. Některé postavy se znovu objevují (např. romské děti, kůň Almirante, chlapec Pinito, kanárek, nebo neteře a synovci v básních *El racimo olvidado* (Zapomenutý hrozen) a *Susto* (Úlek), postavy ovšem neprochází dostatečně velkým vývojem, aby byla celá kniha považována za povídku, ani aby byla považována za sbírku jednotlivých povídek.

Při posuzování, zda-li jde o básně v próze, je nutné rozhodnout, jestli v knize převažuje lyrická složka nad dějovou. Pokud se čtenář nemůže rozhodnout, lze přiřazení k žánru ověřit kritérii, která pro definování básně v próze stanovil František Miko, na příklad u básně *La tísica* (Souchotinářka):

Estaba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba. Le había mandado el médico salir al campo, a que le diera el sol de aquel mayo helado; pero la pobre no podía.

- Cuando yego ar puente – me dijo -, ya v'usté, zeñorito, ahí ar lado que ejtá!, m'ahogo...  
La voz pueril, delgada y rota, se le caía, cansada, como se cae, a veces, la brisa en el estío.

Yo le ofrecí a Platero para que se diese un paseíto. Subida en él, ¡qué risa la da su aguda cara de muerta, toda ojos negros y dientes blancos!

... Se asomaban las mujeres a las puertas a vernos pasar. Iba Platero despacio, como sabiendo que llevaba encima un frágil lirio de cristal fino. La niña, con su hábito candido de la Virgen de Montemayor, lazado de grana, transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur.<sup>59</sup>

Sedávala vzpřímena na truchlivé židliče uprostřed vybílené a studené ložnice, bílá a matná v tváři jako uvadlý nard. Lékař jí nařídil vycházet do pole, aby se jí dostalo chladného májového slunce, avšak ona, chuděra, nemohla.

„Du k studni,“ pravila mi, „víte, mladej pane, co je tamhle... sotva dejchám...“

Chlapecký hlas, útlý a zlomený, ševalil jí znaveně z úst, jak někdy v létě ševalí lehounký vánek.

---

<sup>58</sup> Urrutia, Jorge. Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de „Platero y yo“. In *Cuadernos hispanoamericanos*. núm. 376. Madrid: 1981. s. 728.

<sup>59</sup> Jiménez, Juan Ramón, *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 135.

Nabídl jsem jí Stříbráka, aby se projela. Když na něm seděla, jakým úsměvem se prozářila její ostrá, mrtvolná tvář, v níž nebylo nic než černé oči a bílé zuby!

...Ženy vyhlížely ze dveří a dívaly se, jak jedem okolo. Stříbrák šel pomaloučku, jako by věděl, že nese na hřbetě křehkou lilii z jemného křišťálu. Dívka, ve svém oslnivém rouchu purpurově lemovaném, proměněna horečkou a nadějí, podobala se andělu, který projíždí vesničkou cestou k jižnímu nebi.<sup>60</sup>

František Miko stanovuje kritéria, která jsou vůči sobě v opozici a příkloněním se vždy k jednomu z nich je možné rozhodnout, zdali jde o báseň v próze nebo ne. Kritéria jsou: operativnost proti ikoničnosti, subjektivnost proti dějovosti a fakt, zda-li dochází k detenzivnímu řešení tenze.<sup>61</sup>

Za operativní text považuje Miko text, ve kterém dochází k přímé řečové akci od podavatele k příjemci, když jde o komunikační situaci. Za ikonický text považuje Miko text, který nám přímo nic nesděljuje, spíše na nás působí jako obraz.<sup>62</sup> Již v první větě: „Estaba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual un nardo ajado, en medio de la encalada y fría alcoba.“ si lze povšimnout pozměněného slovosledu, kdy věta začíná slovesem, což nebývá zvykem v neutrálním slovosledu. Toto čtenáři hned ze začátku naznačuje, že jde o text s estetickým charakterem.

Celý další popis staré paní je velmi subjektivní, básník lyrizuje ženu, k popisu užívá personifikace: „una triste silla“ a přirovnání: „blanca la cara y mate, cual un nardo ajado.“ Subjektivnost daných výrazů rozhoduje o tom, že nejde o text operativní, nýbrž ikonický, popis souchotinářky na nás působí, vzbuzuje v nás emoce smutku, soucitu. Lyrika oslovuje náš cit, a proto popis jako tento nás vtahuje do textu a napomáhá lyrickému splynutí.

Co se týče opozice dějovosti proti subjektivnosti, zde rozhoduje, zda je v textu rozvíjen syžet. Text nezačíná úvodem, čtenář do něj vstupuje bez jakéhokoli kontextu, např. bez příslovečného určení místa: „Ve starém domě sedí na truchlivé židličce dívka s bílou a matnou tvář“. Příběh se tedy nerozvíjí od začátku. Dále text pokračuje přímou řečí, poukázáním na nemohoucnost souchotinářky a nabídnutím Stříbráka k jízdě. V tomto bodě je důležitá úspornost v zobrazení celé scény. Ta totiž působí spíše jako obraz, než jako vyprávění o souchotinářčině vyjíždě. V textu není napsáno, kde se Stříbrák se souchotinářkou potkali, za jakých okolností, Jiménez pouze staví před nás obraz, ve kterém básník nabídne Stříbráka

---

<sup>60</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 39. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>61</sup> Miko, František. Cit. d., s. 158-163.

<sup>62</sup> Tamtéž. s. 159.

k jízdě a přidává svůj subjektivní pocit z tváře paní: „¡qué risa la da su aguda cara de muerta.“ Proto, aby na nás text působil jako básnický obraz, má význam, že paní na oslovi nikam daleko neodjíždí. Básnický obraz musí působit staticky, setrvačnost pohybu napomáhá kompaktnosti básnického obrazu a lyrickému prostupování. Syžet se nerozvíjí, nevíme, kam až přesně souchotinářka na Stříbrakovi došla, ani jak poděkovala. Tato nedotaženost je rozhodující, v textu se nerozvíjí příběh, z tohoto důvodu nejde o lyrickou povídku, nýbrž o báseň v próze.

Poslední věta v textu: „La niña, con su hábito candido de la Virgen de Montemayor, lazado de grana, transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur.“ dokládá jednoznačné detenzivní řešení celého textu, nepíše se o objektivním vyřešení problému, tedy o tom, jak moc jízda staré paní ulevila a pomohla dostat se ke studni. Lyrický mluvčí zde staví krásu souchotinářky do protikladu s tím, jak starou paní spatřoval na začátku textu. Nikoliv opravdu, ale v očích básníka, se celá proměnila na osobu připomínající anděla. Hledání krásy je jedním ze základních témat celé knihy. V textu převažuje ikoničnost, subjektivnost a detenzivní řešení tenze, jde tedy o báseň v próze.

Nicméně některé texty v knize nenaplnují kritéria stanovená pro báseň v próze a nevykazují znaky typické pro tento řánr. Na příklad próza s názvem *La fantasma* (Strašidlo) nelze považovat za báseň v próze, protože výrazně převládá dějová složka nad lyrickou. Jedná se o krátkou lyrickou povídku, vyprávění o Anille la Manteca, která se ráda převlékala za strašidlo. Když jedné noci za bouře vyšla převlečená za strašidlo ven, uhodil do ní blesk. I když celé vyprávění má lyrický nádech je napsáno tak, že nevyvolává dojem přítomného okamžiku a ztěžuje lyrické napojení. Největším problémem je, že text má jasný úvod (představení Anilly a její záliby ve strašení), vyvrcholení děje: „De pronto, un espantoso ruido seco, como la sombra de un grito de luz que nos dejó ciegos, conmovió la casa.“<sup>63</sup> a závěr, kdy bylo nalezeno tělo Anilly. Celé vyprávění připomíná svojí pochmurností některé scény z Bécquerových *Legend*. Podobných próz se silnou dějovou složkou je v knize několik. Např. také *La coz* (Kopnutí) nebo *La perra parida* (Fena šestinedělka).

---

<sup>63</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 103. Náhle děsivý praskavý úder jako stín oslňujícího blesku roztrásl dům. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

## Báseň v próze a *Stříbrák a já*

Většina básní v knize naplňuje definici básně v próze a jsou bezpochyby lyrického ladění. Lyrického účinku na čtenáře se podařilo Jiménezevi dosáhnout hned několika způsoby. Básně ve sbírce *Stříbrák a já* jsou krátké a to napomáhá nerozplynutí textu.

Dále lyrický mluvčí (neboli básník) pozoruje okolní svět a svým lyrickým přístupem k němu ho mění, nepopisuje skutečnost, ale svými očima, svými pocity a myšlenkami, ho přetváří ve svou realitu. Často popisuje obyčejnou věc (dům, branku, stáj, strom), krajinu nebo přihlíží nějaké situaci. Na daný objekt zaměří svou pozornost a lyricky ho zpřístupní čtenáři.

K napojení na čtenáře pomáhá lyrické oslovení, kterému zde slouží osel Stříbrák. Básník má osla jako svého společníka. Jiménez ho vnímal jako syntézu všech andalusských oslů, které lidé chovali na převážení nákladů, vození unavených nebo nemocných dětí. Jak píše v předmluvě ke knize: „Ve skutečnosti, můj Stříbrák není jedním oslem, ale několikero, spojení více stříbrných oslů. Jako kluk jsem jich měl několik. Všichni byli stříbrní. Spojení všech mých vzpomínek na ně mi poskytlo jedno stvoření a knihu.“<sup>64</sup> Dále doplňuje, že osel byl oproti koni vhodnějším společníkem na procházky, protože je trpělivější a skromnější než kůň.<sup>65</sup> Do básní se hodí, že je Stříbrák skromný a nevystupuje do popředí, protože na sebe nestrhává pozornost. Stříbrák není v básních postavou, která by projevovala svou vůli nebo vystupovala sama o sobě, nýbrž je němým interlokutorem, je prostředkem k dialogu, který básník vede sám se sebou a často si vystačí sám (Stříbrák nikdy neodpovídá, někdy reaguje pohybem, ale často se zdá jakoby byl až nepřítomen). Básník se velmi často na Stříbráka obrací a oslovuje ho: „Mira; ¿Te acuerdas?; Ven; Espera“<sup>66</sup>, aj. Často těmito oslovenými otvírá básnický obraz.

Oslovení Stříbráka navozuje intimnější atmosféru, význam má to, že oslík je živá bytost, které básník předává své myšlenky, tím se dostává i mnohem blíže ke čtenáři. Básník a Stříbrák jsou často odtrženi od okolí a jsou si blízcí. Vyhledávají klid, ticho a samotu, jak je psáno v básni *Karneval*: „Como yo, no quiere nada con los Carnavales... No servimos para estas

---

<sup>64</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 255. En realidad mi «Platero» no es un solo burro sino varios, una síntesis de burros plateros. Yo tuve de muchacho y de joven varios. Todos eran plateros. La suma de todos mis recuerdos me dio el ente y el libro.

<sup>65</sup> Tamtéž. s. 255-256.

<sup>66</sup> Podívej; Vzpomínáš si?; Pojď; Počkej. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

cosas.“<sup>67</sup> Elena Brogginí vysvětluje: „Samota obklopuje básníka, ale neuzavírá ho, naopak mu okolní svět otevírá.“<sup>68</sup> Klid, ticho a samota napomáhají lyrickému zastavení.

V básni *El moridero* (Pohřebiště) básník Stříbrákovi říká: „Sabras los versos que la soledad me traiga.“<sup>69</sup> Samota byla podmínkou pro psaní poezie. Pro celou knihu je také typické postupné ztišení a pohroužení se do sebe. Tak se děje např. v básni *El cementerio viejo* (Starý hřbitov): „Aquí está la niña, aquel nardo que no pudo con sus ojos negros.... Y aquí, Platero, está mi padre...“<sup>70</sup> Postupné ztišení je v textu značeno trojtečkou.

Lyrický mluvčí Stříbráka také oslovuje na konci básní, často se objevuje: „Arre; Anda; Verdad, Platero“<sup>71</sup> a tím ukončuje básnický obraz. Oslovení Stříbráka se objevuje např. v básni *Remanso* (Kadloubek):

Espérate, Platero... O pace un rato en ese prado tierno, si lo prefieres. Pero déjame ver a mí este remanso bello, que no veo hace tantos años...

Mira cómo el sol, pasando su agua espesa, le alumbra la honda belleza verdeoro, que los lirios de celeste frescura de la orilla contemplan extasiados... (...)<sup>72</sup>

Počkej, Stříbráku... Nebo – je-li ti to milejší, popásej se chvilku na této něžné louce. Ale mne nech dívat se na tento krásný kadloubek, který jsem neviděl tolik let...

Hle, jak slunce pronikající jeho temnou vodou prosvětluje v něm jeho krásnou zelenozlatou hlubinu, kterou svěží lekníny na jeho okraji, plné blankytu, pozorují u vytržení... (...)<sup>73</sup>

V úvodním odstavci autor vysvětluje Stříbrákovi, ať posečká a dá mu chvilku. Je třeba zastavení k tomu, aby mohl lyricky přistoupit ke kadloubku. Hned v dalším odstavci, který začíná slovesem „Mira“ již začíná básnický obraz: „le alumbra la honda belleza verdeoro“ atd.

---

<sup>67</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 230. Tak jako já, ani on nechce nic mít s masopusty... K tomu my se nehodíme. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>68</sup> Brogginí, Elena. *Platero y yo: estudio estilístico*. Buenos Aires: Huemul, 1966. s. 14. La Soledad circunda al poeta, pero no lo encierra, al contrario, lo abre, lo pone en comunicación con el mundo exterior.

<sup>69</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 95. Dozvíš se o verších, které mi přináší samota. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>70</sup> Tamtéž. s. 199. Zde leží ta dívka s černýma uhrančivýma očima, onen květ nardu, jejímuž pohledu nikdo neodolal... A zde, Stříbráku, odpočívá můj otec... Stříbráku... Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>71</sup> Hyjé; Jed'; Že, Stříbráku. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>72</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d. s. 115.

<sup>73</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 27. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

Oslovení Stříbráka na začátku a konci poskytuje básním rámeček. Zarámování lze dosáhnout i jinými způsoby, třeba předmětem s jasným ohraničením, např. okno, výklenek nebo branka jako v básni *La verja cerrada* (Zavřená branka):

Siempre que íbamos a la bodega del Diezmo, yo daba vuelta por la pared de la calle de San Antonio y me venía a la verja cerrada que da al campo. (...)

¡Qué mágico embeleso ver, tras el cuadro de hierros de la verja, el paisaje y el cielo mismos que fuera se veían! Era como si una techumbre y una pared de ilusión quitaran de lo demás el espectáculo (...).<sup>74</sup>

Kdykoli jsem zamířil k Desátkovu vinnému sklepu, projížděl jsem kolem zdi ulice svatého Antonína a dostával se k zavřené mřížové brance, která vedla do polí. (...)

Jaký kouzelný, uchvacující pohled, zahlédnout čtvercem mřížoví vrátek takovou krajinu a takové nebe, jaké bylo možno vidět zde! Připadalo mi to, jako by nějaká střecha a jakási neskutečná zeď oddělily tuto podívanou od všeho ostatního (...).<sup>75</sup>

Tím, že je zahrada, jak se v básni píše, oddělena od všeho ostatního, působí tak odtrženěji od reálného světa a získává tak punc něčeho lákavého, tajemného a nedostižného, zahrada se tak stává vhodným motivem pro básnický obraz, který, tím že je ohraničen, působí staticky a kompaktně.

Lyrického naladění také některé básně dosahují svojí podobou s impresionistickými obrazy. Např. báseň *Pasan los patos* (Divoké kachny):

He ido a darle agua a Platero. En la noche serena, toda de nubes vagas y estrellas, se oye, allá arriba, desde el silencio del corral, un incesante pasar de claros silbidos.

Son los patos. Van tierra adentro, huyendo de la tempestad marina. De vez en cuando, como si nosotros hubiéramos ascendido o como si ellos hubiesen bajado, se escuchan los ruidos más leves de sus alas, de sus picos, como cuando, por el campo, se oye clara la palabra de alguno que va lejos...

Platero, de vez en cuando, deja de beber y Levanta la cabeza como yo, como las mujeres de Millet<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 110.

<sup>75</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 24. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>76</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 179.

Šel jsem dát vodu Stříbrákovi. V jasné noci, plné hvězd a toulavých mráčků, je slyšet v tišině dvora, jak tam nahoře neustále cosi jasně, hvízdavě přelétává.

Jsou to divoké kachny. Letí do vnitrozemí, prchajíce před mořskou bouří. Občas, jako bychom my vstoupili nebo ony se snesly, je slyšet lehounký šelest jejich křídel, klapot jejich zobáků, jako je někdy v poli jasně slyšet slovo někoho, kdo přichází z dálky...

Stříbrák přestává chvílemi pít a s nekonečným, mírným steskem zdvihá hlavu ke hvězdám jako já, jako ženy Milletovy...<sup>77</sup>

Rytmus je tvořen opakováním stejných nebo podobných hlásek na konci slov: *adentro – huyendo, vagas – estrellas, allá – arriba, corral – pasar*. Básníková pozornost se soustřeďuje na jeden motiv – letící kachny. Jde o pro knihu typický básnický obraz. Kachny nejsou popsány, neví se, kolik jich je, jaké mají přesně zbarvení, nebo jak vysoko letí. Jiménez před čtenáře staví obraz letících kachen a je na čtenáři, zda tento obraz v sobě vyvolá, využívá smyslu, konkrétně sluchu, k tomu, aby ve čtenáři vzbudil vzpomínku na to, kdy on sám slyšel šustění křídel a kdy viděl letící hejno nad sebou a došlo k lyrickému uchvácení. Navození lyrického účinku také napomáhá podněcování čtenářovi představivosti větami: „*como si nosotros hubiéramos ascendido*“, „*se oye clara la palabra de alguno que va lejos*“. Soledad González a Howard T. Young upozorňují, že předlouhou k básni je pravděpodobně obraz malíře Jeana Françoise Milleta *Le Passage des oies sauvages*, na kterém pastýřky stojí na poli a sledují let kachen.<sup>78</sup> Stříbrák stejně jako ženy na Milletově obraze ustrne a zahledí se na oblohu. Statičnost celého básnického obrazu podporuje zmizení distance mezi básnickým obrazem a čtenářem a usnadňuje lyrické prostupování.

Dalším ze způsobů přenesení lyrického naladění na čtenáře je meditace. V básni *La colina (Pahorek)* si básník sám sebe představuje, jak spočívá na svém oblíbeném kopci: „*En todos los museos vi este cuadro mío, pintado por mí mismo: yo, de negro, echado en la arena, de espaldas a mí, digo a ti, o a quien mirara, con mi idea libre entre mis ojos y el poniente.*“<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 63. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>78</sup> González, Ródenas, Soledad. Young, Howard T. *Platero y yo*. IN Jiménez, Juan Ramón. *Obra poética.*, Madrid: Espasa Calpe, 2005. s. 637. ISBN 84-670-1929-8.

<sup>79</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 184. Ve všech muzeích zhlédl jsem tento obraz sebe, jež jsem sám namaloval: já v černých šatech ležím na písku, hovořím s tebou nebo s tím, kdo se na mne dívá, a mám v očích oheň svobodné myšlenky a odlesk západu. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

U lyrického mluvčího dochází k „desdoblamiento del yo“ (zdvojení svého já).<sup>80</sup> Díky tomuto zdvojení získává odstup od sebe samého a to mu umožňuje direktivněji přenést své pocity a myšlenky, než když je sděluje skrze oslovení Stříbráka.

Lyrickému účinku básní napomáhají také morfologické a syntaktické prostředky. Již v první básni Platero (Stříbrák) je možné poukázat na prostředky, kterými Jiménez dosahuje lyrického naladění:

Platero es pequeño, peludo, suave; tan blando por fuera, que se diría todo de algodón, que no lleva huesos. Sólo los espejos de azabache de sus ojos duros cual dos escarabajos de cristal negro.

Lo dejo suelto, y se va al prado, y acaricia tibiamente con su hocico, rozándolas apenas, las florecillas rosas, celestes y gualdas... Lo llamo dulcemente: «Platero?», y viene a mí con un trotecillo alegre que parece que se ríe, en no sé que cascabeleo ideal...<sup>81</sup>

Stříbrák je malý, chlupatý a něžný, na pohazení tak hebký, jako by byl z bavlnky a nebylo v něm kostí. Pouze gagátová zrcátka jeho očí jsou tvrdá jako skarabeové z černého skla.

Pouštím ho a on jde na louku a hladí vlaze svou tlamičkou růžová, blankytná a žlutavá kvítečka, sotva se jich dotýká. Volám ho mazlivě. Stříbráku! A on přibíhá ke mně veseloučkým cupotem, který se podobá smíchu rozspanému rolničkou.<sup>82</sup>

Rytmus ve větách je navozen kumulováním přídavných jmen, např.: „pequeño, peludo, suave“ a nebo opakováním podobně znějících slov: „espejos, sus ojos duros, escarabajos“. Napojení se na text také pomáhají efonická spojení, která vznikají ve španělském originále opakováním hlásky e: „trotecillo alegre que parece que se ríe.“ K popisu Stříbráka jsou využívána po sobě jdoucí přídavná jména. Kumulování přídavných nebo podstatných jmen napomáhají kompaktnosti básně a brání jejímu rozplynutí a také podněcují čtenářovu představivost, které dále napomáhají přirovnání jako „tan blando que se diría todo de algodón“ nebo „sus ojos duros cual dos escarabajos.“ V celé knize je časté použití přirovnání, metafor a personifikací.

Objevuje se také synesthesie typická pro modernismus např. v básni El idilio de noviembre (Listopadová idyla), kde je popsána podzimní krajina: „Una fría dulzura malva lo

---

<sup>80</sup> González, Ródenas. Young, Howard T. Cit. d., s. 639.

<sup>81</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 85.

<sup>82</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 11. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.



nimba todo.“<sup>83</sup>. Jiménez využívá zraku, hmatu i chuti (poslední ze smyslů se nepovedlo převést do českého překladu), aby čtenáře vtáhl do textu a báseň mohla lyricky zapůsobit. Synesthesie je spojována s modernismem.<sup>84</sup> Modernistická estetika se projevuje v básních především v rytmu vět a pak také ve volbě motivů, např. popis ztracené tajemné zahrady (básně *La verja cerrada* (Zavřená branka) nebo *El vergel* (Sad)).

Na čtenáře také lyricky působí často zmíněné barvy, zvuky a vůně. Např. v básni *Retorno* (Návrat), ve které se básník vrací smutný do Mogueru, stýská se mu po větších městech a konejší ho alespoň vůně lilií:

(...) *Retorno... ¿adónde?, ¿de qué?, ¿para qué?... Pero los lirios que venían conmigo olían más en la fresca tibia de la noche que se entraba; olían con un color más penetrante, y al mismo tiempo, más vago, que salía de la flor sin verse la flor, flor de olor sólo, que embriaga el cuerpo y el alma desde la sombra solitaria.*

-¡Alma mía, lirio en la sombra! – dije. Y pensé, de pronto, en Platero, que aunque iba debajo de mí, se me había, como si fuera mi cuerpo, olvidado.<sup>85</sup>

(...) *Návrat... Kam...? Odkud? K čemu? ...Avšak lilie, které se se mnou vezly, voněly silněji ve vlhké nadcházející noci, voněly vůní pronikavější a zároveň mnohem neurčitější, vůní, která vystupovala z květu, aniž bylo vidět květ – květ jen vonící, jenž opájel tělo i duši z tajemného šera. „Duše má, lilie ve tmách!“ pronesl jsem nahlas. A náhle jsem pomyslel na Stříbráka, na kterého, ačkoli jel pode mnou, jsem zapomněl, jako by byl mým tělem.<sup>86</sup>*

Vybavení si určité vůně vyvolává rozpomínání na vůni lilií, čtenář se více snaží napojit na pocity lyrického mluvčího a to umožňuje lyrické prostupování. V básni je ještě důležité upozornit na spojení Stříbráka s básníkem, kteří jakoby se stali jedním tělem, Stříbrák není v této básni pouze němým posluchačem, ale s básníkem jsou si již tak blízcí, až pomyslně splývají v jednu bytost.

V knize se také uplatňuje symbolismus. Např. v básních *Mariposas blancas* (Bělásci), *Madrigal* (Madrigal) nebo *Melancolía* (Zádumčivost) se objevuje bílý motýl. V básni *Zádumčivost* básník navštívil hrob Stříbráka a směrem k zemi promlouvá ke Stříbrákovi:

---

<sup>83</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 211. Chladná nazelenalá líbeznost oblévá to všechno tlumeným jasem. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>84</sup> González, Ródenas. Young, Howard T.. Cit. d., s. 650.

<sup>85</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 29.

<sup>86</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 23. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

„¡Platero amigo! – le dije yo a la tierra (...) Platero, dime ¿te acuerdas aún de mí?“<sup>87</sup> Náhle se pak objeví bílý motýl. Motýl v řecké a římské mytologii symbolizuje duše rozptýlených mrtvých těl.<sup>88</sup> Motýl možná symbolizuje mrtvou duši Stříbráka, ale je také možné, že symbolizuje čistotu nebo přírodu. Stříbrák sice zemřel, ale v přírodě přetrvává nadále. Díky symbolům je v básních místo pro nedořečenost, úspornost a vzniká prostor pro interpretaci čtenáře. Stejně jako byl symbolismus uplatňován v próze u Mallarmého, je zde uplatňován v básni v próze se stejným efektem.

Hlavními tématy knihy jsou příroda, Andalusie, krása, soucit a elegie, přičemž témata se navzájem prolínají.

Příroda je zastřešujícím tématem celé knihy, lyrický mluvčí a Stříbrák procházejí ročními obdobími a krajina, kterou pozorují, je častým motivem k lyrickým obrazům. Krajina neodráží jako v období romantismu stav básníkovi duše, básník ji přetváří svými očima, skrze ní sděluje své pocity nebo scénérii ze svého subjektivního pohledu popíše. Nejčastějším návratným motivem v celé knize je světlo, to ponouká básníka k lyrickým obrazům, ve svitu načervenalého světla zapadajícího slunce se vše zdá být trochu jiné. Brogginini popisuje Jiméneze jako básníka podzimu a zapadajícího slunce.<sup>89</sup> V básni Paisaje grana (Purpurová krajina) hraje světlo zásadní roli:

La cumbre. Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agria, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante i luminosa. (...) El paraje es conocido, pero el momento lo trastorna y lo hace extraño, ruinoso y monumental. (...) <sup>90</sup>

Pahorek. Zde západ celý purpurový, je zraněn svými vlastními křišťály, které ho všude zkrvavují. V jeho jasu se zelený, kalně zrudlý piniový háj zachmuřil a trávy a květinčky, prosvícené a průhledné, balzamují jasnou chvíli navhlou, pronikavou a zářivou vůní. (...) Končina je mi známá, leč tento okamžik ji proměňuje a činí ji podivuhodnou, zpustošenou a velkolepou. (...) <sup>91</sup>

---

<sup>87</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 239. Příteli, Stříbráku,“ pravím já tiše k zemi, (...) Řekni mi, Stříbráku, vzpomínáš si ještě na mne? Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>88</sup> González Ródenas. Young, Howard T. Cit. d., s. 661.

<sup>89</sup> Brogginini, Elena. Cit. d., s. 85.

<sup>90</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 105.

<sup>91</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 21. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

Podnětem k básnickému obrazu byl zde kopec osvětlený zapadajícím sluncem. Osvětlený kopec přetváří básník v lyrický obraz a k tomu využívá metafory: „Ahí está el caso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales“ a personifikace: „el pinar verde se agría“, atd.

Kromě básnických obrazů přírody se také Jiménez věnoval vyobrazení tradic, které drželi obyvatelé Mogueru. V některých básních se autor navrátil ke kostumbristickým obrazům.

Např. v básni Vendimia (Vinobraní): „Corría el mosto por las calles, y las mujeres y los niños llenaban cántaros, orzas, tinajas (...) los bodegueros lavaban, cantando (...) los toneleros daban redondos golpes huecos (...).“<sup>92</sup> Básně se věnují karnevalu, Tři Králům, Vánocům, vinobraní, ale také událostem každodenního života jako klekání, příjezd podomního prodejce, návštěva kováře a další. V těchto více kostumbristických textech je menší lyrické subjektivní ladění, jazyk je méně zabarvený.

Zásadním tématem knihy je krása. Básník hledá krásu ve věcech všedních a jednoduchých. Krásu vidí v čistotě, nevinnosti a také ve ctnostech: skromnosti a laskavosti. Např. v básni Polní kvítek (La flor del camino):

¡Qué pura, Platero, y qué bella esta flor del camino! Pasan a su lado todos los tropeles – los toros, las cabras, los potros, los hombres -, y ella, tan tierna y tan débil, sigue enhiesta, malva y fina, en su vallado solo, sin contaminarse de impureza alguna. (...)

Esta flor vivirá pocos días, Platero, aunque su recuerdo podrá ser eterno. Será su vivir como un día de tu primavera. De mi vida... ¿Qué le diera yo al otoño, Platero, a cambio de esta flor divina, para que ella fuese, diariamente, el ejemplo sencillo y sin término de la nuestra?<sup>93</sup>

Jak čistá, Stříbráku, a jak krásná je tato květina u cesty! Přejíždějí kolem ní všechna stáda a všechny hloučky – býci, kozy, hříbata, lidé – a ona, tak křehká a tak slabounká, je stále vzpřímená, bledá a jemná na své chudičké zídce a neposkvřňuje se žádnou špínou. (...)

Tato květina vydrží jen pár dnů, Stříbráku, ačkoli vzpomínka na ni může být věčná. Její trvání bude jako den tvého jara, jako jaro mého života... Co bych dal podzimku, Stříbráku, namísto této květiny, aby zůstala denně prostým a nehynoucím příkladem našeho života?<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 170. Mošt proudíval ulicemi a ženy a děti plnily džbány, hrnce, kádě (...) vinaři se zpěvem vyplachovali sudy (...) bednáři hlučně a dunivě bušili (...). Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>93</sup> Tamtéž. s. 141.

<sup>94</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 41. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

Kvítek je krásný, protože odolává „zkaženosti“ okolního světa, uchovává si svou čistotu. Básník krásu kvítku uchovává ve své paměti a tím ji zvěčňuje. Krása pro něj přežívá ve vzpomínkách. Ve vícero básních je patrná snaha o zvěčnění toho, co vidíme (věcí, krajiny, lidí, zvířat, okamžiků,...). V mnoha básních je patrná lítost nad během času a pomíjivostí okamžiku. Brogini komentuje, že krása Jiménezevi pomáhá zvěčnit okamžik<sup>95</sup>, jak píše sám Jiménez v básni *El perro atado* (Uvázaný pes): „Los gorriones, los mirlos, van subiendo de rama en rama en el naranjo o en la acacia, más altos cada vez con el sol. El son se torna rosa, malva... La belleza hace eterno el momento fugaz (...).“<sup>96</sup> Zastavení, které je nutné k tomu, abychom zavnímali krásu, v nás utváří vzpomínku a tím krása zůstane věčná v naší paměti.

V básních často krása vystupuje v kontrastech např. v básni *Los toros* (Býci), kde básník vypráví Stříbrákovi o chystajících se býčích zápasech: „La banda toca desde el alba, rota ya y desentonada, ante las tabernas“, „los muchachos andando torpemente por las calles noc sus sombreros anchos, sus blusas, su puro, oliendo a cuadra y a aguardiente.“<sup>97</sup> A následně utíká i se Stříbrákem do polí obdivovat krásu přírody:

(...) tú y yo saldremos por la puerta falsa y nos iremos por la calleja al campo, como el año pasado... ¡Qué hermoso el campo en estos días de fiesta en que todos lo abandonan! (...) Y el alma, Platero, se siente tan reina verdadera de lo que posee por la virtud de su sentimiento, del cuerpo grande y sano de la naturaleza que, respetado, da a quien lo merece el espectáculo sumiso de su hermosura resplandeciente y eterna.<sup>98</sup>

(...) ty a já unikneme tajnými vrátky a prchneme uličkou do polí jako loni... Jak krásná jsou pole v těchto slavnostních dnech, kdy všichni je opouštějí! (...) A tvá duše, Stříbráku, cítí se skutečnou královnou toho, co vlastní díky své citovosti, královnou nesmírného a zdravého těla přírody, které uctíváno skýtá tomu, kdo si zaslouží, pokornou podívanou na svou zářivou a věčnou krásu.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> Brogini, Elena. Cit. d., s. 44.

<sup>96</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 186. Vrabci a kosi poletují z větve na větev po oranžovníku nebo akácii, jež jsou v slunci stále vyšší. Slunce růžoví, bledne... Krása zvěčňuje prchavý a dotepávající okamžik jako mrtvého, který je navěky živ. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>97</sup> Tamtéž. s. 168. kapela, už rozskřípaná a rozladěná, vyhrává, hoši, páchnoucí stájí a kořalkou, kteří procházejí nemotorně ulicemi ve svých širácích. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>98</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 168.

<sup>99</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 56.

Básník kritizuje býčí zápasy a proti nim staví přírodu, ve které vidí a čistotu a krásu, kterou dokáže vnímat díky své citovost. Básník upozorňuje na to, že podmínkou vnímání krásy je citovost, v originále „virtud de sentimiento“. Podobně tak čtenář může básnické obrazy obdivovat pouze pokud se ho dotknou, pokud zasáhnou jeho city.

Kriticky laděných básní je v knize hned několik (pokrytectví kněze Dona Josého, zabíjení psů, býků, kohoutí zápasy, upozorňování na chudobu a sociální problémy, atd.) Jiménez kritizuje nepřímo, jak vysvětlují Soledad González a Howard T. Young: „Juan Ramón Jiménez nekritizuje přímo, když kritizuje, kritika se ztratí v sarkasmu nebo ironii.“<sup>100</sup> Lyrický mluvčí nenavrhuje objektivní řešení, často jde pouze o ironická konstatování a řešení pro sebe nalézá v přírodě, v hledání krásy a křesťanských hodnotách.

Např. v básni *La miga* (Školka) popisuje lyrický mluvčí, jak by to asi vypadalo, kdyby Stříbrák chodil školy, má obavy, že by se mu děti smály, přeci jen není dítě, ale osel. Také se obává, že by pro Stříbráka neměla pochopení paní učitelka a trestala ho. Řešení vidí básník znovu v útěku do přírody: „Ne, Platero, vete tú conmigo. Yo te enseñaré las flores y las estrellas.“<sup>101</sup> Básník vidí jako přínosnější a pro Stříbráka vhodnější, když ho bude sám učit a skrze přírodu mu ukáže vše pro jeho život důležité. V této básni ale i v dalších je znát vliv *Ginera de los Ríos* a krausismu na Jiménezze a hodnoty, které mu předal. Michael Predmore mluví o „pedagogía lírica“ (lyrické pedagogice) a domnívá se, že z krausismu vychází autorovo sociální cítění, jeho víra a důvěra v lepší svět, jeho víra v pokrok a dokonalost lidského pokolení a láska k lidem a dětem, které jsou budoucností.<sup>102</sup>

Básník vede Stříbráka ke křesťanským hodnotám, ke skromnosti, soucitu, k lásce a dobrotě. Právě soucit je v knize nejvíce patrný ze všech hodnot. Soucit s nemocnými, soucit s lidmi s krutým osudem, nebo soucit se zvířaty, který je patrný např. v básni *Prašivý pes* (*El perro sarnoso*), kde lyrický mluvčí soucítí s bolestí zabitého psa a vyjadřuje lítost: „No tuve tiempo de evitarlo.“<sup>103</sup> nebo v básni *El burro viejo* (Starý osel), kde smutní nad smrtí starého

---

<sup>100</sup> González Ródenas. Young, Howard. T. Cit. d., s. 448. Juan Ramón rara vez mantiene posturas directamente críticas y cuando lo hace se pierde en sarcasmo o la ironía.

<sup>101</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 90. Stříbráku, ne, pojď raději se mnou. Naučím tě znát květiny a hvězdy. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>102</sup> Predmore, Michael. Cit. d., s. 67 .

<sup>103</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 217. Neměl jsem čas tomu zabránit. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

osla, který zemřel na pastvině ponechán ve větru: „Platero, se va a morir de frío en ese vallado alto, esta noche, pasado por el norte... No sé cómo irme de aquí: no sé qué hacer, Platero...”<sup>104</sup>

Výrazným dalším tématem v knize je elegie, která je podtitulem knihy. V mnoha básních autor teskní nad ztraceným dětstvím, mládím, nevinností, radostí. Věci, které Jiménez v některých básních popisuje s nostalgií, stále existují, ale již pro básníka nemají kouzlo, které mívaly dříve. Např. v básni *La casa enfrente* (Protějšší dům) nebo v básni *El árbol del corral* (Strom na dvoře), kde vzpomíná, že akácie na dvoře jeho rodného domu byla pro něj zdrojem poezie, ale nyní již pro něj nemá význam:

No, no puedo mirar ya en esta fusión de la acacia y el ocaso, mi lira colgada. La rama graciosa no me trae el verso, ni la imluminación interna de la copa el pensamiento. Y aquí, a donde tantas veces vine de la vida, con una ilusión de soledad musical, fresca y olorosa, estoy mal y tengo frío, y quiero irme, como entonces del casino, de la botica o del teatro, Platero.<sup>105</sup>

Ne, nemohu už uzřít v tomto splynutí akácie a západu svou zavěšenou lyru. Líbezná větev nepřivolá mi verš, ani osvětlení uvnitř koruny nepřiláká mi myšlenku. A zde, kam tolikrát jsem prchal ze života s preludem hudební, občerstvující a vonné samoty, jsem churav a třesu se zimou a chci odtud odejít, jako tenkrát z kasina, z lékárny nebo z divadla, Stříbráku.<sup>106</sup>

Básníkovi už místo nepřináší to, co dříve a stalo se pro něj stejně nepříjemným jako místa, ze kterých radši utíká, než by v nich setrval. V předmluvě ke knize Jiménez zmiňuje, že po návratu do Mogueru ve svých dvaceti čtyřech letech, měl pocit, že se město velmi proměnilo. Pokud bychom vztáhli básně k osobě Jiméneze, nabízí se otázka, zda-li spíše Jiménez se neproměnil a jeho očima s odžitými zkušenostmi viděl Moguer již trochu jinak, což se mohlo (ale nemuselo) promítnout do básní s tématem elegie.

Proti elegii básník vzdává hold mládí a dětem, jak je patrné např. v básni *Juegos del anochecer* (Podvečerní hry), kde lyrický mluvčí sleduje chudé děti, jak si hrají a nabádají, ať si užijí každý okamžik své bezstarostnosti: „¡Sí. Sí! ¡Cantad, soñad, niños pobres! Pronto, al

---

<sup>104</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 217. Stříbráku, dnes v noci zahyne chladem v této vysoké ohradě, prokřehlý severákem. Nevím, jak odtud odejít, nevím, co dělat, Stříbráku... Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>105</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 134.

<sup>106</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Cit. d., s. 38.

amanecer vuestra adolescencia, la primavera os asustará, como un mendigo, enmascarada de invierno. Vamos, Platero...“<sup>107</sup>

Upozorňuje na pomíjivost bezstarostného dětství a na tíhy dospělého života. Jak zmiňuje v krátké předmluvě Jiménez na začátku knihy: „dondequiera que haya niños – dice Novalis -, existe una edad de oro.“<sup>108</sup> Básník se alespoň ve svých básních může znovu vracet do dětského věku a v tom nalézá útěchu.

Isabel Román píše, že kniha *Stříbrák a já* bývá někdy mylně interpretována jako kniha vzpomínek autora na rodné město a zdůrazňuje, že vzpomínky (např. formou elegie) se v knize sice objevují, ale slouží jako prostředek k lyrickému vyjádření, Jiménez v knize zprostředkovává své lyrické nazírání světa.<sup>109</sup>

Jiménez v prostředí Mogueru vytvořil svůj malý vesmír, který básnickými obrazy předkládá čtenáři. V jeho básních jsou uplatňovány stejné prostředky užívané pro veršovanou poezii (metafory, rytmus, přirovnání, synestezie, kumulování podstatných nebo přídavných jmen, básnické obrazy a další prostředky), které umožňují zrušení distance mezi textem a čtenářem a umožňují lyrické postupování. Kniha tedy není lyrickými povídkami o vzpomínkách autora na rodné město, nýbrž jde básně v próze.

---

<sup>107</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 87. Ano, ano! Zpívejte, sněte, ubohé děti! Až vzejde úsvit vašeho jinošství, jaro v masce zimy vás vyděsí jako žebráka. „Stříbráku, jedem!... Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>108</sup> Tamtéž. s. 83. „Kdekoli jsou děti,“ praví Novalis, „trvá zlatý věk.“ Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

<sup>109</sup> Román, Isabel. *La primera persona narrativa en Platero y yo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1981. s. 507.

# Federico García Lorca

Federico García Lorca se narodil roku 1898 ve městě Fuente Vaqueros v Andalusii. Studoval v Seville a v roce 1919 se zapsal na univerzitu v Madridu a pronikl do tehdejších literárních kruhů. Byl jedním z čelních představitelů Generace 27, což byla skupina autorů, kteří se roku 1927 sešli v kulturním sdružení Ateneo v Seville, aby přednesli své příspěvky na konferenci, která se konala u příležitosti třístého výročí smrti básníka Góngory, a tak získali své označení.<sup>110</sup> Básníci se hlásili ke Góngorově odkazu, ten usiloval o formální dokonalost svých básní plných metafor a komplikované syntaxe.<sup>111</sup> Příslušníci této generace (Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Luis Cernuda, Jorge Guillén a další) si přáli, aby jejich tvorba byla dokonalá ve své básnické podstatě, aby vycházela z jejich nitra, aby byla neangažovaná, apolitická a nezatížená sentimentem. Zároveň v tomto období začaly do Španělska pronikat především z Francie moderní avantgardní proudy jako kubismus, dadaismus, futurismus, surrealismus a ultraismus. Moderní směry se však do sbírky próz *Impresiones y paisajes* (*Dojmy a krajiny*, 1918) nepromítly.<sup>112</sup>

Pro Lorcu byla stejně jako pro jiné autory báseň v próze žánrem, ve kterém lze tvořit svobodně, jak vysvětluje v dopise Sebastiánu Gaschovi, kterému zaslal své dvě básně v próze: „Samozřejmě jsou v próze, protože verš je svazování, které nesnesou.“<sup>113</sup> Lorca nechtěl, aby jeho tvorba byla uměle něčím ovlivněna. Lozano Miralles se domnívá, že vzhledem k tomu, že prózu psal Lorca v počátcích své literární dráhy, tak se na prozaických dílech zdokonaloval, pomohla mu svobodně tvořit a stát se spisovatelem.<sup>114</sup> Sbírka próz *Dojmy a krajiny* byla Lorcovou první publikovanou knihou a próza mu posloužila jako prvotní způsob literárního vyjádření. Dříve publikoval pouze v časopisech nebo denících.<sup>115</sup> V kontextu celého jeho díla jsou krátké prózy spíše výjimkou a nejsou považovány za významné s ohledem na Lorcova pozdější díla (více se soustředil na veršovanou poezii a drama) a nedočkaly se ani pochvalné

---

<sup>110</sup> Capote Benot, José María. La generación del 27. In Cernuda, Luis. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1997. s. 16.

<sup>111</sup> Bělič, Oldřich. Forbelský, Josef. Cit. d., s. 96.

<sup>112</sup> Tamtéž. s. 206.

<sup>113</sup> García Lorca, Federico. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, s. 114. Naturalmente, están en prosa porque el verso es una ligadura que no resisten.

<sup>114</sup> Lozano Miralles, Rafael. Introducción. In García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Cátedra. Madrid: 1994. s. 29.

<sup>115</sup> Tamtéž. s. 13.



kritiky.<sup>116</sup> Sám autor vyjadřuje v prologu ke knize obavy nad kvalitou díla, když píše o knize jako o „pobre libro“<sup>117</sup> a píše, že čtenář si možná povšimne určité vágnosti. Lorca také v prologu vysvětluje, že všechny prózy v knize jsou interpretací vzpomínek na krajiny nebo osoby. Inspiraci pro prózy v *Dojmech a krajinách* našel pravděpodobně Lorca ve výletech, které absolvoval na univerzitě pod vedením vyučujícího Berruety.<sup>118</sup> Podle výletů lze také knihu rozdělit na čtyři části. V první části jsou texty věnované cestám po Kastílii. Druhá je věnována návštěvě Granady. Předposlední část je nazvaná Jardines (Zahrady) a jde spíše o eseje než o básně v próze. V poslední části Temas (Témata) jsou texty, které se nejvíce podobají krátkým fragmentům. Kniha nemá jednotnou koncepci a jednotlivé prózy jsou velmi nesourodé.

Sám Lorca stejně jako Jiménez nedefinoval žánr, ve kterém knihu napsal, a ohledně žánru knihy se literární studie neshodují. Mnoho z textů nelze dle kritérií stanovených na začátku této práce definovat jako básně v próze kvůli jejich délce, která je někdy až na osm stran. Takto dlouhý text ztěžuje lyrické napojení, básním v próze se spíše podobají pouze některé prózy a nebo některé úryvky.

Problémem také je, že mnoho z textů má spíše znaky jiných žánrů. Např. Rafael Lozano Miralles vnímá knihu jako deník:

Následující texty vytváří druh intimního deníku, ve kterém Lorca nepopisuje a neanalyzuje každodenní události, ale skrze psaní se snaží o zamyšlení se nad svým vlastním já ve vztahu k problémům, které ho trápí, ať už jsou povahy sentimentální, náboženské, filozofické nebo společenské.<sup>119</sup>

Nejde o deník zápisků ve smyslu, co všechno Lorca na cestách prožil. Cesty a navštívená místa využil pro literární ztvárnění svých myšlenek na různá témata, i přesto se ovšem objevují v prózách pasáže či jednotlivé věty, které popisují průběh cesty studentů. Např. v *La Montaña*

---

<sup>116</sup> Utrera Torremocha. Cit. d., s 328.

<sup>117</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 5. ubohá kniha

<sup>118</sup> Lozano Miralles, Rafael. Introducción In García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1994, s. 13.

<sup>119</sup> Tamtéž. s. 29. Los texto sucesivos constituyen una especie de diario íntimo, en el cual, sin embargo, Lorca no describe y analiza los acontecimientos cotidianos sino que utiliza la escritura para intentar una reflexión sobre su propio yo en relación con los grandes problemas que le acucian, sean éstos de carácter sentimental, religioso, filosófico o social.

III (Hora III): „Damos gracias a la mujer, y atravesando la plaza llegamos al mesón...“<sup>120</sup>, v próze El Convento IV (Kláster IV): „En la mañana siguiente me despertaron los cantos hermosos de los frailes y los potentes ladridos de los perros.“<sup>121</sup> a např. v próze Sombras (Stíny): „A la salida del comedor después de haber cenado marchamos a la huerta.“<sup>122</sup> Tyto poznámky o průběhu cest texty navzájem propojují a vytvářejí dojem chronologického řazení, vytrhávají čtenáře od soustředění se na básnické obrazy. Také narušují lyrické ladění textu, protože text příliš spojuje s realitou, to považuje za problematické také Utrera Torremocha, která nepovažuje knihu za deník, nýbrž za lyrizovanou prózu: „Obecně se dá tuto první Lorcovu knihu považovat za lyrizovanou prózu, kvůli její délce a vnější spojitosti s realitou, která převládá v celé knize.“<sup>123</sup> Zároveň dodává, že některé vybrané prózy považuje za básně v próze a uvádí tři příklady: Pregón en la tarde (Odpolední výkřik), Baeza z části o Kastílii a Amanecer de verano (Letní svítání) z části o Granadě.

Oproti Utreře Torremocha nebo Lozanu Mirallesovi Lawrence H. Klibbe vidí knihu jako sbírku esejí.<sup>124</sup> V prózách se často objevují autorovy myšlenkové pochody. Např. krátká próza s názvem Jardín romántico (Romantická zahrada) má nejvíce charakter eseje. Lorca v textu s ironií uvažuje nad tím, že se ztrácejí romantické zahrady osmnáctého století, chybí „dama pálida“ a „caballero poeta“<sup>125</sup>. Romantismus už nemá příznivce, protože se lidé pouze pachtí za vyděláváním peněz: „Pasó otro romántico por la ventana y se quedó mudo de admiración. Entornó los ojos, como ensoñando sobre el jardín..., pero en seguida se fue. Tenía que ir a la oficina..., con casas que tienen balcones cerrados.“<sup>126</sup> Text končí konstatováním, že nad zahradami by Verlaine zaplakal a Dubus by hrál na černé housle. Text není básní v próze, protože obsahuje více myšlenek, které jsou strukturované a chybí volná plynulost dojmů. Suzanne Bernard definuje dva typy básní v próze: ty, které se více podobají tradičnímu pojetí

---

<sup>120</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 39. Poděkovali jsme ženě a přes náměstí jsme přijeli k hostinci.

<sup>121</sup> Tamtéž. s. 45. Následující ráno mě vzbudily překrásné mnišské zpěvy a hlasitý štěkot psů.

<sup>122</sup> Tamtéž. s. 56. Poté, co jsme vyšli z jídelny navečeření, odebrali jsme se do zahrady.

<sup>123</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d. s. 327-328. En general, este primer libro de Lorca puede considerarse en su conjunto como perteneciente al género de la prosa poética, dadas su extensión y la vinculación externa con la realidad que predomina en todo el libro.

<sup>124</sup> Lawrence, H. Klibbe. *Lorca's Impresiones y paisajes: The Young Artist..* Madrid: Ediciones José Porrúa, 1983, s. 34.

<sup>125</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 93. bledá dáma a básník-rytíř

<sup>126</sup> Tamtéž. s. 96. Kolem okna prošel další romantik a úžasem zůstal stát. Přivřenýma očima zasněně hleděl do zahrady..., ale pak hned šel. Musel jít do kanceláře...do budov, kde jsou balkony zavřené.

lyriky a pak básně, ve kterých převažuje vyprávění.<sup>127</sup> Texty z Lorcovy sbírky však většinou nespádají ani do jedné kategorie, a nejbližší by měly k doposud nedefinovanému žánru *báseň v eseji*, protože jde často o eseje s lyrickým laděním.

Je třeba také zmínit, že některé prózy se podobají modernistickým cestovatelským kronikám. Na příklad první próza zvaná *Meditación* (*Meditace*) je v první části podobná eseji a v druhé pak modernistické kronice.

V textu autor kritizuje španělská města, jejich zaostalost a velebení dávné minulosti: „Estáis tan majestuosas en vuestra vejez, que se diría que hay un alma colosal, un Cid de ensueño sosteniendo vuestras piedras y ayudándoos a afrontar los dragones fieros de la destrucción...”<sup>128</sup> V kastilských městech nevidí žádné směřování k budoucnosti a jeho rozhořčení se stupňuje, až nazývá města mrtvými: „Ciudades muertas de Castilla, por encima de todas las cosas. Hay un hálito de pesadumbre y de pena inmensas!”<sup>129</sup> Téma zaostalosti měst v dalším odstavci opouští a následuje úvaha nad tím, jak fungují naše vzpomínky, když cestujeme. Tato pasáž se podobá modernistické kronice Manuela Díaze Rodrígueza a jeho kronice *Alma de viajero* (*Duše cestovatele*). Podoba je např. v této části: „En realidad, cuando existe es un placer bastante melancólico. Está, más que en el viaje mismo, en el recuerdo, y el recuerdo casi nunca es alegre, formado como ha sido con las lágrimas y el dolor de los muchos adioses.”<sup>130</sup> Podoba je v tématu a v melancholii, kterou spojují oba autoři se vzpomínkou na cestování, Lorca píše o vzpomínkách takto: „Porque los recuerdos de viaje son una vuelta a viajar, pero ya con más melancolía y dándose cuenta más intensamente de los encantos de las cosas...”<sup>131</sup> Dále Lorca v textu uvažuje nad pocitem, který často máme při vzpomínkách na cesty, a to, že si přejeme se na místo vrátit a znovu vše prožít. Kdybychom se ale opravdu na místo vrátili, často už by pro nás nemělo takové kouzlo, jaké má v našich vzpomínkách. Stejně

---

<sup>127</sup> Bernard, Suzanne. Cit. d., s. 13.

<sup>128</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 9. Jste tak majestátná ve svém stáří, až by se dalo říct, že je ve vás obrovská duše, iluze Cida, který drží kameny pohromadě a čelí strašným ničícím drakům...

<sup>129</sup> Tamtéž. s. 9. Mrtvá kastilská města, stojící nad vším. Je přes vás přehozen závoj nesmírného utrpení a lítosti.

<sup>130</sup> Díaz Rodríguez, Manuel. Araujo, Orlando. *Alma de Viajero*. Lingua Ediciones. [online]. [cit. 2023-09-25].

Dostupné z: <[https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?pq-](https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?pq-origsite=primo&ppg=54&docID=6176790)

[origsite=primo&ppg=54&docID=6176790](https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?pq-origsite=primo&ppg=54&docID=6176790)>. s. 157. Ve skutečnosti, pokud existuje, jde o potěšení poměrně

melancholické. Je, spíše než v cestě samé, ve vzpomínce, a vzpomínka není téměř nikdy veselá, tvořená slzami a bolestí z četných loučení.

<sup>131</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 10. Protože vzpomínky na cestu jsou návrat k cestování, ale s větší melancholií a s větším citem pro kouzlo věcí.

tak Díaz Rodríguez ve své cestovatelské kronice píše o smutku, který cítíme, když odcházíme z nějakého místa a o touhách se vrátit. Ostatní texty se nepodobají tolik cestovatelským kronikám a celá kniha za kroniku nelze označit.

Některé prózy vykazují rysy deníku, jiné eseje, básně v próze, kroniky a navzájem se střídají, jednoznačně určit žánr knihy *Dojmy a krajiny* nelze. Z tohoto důvodu bude nyní krátce pojednáno o každé části zvlášť.

## Báseň v próze a *Dojmy a krajiny*

Lyrické naladění v prózách není jednoznačné. Problematická je délka textů.

V části o Kastilii nelze texty definovat jako básně v próze kvůli jejich délce, která je někdy až na sedm stran. Básním v próze se tak spíše podobají pouze některé úryvky např. v básni La Cartuja (Kartuziánský klášter) Lorca popisuje klášter jako temné místo s pohřební náladou a všudypřítomným strachem. Tuto náladu odráží i krajina: „A los lados del camino, árboles macizos de ramajes sonoros meditan inclinados ante la amargura inefable del paisaje. (...) La visión de Dios es en este paisaje la de inmenso temor. Todo está sobrecogido, miedoso, aplanado.“<sup>132</sup> Lorca často popisuje katedrály, kostely a kláštery a okolní přírodu. Náladu v klášteře spoluprožívá okolní příroda, odraz emocí v přírodě je jedním z typických znaků romantismu a popisy se také podobají Bécquerovým popisům katedrál v díle *Legendy*. Do Lorcových básní v próze se z Bécquerových *Legend* přenesly především popisy, detailně vyličené popisy plné soch, stínů, hry světél.

Lyrické naladění textu v této části knihy i v celé knize často přebíjí Lorcova kritika církve. Lorca kritizuje církve buď přímo, nebo kritiku schovává za ironii. Někdy jakoby se autor vysmíval např. řeholnímu životu jeptišek, kdy popisuje monotónnost jejich konání: „Luego se sientan, se levantan, se quitan las capuchas, se las vuelven a poner, todo esto con un ritmo admirable, con una teatralidad trágica solemne, conservando toda la enorme fortaleza de la liturgia antigua.“<sup>133</sup>

Lorca nekritizoval křesťanskou víru, ostře se ale stavěl vůči církvi. Kritizoval ceremonie, řeholní život, víru v posmrtný život a nutnost modliteb. V použití kritiky vrací do

---

<sup>132</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 19-20. Po stranách cesty, vzrostlé stromy se znělým větrovým medituji nakloněné nad nepopsatelnou zatrpklostí krajiny. (...) Představa Boha odpovídá v této krajině neskutečnému strachu. Vše je vystrašené, bázlivé a zploštělé.

<sup>133</sup> Tamtéž. s. 49. Pak se posadí, postaví se, sundají si kápě, znovu si je nasadí, toto všechno v obdivuhodném rytmu se slavnostní tragickou teatralností, konzervující v sobě tak celou ohromnou starou liturgii.

počátků básní v próze, kdy již Baudelaire začlenil do svých básní kritiku. Kritika není tomuto žánru cizí, u Lorcy je ovšem velmi častá a odvádí čtenářovu pozornost od básnických obrazů a narušuje lyrické prostupování.

Z části o Kastilli považuje Utrera Torremocha za báseň v próze text s názvem *Pregón en la tarde* (Odpolední výkřik). Na text je možné zkusit aplikovat Mikova kritéria pro určení žánru básně v próze stejně jako u básně *Souchotinářka* od Jiméneze. Kritéria jsou: operativnost proti ikoničnosti, subjektivnost proti dějovosti a posouzení, zda-li dochází k detenzivnímu či objektivnímu řešení tenze. Text je dlouhý jednu stranu a začíná uvedením čtenáře na místo, kde se celý básnický obraz odehrává, na opuštěnou ulici: „Horas lujuriosas del mes de junio. La calle solitaria.“<sup>134</sup> Po uvedení čtenáře na místo, se ozve bolestný výkřik: „A lo lejos sonó el pregón. Era un grito doloroso, angustiante (...).“<sup>135</sup>

Věta: „A lo lejos sonó el pregón.“ uvádí básnický obraz, ve kterém je popsáno ženino vykřikování, to je vylíčeno pomocí hudební terminologie (Lorca byl hudebník) a nedochází k rozvíjení děje. Některé věty naznačují subjektivní vylíčení obrazu, na příklad tato, kdy autor přirovnává výkřiky k: „pregón desfallecido y fuerte como una frase de trompa del gran Wagner.“<sup>136</sup> nebo: „una nota quejumbrosa“<sup>137</sup>. Také se objevuje např. oxymóron: „con su melancólica alegría.“<sup>138</sup> Čtenář se díky přirovnáním mohl rozpomínat, zda někdy také slyšel podobné výkřiky. V porovnání s Jimézovým *Stříbrákem* se v celé knize objevuje mnohem méně básnických prostředků. Jazyku schází větší zdobnost, je spíše strohý.

Výkřik patřil ženě, která se objevuje v dalším odstavci: „Era una mujeruca encorvada, descalza, con los pelos canos, tiesos, cayéndole por la espalda, pitarrosa, con la cabeza inclinada, como sumida en una tremenda meditación.“<sup>139</sup> Báseň přešla k popisu ženy, která vykřikuje, a končí postupným dozníváním jejích výkřiků až k úplnému ztišení a poukázáním na nehybnost vzduchu a věcí v parném létě: Až se její výkřiky postupně začnou ztrácet: „Hubo

---

<sup>134</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 70. Vilný červnový čas. Opuštěná ulice.

<sup>135</sup> Tamtéž. s. 70. V dále se ozval výkřik. Byl to výkřik bolestný, ztrápený (...).

<sup>136</sup> Tamtéž. Výkřik umdlévající a silný jako věta z Wagnerovy skladby zahraná na lesní roh.

<sup>137</sup> Tamtéž. Naříkající nota

<sup>138</sup> Tamtéž. Se svou melancholickou radostí

<sup>139</sup> Tamtéž. s. 71. Byla to shrbená stařena, bosá, s šedivými vlasy, tuhými, které ji spadaly po zádech, s ospalky, s hlavou nakloněnou, pohrouženou ve strašlivém hloubání.

varias silencios mientras el pregón se perdía. Al fin la voz se dejó de oír, quedando la calle desierta y aburrida del calor fortísimo. Las acacias apenas se movían.“<sup>140</sup>

V textu nedochází k rozvoji děje, žena ani lyrický mluvčí nevstupují do žádných akcí. Převažuje subjektivnost nad dějovostí.

Text se od začátku zdá být spíše ikonický než operativní, protože dochází k volnému řazení motivů: „Horas lujuriosas del mes de junio. La calle solitaria.“ Lorca text na začátku nijak neuvádí, pouze před nás staví různé motivy. Neobjevují se na začátku slovesa a to čtenáři naznačuje, že nejde o vyprávění. Kompozice je uvolněná.

Tenze v textu není objektivně řešena. Ženiny výkřiky postupně mizí v dálí, tak jak se od ní vzdaluje lyrický mluvčí, ten s ní nenavazuje kontakt a nedochází k řešení její zřejmě obtížné životní situace. Text lze považovat za báseň v próze díky lyrickému subjektivnímu ladění a použitým básnickým prostředkům.

Prózy v části o Granadě jsou kratší. V některých se znovu objevuje kritika církve a některé prózy jsou na básně v próze příliš dlouhé (např. *Sonidos (Zvuky)*). Některé texty jsou básněmi v próze a volbou motivů se podobají Jiméneзовě *Stříbrákovi*. Návrtnými motivy jsou východy a západy slunce, stromy a ptáci. Např. v básni *Amanecer de verano (Letní svítání)*, kdy lyrický mluvčí popisuje rozbřesk: „El sol aparece casi sin brillo...y en ese momento las sombras se levantan y se van, la ciudad se tiñe de purpura pálida, los montes se convierten en oro macizo y los árboles adquieren brillos de apoteosis italiana.“<sup>141</sup> Báseň se motivem krajiny měnící se svitem slunce velmi podobá pasážím z Jiméneзова *Stříbráka*.

Úryvek se podobá Jiméneзовě básni *Paisaje grana (Purporová krajina)*:

Ahí está el ocaso, todo empurpurado, herido por sus propios cristales, que le hacen sangre por doquiera. A su esplendor, el pinar verde se agría, vagamente enrojecido; y las hierbas y las florecillas, encendidas y transparentes, embalsaman el instante sereno de una esencia mojada, penetrante y luminosa.<sup>142</sup>

---

<sup>140</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 70-71. Několik okamžiků ticha proložil výkřik, jak se ztrácel. Až hlas už nebyl slyšet, ulice zůstala vyprahlá a nudná v parném horku. Akácie se téměř nehýbaly.

<sup>141</sup> Tamtéž. s. 76-77. Slunce se objevuje téměř bez jasu...a v ten moment se zvedají stíny a odcházejí, město se zbarví do světle fialové, hory se promění ve zlatý masiv a stromy nabývají záře italské apoteózy.

<sup>142</sup> Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra. Cit. d., s. 105. Zde západ celý purpurový, je zraněn svými vlastními křišťály, které ho všude zkrvavují. V jeho jasu se zelený, kalně zrudlý piniový háj zachmuřil a trávy a květinčky, prosvícené a průhledné, balzamují jasnou chvíli navlhlou, pronikavou a zářivou vůní. Překlad: František Nechvátal a Zdeněk Hampejs.

Oba autoři v básnických obrazech líčí, jak se krajina mění pod různým svitem slunce. Lorca volil motivy podobné těm Jiménezovým.

Prózy s v části *Jardines* (Zahrady) jsou úvahy autora na témata spjatá se zahradami. Za báseň v próze lze považovat prózu *Jardín conventual* (Klášterní zahrada), kde je hlavním tématem obraz klášterní zahrady, která je celá zahalena ve smutku a šedi náboženských ceremonií. Objevují se „*girasoles marchitos*“,<sup>143</sup> nebo pavouci, kteří: „*tendieron sus hilos plateados*.“<sup>144</sup> Celá zahrada odráží ponurost, chlad a smutnou náladu v klášteře: „*Todos los colores son tímidos y castos. Entre las malezas descuidadas nacen margaritas menudas y flores silvestres... En las veredas que ha mucho tiempo nadie cruzó, las arañas tendieron sus hilos plateados... Algunas veces se levanta el suelo cubierto de manchas verdes, de musgos, y humedades (...)*“<sup>145</sup> Příroda v duchu romantismu spoluprožívá náladu postav (v tomto případě jeptišek). Objevuje se znovu také s ironií podaná kritika církve: „*Solo hay un rosal en todo el recinto, que cuida una novicia que todavía no ha tenido tiempo de entristecerse...*“<sup>146</sup> Autorovi se zdají jeptišky být téměř bez života a bez radosti. Klášterní zahrada tvoří spíše výjimku a ostatní prózy v části *Zahrady* se více podobají esejím. V básni se objevuje volné řazení motivů, nepřítomnost dějového prvku, celý obraz zahrady působí staticky a kompaktně, jde jednoznačně o báseň v próze.

V části *Temas* (Témata) jsou velmi krátké prózy, které se podobají fragmentům a vracejí se tak také k počátkům tohoto žánru do devatenáctého století, kdy fragmenty byly populární a vycházely v časopisech. Mnoho z nich splňuje definici básně v próze, až na nelyričnost básnických obrazů. Problémem je často strohý a objektivní popis, schází větší subjektivnost a barvitost obrazů. Např. próza *Ruinas* (Ruiny) je o ruinách, o tom jak se pomalu propadají do země. Důraz je dán na barvy a zvuky, jeden odstavec je věnován ozvěnám. Lorca nevyužívá žádných básnických figur, jazyk je velmi střídmý, nebásnický. Např. v této části: „*La visión decorativa de una ruina es magnífica... la luz entra por los techos derrumbados, y no tiene dónde reflejarse... Solo en las covachas de una galería abierta a los campos, o en un claustro,*

---

<sup>143</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 91. odkvetlé slunečnice

<sup>144</sup> Tamtéž. spřádali své stříbrné nitě

<sup>145</sup> Tamtéž. s. 90-91. Všechny barvy jsou zastřené a neokázalé. Mezi zanedbaným houštím rostou drobné kopretiny a divoké květiny... Na cestách, kterými dlouho nikdo neprošel, natáhli pavouci své stříbrné sítě... Občas se zavlní zem pokrytá zelenými fleky, mechem a vlhkostí.

<sup>146</sup> Tamtéž. s. 91. Nízkými a zašlými chodbami procházejí jeptišky ve svých hrubých kápích. Pouze jedna růže je v celém objektu, o tu se stará novicka, která ještě neměla čas se rozesmútnět.

penetra ondulando tonalidades sombrías.“<sup>147</sup> Lorca nepopisuje subjektivně. Objevují se metafory např.: „los ecos vuelven a danzar otra vez por las llanuras.“<sup>148</sup> Jejich použití je však velmi řídké.

Z ostatních próz z této části vyznívá více lyricky např. *Un pueblo* (Vesnice). Tento text z části *Témat* lze považovat za báseň v próze:

En el silencio de la tarde, al pasar por el pueblo castellano, el sol ponía sus notas doradas en la torre lánguida de la iglesia y en las casitas humildes. Unos viejos están sentados junto a la portada. Son como figuras de piedra que estuvieran en una ceremonia de gran religiosidad. Alguna vez uno mueve una mano. Las puertas están cerradas... Nacen unas colmenas entre flores... Una mujeruca da de comer a un lechón. Por las tapias de los corrales asoman largos palos abandonados. Son las lanzas que esperan. A la salida del pueblo hay toros bebiendo en un remanso, donde está el agua casi podrida... de los fondos empiezan a salir las nieblas rojas del atardecer.<sup>149</sup>

V tichu odpoledne, při procházce kastilskou vesnicí, slunce svítlo svými zlatými tóny na skleslou kostelní věž a na skromné domky. Stařečkové spolu sedí před vchodem. Jsou jako kamenné sochy, které jakoby byly účastny ceremonie velkého náboženského významu. Občas jeden pohne rukou. Dveře jsou zavřeny... Vznikají úly mezi květinami... Stařena krmí vepře. U zdi ohrady vykukují dlouhé opuštěné kůly. Jsou to kopí, která čekají. Při východu ze vsi býci pijí z nádrže, kde je téměř zkažená voda... za obzorem se začínají objevovat červánky soumraku.

V textu Lorca splňuje jedno z kritérií básní v próze a to volné řazení motivů, k přecházení mezi motivy používá trojtečkoví. Výraz „de gran religiosidad“ vyznívá ironicky a předposlední věta o zkažené vodě kontrastuje s následující o červáncích. Tento kontrast navozuje dojem apatie, kterou mají obyvatelé vesnice vůči svému životu a ta se může přenést na čtenáře. Báseň vzbuzuje ve čtenáři nějaký pocit, jde tedy o báseň v próze, byť jazyk je opět velmi střídový. Podobně střídový jazyk je v textech *El Duero* (Duero), *Un hospicio de Galicia* (Galicijský hospic), *Campos* (Pole) nebo *Otro convento* (Další klášter).

---

<sup>147</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 101 Pohled na ruinu je velkolepý. Světlo vstupuje rozbořenými střechami a nemá se kde odrážet... Pouze v jeskyních otevřených směrem k polím, nebo v chodbě, světlo proniká a zakrucuje odstíny stínů

<sup>148</sup> Tamtéž. Ozvěny znovu tančí po rovinách.

<sup>149</sup> Tamtéž. s. 103.



O mnoho lyričtěji než báseň Vesnice vyznívá báseň Amanecer castellano (Kastilské svítání):

No hay roto las nieblas de la noche. Por el horizonte se va abriendo una ráfaga de luz blanca que llena de claridad sombría a los pardos terronales. Sobre las acequias hechas espejos de verde azul, se miran los álamos quietos y fríos.

Hay una paz armoniosa en todo el paisaje. Las sierras lejanas tienen suavidades moradas y negras, las tierras se ocultan entre las nubes bajas de la niebla, de los cielos sin color está cayendo una llovizna de rocío..... [SIC]

Va tomando un tinte rojo y rosado el abismo del crepúsculo... Un pueblo deja ver su torre que mira sobre el rosa del fondo. El viento empieza a danzar en la llanura... Silba un tren muy lejano, y entre los barbechos largos surge un arado clavado en la tierra.<sup>150</sup>

Nerozpadlo se noční mračno. Na horizontu se objevuje záblesk bílého světla, které rozjasňuje stíny a osvětluje hnědá pole. Nad zavlažovacími kanály, z kterých jsou modrozelená zrcadla, shlížejí nehybné a zmrzlé topoli.

Harmonický mír vládne v celé krajině. Daleká pohoří mají nafialovělou a černou měkkost, hory se schovávají mezi nízkými mraky z mlhy, z bezbarvé oblohy padá rosa..... [SIC] Pruh úsvitu nabývá červeného a růžového odstínu. Ve vesnici už jde vidět věž, která stojí před růžovou září. Vítr začíná tančit po planině... V dálce houká vlak, mezi dlouhými úhory se objevuje pluh zabořený v zemi.

Lorca před čtenáře staví básnický obraz svítání na poli. Na začátku popisuje v prvním odstavci moment před svítáním, kdy je na obzoru vidět pouze bílý svit, popisuje smír v celé krajině, objevující se rosu a obraz uzavírá obrazem pluhu.

Text se dá považovat za báseň v próze, objevují se metafory, popis krajiny je subjektivní, jak lze sledovat např. v úryvcích: „hay una paz armoniosa“, „el viento empieza a danzar“, „las tierras se ocultan entre las nubes bajas de la niebla.“ I tato báseň se svým impresionistickým popisem velmi podobá Jiménezevě *Stříbrákovi*.

Knihy *Dojmy a krajiny* vyšla pouze o čtyři roky později než *Stříbrák a já*. Knihu tak ještě minula avantgardní hnutí. Neměly na ní vliv ani symbolismus či modernismus (až na podobnost s modernistickou kronikou v próze Meditace). Lorca se dílem vrátil do 19. století do období romantismu a k Bécquerovi. V líčení krajiny navázal na Jiméneze, byť s jazykem

---

<sup>150</sup> García Lorca, Federico. *Obras completas*. Cit. d., s. 107.

méně zdobným. Autor knihou nepřispěl k obrodě nebo posunu žánru novým směrem, ale utvrdil silný vliv Bécquera a romantismu na žánr básně v próze ve Španělsku na začátku 20. století.

# Luis Cernuda

Luis Cernuda se narodil roku 1902 v Seville. Časově se svou tvorbou řadí stejně jako García Lorca ke generaci 27 a je jedním z mladších zástupců. V mládí byl prý velmi uzavřený a samotářský. Bývá přezdíván „básníkem samoty“.<sup>151</sup> Básně začal psát v období dospívání. Ve dvacátých letech začal psát první básně v próze, z nichž některé vyšly v časopisech. Cernuda texty v té době nenazýval básněmi v próze, ale jenom prózami nebo črtami. Např. próza *Indolente* (Lhostejný, 1926) byla ovlivněna avantgardou. Text začíná pohledem lyrického mluvčího z okna a přemýšlením nad svou existencí, kdy najednou do textu vstoupí obraz z filmového plátna: „(...) porque no habría de conducirme al campo de los modernos héroes: la pantalla. (Veo un hombre que, procurando adaptar bien a su figura el aspecto de malhechor, maniobra: manos en los bolsillos, gorra calada hacia los ojos,...)“<sup>152</sup> Začlenění popisu filmové scény je rysem kreacionismu. Text končí znovu básníkovým pohledem z okna a obraz se tak uzavírá. Kritici se neshodují nad žánrem textu, někteří ho považují za lyrizovanou prózu, protože obsahuje vyprávění filmové scény, jiní za báseň v próze. Např. Utrera Torremocha se přiklání k básni v próze a poukazuje na převažující jedenáctislabičný rytmus a subjektivnost, s kterou lyrický mluvčí popisuje filmovou scénu nebo své pocity.<sup>153</sup> Text se nachází na pomezí mezi básní v próze a lyrizovanou prózou.

Další básně v próze, které Cernuda napsal v počátcích své tvorby, zakomponoval do své sbírky *Placeros prohibidos* (*Zakázané rozkoše*, 1931). Např. báseň *Pasión por pasión* (Vášeň za vášeň), kde lyrický mluvčí potká mladíka, který má místo očí dvoje hodiny: „Le miré: en sus ojos vacíos había dos relojes pequeños; uno marchaba en sentido contrario al otro.“<sup>154</sup> Lyrický mluvčí má touhu přiblížit se a poznat mladíka, ale ten mu uniká: „Quise detenerle, mi brazo quedó inmóvil.“<sup>155</sup> Báseň představuje sen. Symbolické předměty, které nevycházejí z reality jsou znakem surrealismu.

---

<sup>151</sup> Bělič, Oldřich. Forbelský, Josef. Cit. d., s. 215.

<sup>152</sup> Cernuda, Luis. *Obra completa*. Prosa II. Ediciones Siruela. Madrid: 1994. s. 729. Protože bych se nemohl obrátit na svět moderních hrdinů: obrazovku. (Vidím muže, který usiluje o to, aby jeho postava měla vzezření zločince, chová se tak: ruce v kapsách, čepice spadá do očí, (...).

<sup>153</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 330.

<sup>154</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, s. 185 Podíval jsem se na něho. V jeho prázdných očích byly dvě malé hodiny; jedny šly proti směru druhých.

<sup>155</sup> Tamtéž. Chtěl jsem ho zadržet, ale moje paže znehybněla.

Ve více básních ze sbírky *Zakázané rozkoše* se autor inspiruje sny a pronásleduje něco, po čem intenzivně touží. Právě touha je jedním z hlavních Cernudových témat, která se se prolínala jak jeho veršovanými básněmi, tak i těmi v próze. Lyrický mluvčí často touží uniknout ze skutečnosti do snů, podvědomí a často po něčem touží, předmět jeho touhy mu ale stále uniká. Touhy nikdy nelze dosáhnout, něco tomu vždy zabrání.<sup>156</sup>

Cernudovu literární tvorbu je možné rozdělit do dvou etap, období života ve Španělsku a díla, která napsal v exilu. Na začátku své tvorby napsal sbírku veršované poezie *Perfil del aire* (*Obrys vzduchu*, 1927) ve formě Jiménezovy „poesía pura“, ale posléze snad i změnou politických poměrů (konec dvacátých let byl spjat s diktaturou Prima de Rivery, od roku 1936 probíhala občanská válka), začal psát poezii více spjatou s reálným životem a světem kolem něj, poezii upřímnější a člověku bližší.<sup>157</sup> Sbírkou básní v próze *Ocnos* byla napsána v exilu a oproti jeho dřívějším básním v próze nebyla ovlivněna avantgardními hnutími.

## Báseň v próze a *Ocnos*

Sbírkou básní v próze *Ocnos* začal Cernuda psát poté, co emigroval do Anglie v roce 1938 a v prvním vydání obsahovala 31 básní. Vyšla v roce 1942 v Oxfordu. Podruhé Cernuda sbírku rozšířil o patnáct básní a báseň *Escrito en el agua* (Vepsáno ve vodě) vyřadil, protože, jak vysvětlil v předmluvě k druhému vydání, zdálo se mu, že svou tematikou (báseň je o pomíjivosti lidského života) sbírku ukončovala a bránila přidávání dalších básní.<sup>158</sup> Naposledy kniha vyšla potřetí v Mexiku roku 1963 krátce po Cernudově smrti a celkem obsahovala 63 básní.<sup>159</sup>

Cernuda nepřidával básně do sbírky bez rozmyslu, ale začleňoval přibývající básně mezi stávající tak, aby tvořily tematicky podobné celky (Cernudovo dětství a mládí v Seville, exil ve Velké Británii a v New Yorku). Např. báseň ze třetího vydání *Mañanas de verano* (Letní rána) je včleněna mezi básně z první sbírky, protože se týká vzpomínky na dětství.

V prologu ke třetímu vydání Cernuda vysvětluje, že v Glasgow se až obsesivně vracel do dětství a mládí stráveném v Seville a v porovnání s falešností a nuzností Skotska, se mu

---

<sup>156</sup> Bělič, Oldřich. Forbelský, Josef. Cit. d., s. 215.

<sup>157</sup> Capote Benot, José María. La generación del 27 IN Cernuda, Luis. *Antología*. Cátedra. Madrid: 1997. s. 19

<sup>158</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., 825.

<sup>159</sup> León Felipe, Benigno. *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005, s. 78.

zdálo, že jeho vzpomínky stojí za zaznamenání.<sup>160</sup> Zde je nutné poznamenat, že psaní sbírky zřejmě nebylo pro Cernudu nostalgickým únikem do jeho rodné země, básně spíše působí jako že v nich Cernuda objasňuje, co je pro něj básnictví a jak se vyrovnat s dospíváním, touhami a stárnutím.

Dále v předmluvě, kterou píše ve třetí osobě jednotného čísla, přímo definoval prózu v knize jako básně v próze. Zmiňuje, že jde o žánr ve Španělsku málo používaný, ale shledal ho jako příhodný pro toto dílo: „Literární žánr, který se jmenuje báseň v próze, není ve Španělsku tradiční, ani používaný mezi námi, nicméně jeho forma se zdála L. C. nevyhnutelnou, adekvátní a potřebnou pro jeho dřívější již uložené vzpomínky a pro nové zážitky.“<sup>161</sup>

Fakt, že sám autor určil své dílo jako básně v próze, je pro vývoj žánru zásadní. Svědčí totiž o větším povědomí, kterému se žánru v té době začalo dostávat, a jeho většímu ukotvení v literární teorii té doby.

Předmluvu Cernuda uzavírá vysvětlením, že název *Ocnos* našel v Goetheho eseji *Polygnots Gemälde in der Lesche zu Delphi* (1804), kde Ocnos byla mytická postava, která zaplétala proutí jako potravu pro svého osla.<sup>162</sup> Cernuda spatřoval ironii v postavě Ocnos a v oslovi, který žral proutí, viděl paralelu k času, který ukrajuje z našich životů. Název je příhodný, protože právě čas je jedním z témat sbírky.

Většina textů v *Ocnos* naplňuje definici básně v próze. Lyrickému účinku nejvíce napomáhá krátkost básní, rytmus a časté užívání básnických prostředků. Všechny básně ze sbírky jsou krátké (půl až jedna strana) a jsou na sobě zcela nezávislé. Básně nespojuje žádná postava (v některých básních se objevuje Albanio, ale neprochází celou knihou), nejsou nijak časově propojené, netvoří uzavřený cyklus.

V některých básních je možné vidět podobnost s básněmi Jiméneze a Bécquera. Především básně *El mar* (Moře), *El magnolio* (Magnolie), *Atardecer* (Západ) *Ciudad de la meseta* (Město v nížině) a *Pregones* (Výkřiky) se podobají Jiménezově *Stříbrákovi*. Opakují se motivy krajiny v zapadajícím slunci, barvy, vyobrazování krásy stromů a květin. Cernuda používá impresionistické vyličení básnického obrazu. Např. báseň *Atardecer* (Západ) by dobře zapadla do Jiménezova *Mogueru*:

---

<sup>160</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 825.

<sup>161</sup> Tamtéž. s. 826. No es de tradición española, ni apenas cultivado entre nosotros, el género literario a que se llama poema en prosa; no obstante su forma se impuso fatalmente a L. C. como adecuada y necesaria para sus recuerdos anteriores, ya consignados, y para sus nuevas experiencias

<sup>162</sup> Martín Gijón, Mario. El poema en prosa como divinación autobiográfica en Luis Cernuda. De *Ocnos* a Variaciones sobre tema mexicano. *Bulletin of Spanish studies*. Volume XCII. núm. 4, 2015, s. 558.

El sol poniente encendía apenas con toques de oro y carmín los bordes de unas frágiles nubes blancas que descansaban sobre el horizonte de los tejados. Caprichoso, en formas irregulares, se perfilaba el panorama de arcos, galerías y terrazas: blanco laberinto manchado aquí o allá de colores puros, y donde a veces una cuerda de ropa tendida flotaba henchida por el aire con una insinuación marina.<sup>163</sup>

Zapadající slunce rozsvěcelo zlatými a karmínovými doteky okraje křehkých bílých mraků, které odpočívaly na horizontu střech. Rozverné, v nepravidelných tvarech, se vykreslovalo panorama oblouků, podloubí a balkónů: bílý labyrint poskvrněný sem tam jasnými barvami, kde se občas prádlo na šňůře vzedmulo větrem s náznakem moře.

Pokud bychom na ukázkou aplikovali Mikova kritéria pro určení básně v próze, je jasné, že jde o text ikonický, subjektivní a tenze v básni je minimální. Jde o básně v próze v duchu Jiméneze odkazu.

Podobně je tomu u básně *La catedral y el río* (Katedrála a řeka): „Ir al atardecer a la catedral, cuando la gran nave armoniosa, honda y resonante, se adormecía tendidos sus brazos en cruz. Entre el altar mayor y el coro, una alformbra de terciopelo rojo y sordo absorbía el rumor de los pasos.“<sup>164</sup> Básně se podobá Bécquerově tvorbě nikoliv pouze pro motiv katedrály v noci, ale jak vysvětluje Utrera Torremocha především pro jednoduchost vět, přerušovaný rytmus a tendenci vyobrazovat věci ve vší své malebnosti.<sup>165</sup> Na rozdíl od Bécquerových *Legend* se v Cernudově básni nerozvíjí žádný syžet a jde jednoznačně o básně v próze.

Cernuda využívá v básních básnické prostředky jako metafory, přirovnání, epitety, atd. Důležitý je také rytmus, často se v knize objevuje opakující se skladba vět, která navozuje rytmus např. v básni *La nieve* (Sníh): „La nieve fue el agua, la sustancia maravillosamente fluida que aparece bajo tantas formas amadas: la fuente, el río, el mar, las nubes, la lluvia; todas

---

<sup>163</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 577.

<sup>164</sup> Tamtéž. s. 566. Jít za setmění ke katedrále, když velká harmonická loď, hluboká a rezonující, se ukládala ke spánku natažené své paže v kříž. Mezi hlavním oltářem a sborem samotově červený nehluchý koberec pohlcoval zvuk kroků.

<sup>165</sup> Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., 374.

ágiles, movedizas, inquietas, como la vida; yendo y viniendo, subiendo y bajando (...).“<sup>166</sup>  
Rytmus napomáhá atemporálnosti a lyrickému uchvácení.

Lyrickému prostupování napomáhá, že autor v básních pracuje se zvuky, zrakovými vjemy i vůněmi. Velmi časté je využití synestezie. Např. v básni El otoño (Podzim) píše o tom, jak léto ztrácí svoji lehkost a nastupuje vážnost a duchaplnost podzimu, jehož zvuky jsou až bolestivé: „los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como una espina de una flor.“<sup>167</sup>  
Básnickými prostředky probouzí Cernuda ve čtenářích představivost a povzbuzuje rozpomínání na jejich vlastní prožité okamžiky.

Ve sbírce si nelze nepovšimnout, že básně mají všechny podobnou kompozici, téměř vždy jde o text o třech nebo čtyřech odstavcích a každý odstavec má v básni svou funkci.

Např. v básni La música y la noche (Hudba a noc) v prvním odstavci lyrický mluvčí vzpomíná na noc, kdy v noci z okna slyšel zvuky kytary. První odstavec často začíná vzpomínkou, většinou bývá také upřesněno místo, roční období (případně denní doba): „Alguna vez, a la madrugada, me despertaba el rasguear quejoso de una guitarra. Eran unos mozos que cruzaban la calleja, caminando impulsados quizá por el afán noctámbulo, lo templado de la noche o la inquietud bulliciosa de su juventud.“<sup>168</sup> Autor čtenáře seznamuje se situací, v tomto případě jde o někoho, kdo v noci slyší z ulice zvuk kytary a veselí mladíků. Často se jedná o situaci, věc, místnost nebo pohled z okna, krajinu nebo nějaké místo ve městě. Místa nikdy nejsou konkrétně specifikovaná, autor místa např. v Seville nepojmenovává (Giralda je pouze torre), čtenář si tak může představit své místo, které si díky textu vybaví. Autor při popisu využívá různé smysly k přiblížení místa čtenáři. Popisuje barvy, vůně nebo zvuky.

V druhém odstavci lyrický mluvčí pátrá ve svém nitru po pocitu, který v něm místo, situace nebo věc probouzí:

¿Quién ha visto alguna vez un niño que intenta apresar es su mano un rayo de sol? Tan inútil y loco como ese afán era el que me asaltaba tendido en mi cama, en la soledad y la calma de la madrugada,

---

<sup>166</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 602. Sníh byl voda, substance úžasně tekutá, která se zjevuje v tolika milovaných formách: pramen, řeka, moře, mraky, déšť; všechny hbité, pohyblivé, neklidné jako život. Odcházející a přicházející, stoupající a klesající.

<sup>167</sup> Tamtéž. s. 554. zvuky byly až téměř bolestivé, píchající do svalů jako trn květiny.

<sup>168</sup> Tamtéž. s. 579. Tehdy brzy ráno mě budilo tesklivé drnkání na kytaru. Byli to mladíci, kteří šli přes ulici, kráčeli povzbuzeni všim nočním hýřením, vlahou nocí a bouřlivou neklidností jejich mládí.

al oír aquella música. Era la vida misma lo que yo quería apresar contra mi pecho: la ambición, los sueños, el amor de mi juventud.<sup>169</sup>

V druhém odstavci zvuky doléhající kytary probudili v básníkovi touhu po životě, lásce, plnění si přání. Jakoby toho rána na posteli pocítil dotyk něčeho mimozemského, něčeho jeho samotného přesahujícího.

V posledním odstavci se zvuky kytary a veselí vytrácí a básník se rozpláče, dožívá ho, co právě prožil. I v této básni, jako v mnoha jiných, Cernuda vyzdvihuje citlivost mládí, která se postupně s dospělostí otupuje.

Poslední odstavec bývá v básních zakončením a nebo často také racionálním vysvětlením prožitých emocí a jejím analyzováním.

Autoři literárních studií Valender, Utrera Torremocha i León Felipe se shodují na tom, že Cernuda v kompozici básně zřejmě vychází z meditativní poezie. Meditativní poezie je:

žánr lyrické poezie, vyzdvihující úvahovou, rozjímavou složku. Jejími hlavními tématy jsou problémy poznání světa, podstaty bytí a pojetí hodnot. Ve středověké a barokní literatuře se opírala o mystickou teorii kontemplace (tj. pohroužení do vlastního nitra, které má vést k postižení božského a nadsmyslného), pracovala s formou modlitby, litanie a vidění.<sup>170</sup>

Meditativní poezii se věnovali např. Terezie z Ávily nebo Luis de León.<sup>171</sup> L. L. Martz v knize *The poetry of meditation* stanovuje tři kroky k meditativní básni: paměť, porozumění a vůle.<sup>172</sup>

V prvním kroku nazvaném paměť je navrženo téma nebo místo, které bude výchozím bodem pro následnou reflexi. V případě *Ocnos* je to např. vybavení si vzpomínky na místo v Seville.

V dalším kroku nazvaném porozumění autor popisuje své emoce, které v něm místo nebo věc probouzí. Přejít mezi prvním a druhým krokem bývá otázka, kterou si klade sám

---

<sup>169</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 579. Kdo někdy viděl dítě, jak se snaží chytit do dlaně paprsek slunce? Tak zbytečná a šílená jako tato touha byla ta, která mě přepadla nataženého na posteli ve tmě a klidu brzkého rána, když jsem slyšel jejich hudbu. Byl to život sám, který jsem chtěl přitisknout na svou hrud': ambice, sny, láska za mého mládí.

<sup>170</sup> Peterka, Josef. Meditativní poezie. IN *Slovník literární teorie*. Cit. d., s. 223.

<sup>171</sup> Tamtéž.

<sup>172</sup> Martz, Louis Lohr. *The poetry of meditation*. Londýn: Yale University Press, 1955, s. 330. IN Utrera Torremocha, María Victoria. Cit. d., s. 378.



básník (v případě básně *Hudba a noc* to byla otázka: „¿Quién ha visto alguna vez un niño que intenta apresar en su mano un rayo de sol?“

V posledním kroku nazvaném vůle bývá často učiněno rozhodnutí např. lyrický mluvčí se zaváže k psaní poezie nebo ke způsobu života, který podřídí psaní poezie.<sup>173</sup> V případě básně *Hudba a noc* se básník zavázal k tomu, že nikdy nezapomene na dotyk něčeho nadpozemského a jak silný pocit touhy po životě se ho zmocnil: „Pero no eran lágrimas de tristeza, sino de adoración y plenitud.“<sup>174</sup>

Meditativní poezie je vhodná pro báseň v próze, protože podporuje atemporálnost. Cernuda se ve všech básních v knize snaží o lyrickou atemporálnost. Čas i místo jsou vždy ohraničené a maximálně redukovány. Často jde o uzavřená místa (vnitroblok, skleník, výhled z okna, strom,...). Zastavení se je znakem meditatívni poezie a James Valender si všimá, že většina sloves v básních je v imperfektu: „Sloveso představuje zvláštní problém pro meditatívniho básníka. Obecně se Cernudovi daří tento problém vyřešit, aniž by narušil plynulost svého vyjadřování. Prostředek, který k tomu používá nejčastěji je imperfektum.“<sup>175</sup> Imperfektum napomáhá Cernudovi k nedokončenosti, zastavení se v okamžiku.

Naopak meditatívni poezie je ve vztahu k básni v próze problematická v posledním kroku nazvaném vůle, kdy Cernuda tíhne k analyzování prožitého a tím rozbíjí lyrické ladění. Takto je tomu např. v básni *La casa* (Dům), kde přemýšlí nad svou chudobou a smyslu hmotného vlastnictví a vysvětluje, že ve stáří je lpění na materiálnu zbytečné:

Tu existir es demasiado pobre y cambiante – te dices, escribiendo estas líneas de pie, porque ni una mesa tienes; tus libros (los que has salvado) por cualquier rincón, igual que tus papeles. Después de todo, el tiempo que te queda es poco, y quién sabe si no vale más vivir así, desnudo de toda posesión, dispuesto siempre para la partida.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Valender, James. *Cernuda y el poema en prosa*. Londýn: Tamesis Books Limited, 1984, s. 43.

<sup>174</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 579. Ale nebyly to slzy smutku, ale zbožňování a naplněnosti.

<sup>175</sup> Valender, James. Cit. d., s. 43. El verbo representa un problema especial para el poeta meditativo. En general Cernuda logra vencer este problema sin dañara la fluidez de su expresión. El recurso que emplea con más frecuencia es el uso de imperfecto.

<sup>176</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 610-611. Tvá existence je příliš žalostná a proměnlivá – říkáš si, když píšeš tyto řádky ve stoje, protože nemáš ani stůl: tvé knihy (ty, které jsi zachránil) jsou všude možně, stejně jako tvé papíry. Koneckonců, času, který ti zbývá, je málo a kdo ví, jestli nemá větší smysl žít takto, prostý jakéhokoliv vlastnictví, připraven vždy k odchodu.

Podobné úvahy, kterými Cernuda zakončuje některé texty, vedou čtenáře k zamyšlení ne k lyrickému uchvácení. Lyrika se obrací do sebe a nechce být vysvětlována. Lyrika oslovuje cit. Texty, ve kterých básně neoslovuje cit, ale vede spíše k úvahám, nejsou básněmi v próze.

Lyrickému uchvácení naopak napomáhá, že Cernuda v knize využívá první, druhé i třetí osoby jednotného čísla.

Druhá osoba jednotného čísla „tú“ (ty) usnadňuje rozpomínku čtenáře, která je důležitá pro lyrické napojení. Většina básní je napsaná ve třetí osobě a Cernuda v těchto básních pracuje s postavou dítěte, později dospívajícího, kterého pojmenoval Albanio. Albanio je Cernudovo alter-ego, skrze Albania získává větší odstup a líčí svět dětskýma očima. Věci a místa idealizuje. Albanio zároveň umožňuje Cernudovi věnovat se hlavnímu tématu knihy, kterým je bezpochyby sama poezie, básnické nazírání světa a vnímání času, které je jiné v Albaniově dětství a jiné v dospělosti.

Cernuda v básních často pracuje s vnímáním dvou odlišných realit. Hned v první básni *Poesía* (Poezie) lyrický mluvčí vzpomíná na odpolední světlo, které dozlatovalo barvilo obývací pokoj v domě a na hru klavíru, a jak oba tyto dojmy v něm zanechaly vzpomínku. Dále pokračuje a neví, zda li hudba nebo něco jiného mu umožnilo pocítit něco, co nazývá *jinou realitou*: „Entreví entonces la existencia de una realidad diferente (...).<sup>177</sup>

Jedna realita je svět, ve kterém žijeme. Jiná realita je nám skrytá, ale zjevuje se některým dětem s básnickým cítěním, je prchlivá a s věkem je těžší do ní proniknout. Toto vysvětluje Cernuda v básni *El miedo* (Strach), kdy postava dítěte Albanio nemá pojem o čase: „El mismo no lo sabía, porque el tiempo, la idea del tiempo no había entrado aún en su alma.“<sup>178</sup> Děti žijí v přítomnosti, zatímco s přibývajícím věkem se každý více zatěžkávnímáním minulosti a budoucnosti, průchod do jiné reality se tak zavírá, vnímání času ničí schopnost nazírat svět jinak. V básni *La eternidad* (Věčnost) Cernuda vysvětluje, že není cesty zpět do dětského světa: „Sentía su vida atacada por dos enemigos, uno frente a él y otro a sus espaldas sin querer seguir adelante y sin poder volver atrás.“ Není možné se vrátit do dětství, zároveň nechce ztratit schopnost dětského nazírání světa. Východisko k tomuto problému nachází ve psaní poezie, imaginace, kterou využívá při psaní poezie ho alespoň trochu navrací do ráje dětského vnímání světa. Předmětem většiny básní ve sbírce jsou okamžiky, ve kterých Albanio pocítí dotek jiné reality, přičemž tento dotyk je stejně jako v básni *Hudba a noc* setkáním s něčím člověka přesahujícím. Např. v básni *Belleza oculta* (Skrytá krása) je čtenář je na začátku uveden do

---

<sup>177</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 553. Pocítil jsem tak existenci jiné reality.

<sup>178</sup> Tamtéž. s. 558. On sám to nevěděl, protože čas, koncept času ještě nevstoupil do jeho duše.

situace, kdy se Albanio se poprvé odstěhoval mimo domov, je březnové odpoledne a Albanio se podívá z okna a při pohledu na jarní přírodu pocítí dotyk jiné reality:

Como en intuición, más que en una percepción, por primera vez en su vida adivinó la hermosura de todo aquello que sus ojos contemplaban. Y con la división de esa hermosura oculta se deslizaba aguadamente en su alma, clavándose en ella, un sentimiento de soledad hasta entonces para el desconocido.<sup>179</sup>

Albanio si uvědomí, že je schopen vnímat svět i jinak a začne se cítit osaměle. Je pravděpodobné, že Albanio si uvědomil, že ne všichni lidé mají možnost nazírat na svět básnickýma očima a to ho od ostatních lidí bude celý život izolovat, proto se cítí osamělý. V posledním odstavci je toto vysvětleno:

Mas luego un pudor extraño retuvo, sellando los labios, como si el precio de aquel don fuera la melancolía y aislamiento que lo acompañaban, condenándole a gozar y a sufrir en silencio la amarga y divina embriaguez, incomunicable e inefable, que ahogaba su pecho y nublaba sus ojos de lágrimas.<sup>180</sup>

Albanio si uvědomil, že schopnost vnímat svět básnickýma očima je dar a něco nepopsatelného, něco, co není možné vysvětlit někomu jinému, a v tomto pocitu se cítil osamělý. Je zřejmé, že kniha není vzpomínkami autora na dětství, ve většině básních vzpomínky slouží k evokacím, na kterých Cernuda vysvětluje, co vede básníka k tvorbě a jaký je život zasvěcený poezii.

Postava Albania napomohla k tomu, aby básně byly co nejvíce univerzální. Díky postavě Albania docílil Cernuda větší vzdálenosti mezi sebou jako autorem a mezi tím, kdo v básni něco prožívá, a mohl reflektovat Albaniovy pocity. Pro Cernudu, jak sám vysvětluje ve své eseji *Historial de un libro*, bylo velmi důležité vyvarovat se „pathetic fallacy“<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Cit. d., s. 558. Spíše intuicí než vnímáním poprvé v životě odkryl krásu všeho, co jeho oči viděly. A nahlédnutím skryté krásy se rozléval a usídlil v jeho duši pocit samoty, který dosud nepoznal.

<sup>180</sup> Tamtéž. Později pocítil zvláštní stud, sevřel rty, jako kdyby cena takové schopnosti byla melancholie a osamění, které ho doprovázely, odsuzujícího ho k samotě užívat a trpět hořké a božské opojení, nesdělitelné a nepopsatelné, která mu zaplavilo hrud' a oči zalilo slzami.

<sup>181</sup> Cernuda, Luis. *Historial de un libro*. In Cernuda, Luis. *Prosa completa..* Barcelona: Barral Ediciones, 1975, s. 922. patetickému klamu

Cernuda nechtěl, aby jeho báseň působila na čtenáře skrze „Cernudovo já“, ale přímo. Chtěl poezii objektivní, více reflexivní. Začleněním meditativní poezie a snahou o poezii méně subjektivní bylo Cernudovým hlavním přispěním k obohacení žánru básně v próze.

## Závěr

Žánr báseň v próze nebyl ještě na začátku 20. století mezi autory známým žánrem, ani nebyl ještě vycizelován do jednoznačné podoby. Toto se promítlo i do knih *Stříbrák a já*, *Dojmy a krajiny* i *Ocnos*. Všechny tři knihy jsou jako celky lyricky laděny, ne všechny texty v nich ovšem odpovídají charakteristice básně v próze.

Většina básní v Jiménezevě *Stříbrákově* jsou básněmi v próze, typická je pro dílo podobnost básní s impresionistickými obrazy. Krátké prózy z knihy, které neodpovídají charakteristice básně v próze (ve sbírce jich mnoho není), mají příliš silnou dějovou složku.

Texty ve sbírce *Dojmy a krajiny* Garcíe Lorcy jsou velmi různorodé. Některé nejsou básněmi v próze z důvodu své délky a esejistické povahy, v jiných se Lorcovi podařilo vystavět básnické obrazy a lyricky zapůsobit na čtenáře. Lorca využíval především volné řazení motivů, většina básní je subjektivně laděná, pouze ji schází zdobnější jazyk a větší využití básnických prostředků.

Luis Cernuda v díle *Ocnos* ve svých básních často využíval různé básnické prostředky, básním nechybí rytmus, podařily se mu básně kompaktní, v básních je maximálně omezen syžet a dosahují atemporálnosti. Texty ze sbírky, které nelze označit za básně v próze, jsou ty, kde schází větší nedořečenost a převládají úvahy nad lyričnem.

U všech autorů lze sledovat dlouhodobý odkaz Bécquera, ať už ve volbě motivů nebo podobném jazyce. U Lorcy i Cernudy si lze všimnout básnických obrazů podobných těm Jiménezevým. Naopak u nikoho z autorů se do knih nepromítla avantgardní hnutí.

Je těžké určit, s kterým autorem či dílem jednoznačně začíná žánr báseň v próze ve Španělsku, autoři jakoby spíše experimentovali a váhali, k čemu se přiklonit, a k jednomu žánru své dílo (až na Cernudu) jednoznačně nepřiradili. Toto je znát i na volbě témat, např. u Lorcy nejde o témata vhodná k lyrickému ztvárnění.

U Jiméneze šlo o vylíčení krásy, obdiv přírodě a vyjádření soucitu s lidmi a zvířaty. U Lorcy převažovala témata typická pro dřívější generaci autorů 98, a to kritika církve, zaostalost Španělska, španělských měst a obyvatelstva. Cernuda nejvíce čerpal ze svého nitra, ať už šlo o vzpomínky na mládí v Seville, nebo básnické nazírání světa. Uvedená díla vyšla s časovým dostupem, obecně se dá u pozdějších autorů Lorcy a Cernudy sledovat odklon od Jiménezevých impresionistických básnických obrazů k více intelektuálním úvahám.

Stejně jako např. román musel projít vývojem ke své jednoznačné podobě, musela i báseň v próze. Jak Jiménezev *Stříbrák*, tak *Dojmy a krajiny* i *Ocnos* obsahují některé texty (u

Cernudy a Jiménez je o většinu), které jsou básněmi v próze, a jsou ukázkami toho, jak se žánr ve svých počátcích ve Španělsku formoval.

## Zdroje:

Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose, Malé básně v próze*. Praha: Garamond, 2014. ISBN 978-80-7407-192-8.

Bécquer, Gustavo Adolfo. Desde mi celda. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante: 1999 [online]. [cit. 2023-8-27]. Dostupné z: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_1\\_](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/desde-mi-celda--0/html/feedc204-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_)

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Leyendas*. Madrid: Alianza Editorial, 2012. ISBN: 978-84-206-0854-9.

Bernard, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'á nos jours*. Paris: A. G. Nizet, 1959. ISBN 2-7078-0200-X.

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

Bělíček, Pavel. Báseň v próze. IN *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Bělíček, Pavel. Elegie. In *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Bertrand, Aloysius. *Kašpar noci*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

Blahynka, Milan. Symbolismus. In *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Brázda, Radim. Krause Karl Christian Fridrich. In *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 1998. ISBN 80-7182-064-4.

Broggini, Elena. *Platero y yo: estudio estilístico*. Buenos Aires: Huemul, 1966.

Capote Benot, José María. La generación del 27. In Cernuda, Luis. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1997. ISBN 84-376-0306-4.

Cernuda, Luis. *Poesía Completa*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. ISBN 10: 8478441875.

Darío, Rubén. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Madrid: Cátedra, 1995. ISBN 978-84-376-1371-0.

Díaz Rodríguez, Manuel. Araujo, Orlando. Alma de Viajero. Lingua Ediciones. [online]. [cit. 2023-10-25]. Dostupné z: <<https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/reader.action?pq-origsite=primo&ppg=54&docID=6176790>>.

García Lorca, Federico. *Epistolario*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. ISBN 84-206-6110-4.

García Lorca, Federico. *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguilar, 1989.

González, Ródenas, Soledad. T. Young, Howard. Platero y yo. IN Jiménez. Juan Ramón. *Obra poética*. Madrid: Espasa Calpe, 2005. s. 637. ISBN 84-670-1929-8.

Gullón, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus Ediciones, 1958.

Hrabák, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

Jiménez, Juan Ramón. *El andarín de su órbita*. Madrid: Magisterio Español, 1974. s. 84. In Predmore, Michael. Vida y obra. In Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 84-376-0161-4. s. 16.

Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Taurus Ediciones, 1972. ISBN 84-306-0722-6.

Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 84-376-0161-4. s. 16.

Jiménez, Juan Ramón. *Sříbrák a já*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1961.

Larra, Mariano José. *El día de Difuntos de 1836*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000 [online]. [cit. 2023-11-20]. Dostupné z: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/ff79053a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-dia-de-difuntos-de-1836-figaro-en-el-cementerio--0/html/ff79053a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

Lawrence, H. Klibbe. *Lorca's Impresiones y paisajes: The Young Artist*. Madrid: Ediciones José Porrúa, 1983. ISBN 0-935568-41-7. s. 34.

Lozano Miralles, Rafael. Introducción. In García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1994. ISBN 84-376-1050-8.

Macura, Vladimír. Rytmus. In *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Martín Gijón, Mario. El poema en prosa como divinación autobiográfica en Luis Cernuda. De Ocnos a Variaciones sobre tema mexicano. *Bulletin of Spanish studies*. Volume XCII. núm. 4, 2015.



Martz, Louis Lohr. *The poetry of meditation*. Londýn: Yale University Press, 1955, s. 330. IN Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. ISBN 84-472-0539-99.

Miko, František. *Od epiky k lyrike*. Bratislava: Tatran, 1973.

Mocná, Dagmar. Peterka, Josef. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

Nechvátal, František. Doslov. In Jiménez, Juan Ramón. *Stříbrák a já*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1961.

Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. II. Del romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 1997. ISBN 84-206-8163-6. s. 217-222.

Paz, Octavio. *Luk a lyra*. Praha: Odeon, 1992.

Peterka, Josef. Impresionismus. In *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Peterka, Josef. Meditativní poezie. IN *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. ISBN 22-141-84.

Predmore, Michael. Vida y obra. In Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1988. ISBN 84-376-0161-4. s. 16.

Reboul, Anne-Marie. El poema en prosa: aproximación a sus inicios. *Thélème: Revista complutense de estudios franceses*, núm. 3. Editorial Complutense. Madrid: 1993. [online]. [cit. 2023-05-9]. Dostupné z: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=819131>>.

Román, Isabel. *La primera persona narrativa en Platero y yo*. Universidad de Sevilla. Sevilla: 1981. s. 507.

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

Stéphane, Mallarmé. Le nenúphar blanc. In *An Anatomy of Poesis : The Prose Poems of Stéphane Mallarmé*, num. 16. University of North Carolina press: 2018. s. 242. [online]. [cit. 2023-05-18]. Dostupné z: <https://web.s.ebscohost.com/ehost/ebookviewer/ebook/ZTAwMHh3d19fMTg3NjAxMI9fQU41?sid=f8eccc4-cc3c-42a0-8ef1-78c73e5dc23d@redis&vid=0&format=EB&rid=1>

Urrutia, Jorge. Sobre la práctica prosística de Juan Ramón Jiménez y sobre el género de „Platero y yo“. In *Cuadernos hispanoamericanos*. núm. 376. Madrid: 1981.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999. ISBN 84-472-0539-99.

Vajchr, Emil. Staigerova zkouška časem. IN Staiger, Emil. *Poetika, interpretace, styl*. Praha: Triáda, 2008. ISBN 978-80-86138-94-7.

Valender, James. *Cernuda y el poema en prosa*. Londýn: Tamesis Books Limited, 1984. ISBN 0-7293-0191-5.

# Resumé

Diplomová práce se zabývá žánrem básně v próze. Práce popisuje začátky žánru básně v próze ve Španělsku a analyzuje tři díla z první poloviny 20. století: *Platero y yo* (*Stříbrák a já*, 1914) od Juana Ramóna Jiménez, *Impresiones y paisajes* (*Dojmy a krajiny*, 1918) od Federica Garcíi Lorcy a *Ocnos* (1942) od Luise Cernudy. Cílem práce je pokusit se rozhodnout, zda texty v knihách skutečně odpovídají žánru básně v próze, popsat jakým způsobem dosahují lyrického účinku, jakým se věnují tématům a zda se díky časovému odstupu mezi vydáními, dá poukázat na vývoj žánru určitým směrem.

V první kapitole je představena definice žánru básně v próze ze *Slovníku literární teorie*. Básně v próze je žánrem, který je ve formě prózy a zároveň lyrického obsahu. Musí jít o text, který lyricky zapůsobí na čtenáře, stejně jako básně ve verších. Lyrika oslovuje cit a lyrického ladění lze docílit kompaktností, uvolněnou kompozicí, básnickými prostředky, rytmem a také vhodně zvolenými motivy a tématy. K vysvětlení, co je lyrika, je využita kniha *Teorie lyriky* od Emila Staigera a pomocí knihy *Luk a lyra* Octavia Paze je vysvětleno, co je básnický obraz.

V druhé kapitole jsou popsány začátky básně v próze ve Francii. Básně vznikla v období romantismu v 19. století na myšlence, že není třeba verše k lyrickému naladění. K rozvoji žánru přispěly překlady, balady a také krátké fragmenty uveřejňované v časopisech. Za předchůdce básně v próze je považován Aloysius Bertrand se svým dílem *Kašpar noci* (*Gaspard de la nuit*, 1824). Jde o krátké ve strofách napsané básně s malebnými básnickými obrazy. Název žánru pochází od Charlese Baudelaira a jeho díla *Malé básně v próze* (*Petits poèmes en prose*, 1869), kde s ironií a satirou líčil v krátkých prózách reálný život a hledal krásu v ošklivosti. Ne všechny Baudelairovy básně jsou lyrického ladění, dílo stojí na hraně mezi básní v próze a lyrizovanou prózou. Vliv na žánr básně v próze měl také Mallarmé a symbolismus, o čemž je krátce pojednáno.

Třetí kapitola se týká vývoje žánru básně v próze ve Španělsku a Hispánské Americe. Důležité pro žánr byly překlady a také lyricky laděné povídky nebo lyricky laděné pasáže např. v dílech *Día de los Difuntos* od Mariana Josého de Larra nebo *Legendy a Cartas desde la Celda* Gustava Adolfa Bécquera. Neodmyslitelný byl vliv Rubéna Daría a modernismu, na který navázal Juan Ramón Jiménez.

Kapitola o Jiménezevi začíná nastíněním jeho mládí a vysvětlením, jaký význam pro něj měl filosofický směr krausismus. Kniha *Stříbrák a já* je o hledání krásy, obdivu k přírodě a soucitu s ostatními lidmi i zvířaty. Na ukázkách je ukázáno, jakým způsobem Jiménez dosahuje

v textech lyrického účinku na čtenáře. Také tato kapitola pojednává o tom, že ne všechny prózy v knize odpovídají žánru básně v próze, protože je v nich příliš silná dějová složka.

Následující kapitola je o knize *Dojmy a krajiny*. Jde o knihu velmi nesourodou a přiřazení k žánru je obtížné, kniha se zdá být eseji, modernistickou kronikou, lyrizovanou prózou, nebo deníkem. Na ukázkách z knihy je ukázáno, které texty odpovídají definici žánru a z jakého důvodu. Lorca se zabýval tématy jako zaostalost Španělska nebo kritika církve. Dílem se navrátil do období romantismu a k Bécquerovi.

Luis Cernuda ve své sbírce *Ocnos* psal básně v duchu meditativní poezie. Na ukázkách z knihy je ukázáno, jak dosahoval lyrického účinku. Na pozadí Sevilly, či jiných měst se věnoval se tématům básnické tvorby, dětství a stáří.

Všichni tři autoři přispěli k vývoji žánru ve Španělsku, i když nejsou všechny texty v jejich dílech pouze básněmi v próze. Analýzou jejich děl lze potvrdit vliv Gustava A. Bécquera a Jiméneze. Zároveň je možné povšimnout si, že Luis Cernuda a Federico García Lorca na rozdíl od Jiméneze postupně více tíhli k úvahám a intelektuálním myšlenkám.

# Resumen

Esta tesina trata del género literario el poema en prosa. El trabajo describe los principios del género en Francia y analiza tres obras de los principios del siglo veinte: *Platero y yo* (1914) de Juan Ramón Jiménez, *Impresiones y paisajes* (1918) de Federico García Lorca y *Ocnos* (1941) de Luis Cernuda. El objetivo del trabajo es intentar a decidir si textos en los libros de verdad pertenecen al dicho género, describir cómo logran el efecto lírico y a qué temas se dedican, también, decir si hay alguna evolución del género que se pueda deducir de diferente fechas de publicación de las obras.

En el primer capítulo está explicada la definición del género basada en la encyclopedia de teoría literaria *Slovník literární teorie*. El poema en prosa es un género de forma épica pero con contenido lírico. Tiene que ser un texto que tiene que tener el mismo efecto lírico al lector como un poema en verso. Lo lírico tiene que provocar la emoción y el efecto lírico se pueda lograr con un poema íntegro, libre composición, los recursos poéticos, ritmo y bien elegidos motivos y temas. Lo qué es lírica está explicado con una ayuda del libro *Teorie lyriky* de Emil Staiger y el el significado y el libro *Arco y lira* de Octavio Paz nos explica qué es un cuadro lírico.

El segundo capítulo trata de los inicios del género en en Francia. El poema en prosa surgió el siglo diecinueve durante la época del romanticismo basado en la idea de qué no hace falta el verso para tener un efecto lírico al lector. Para la evolución del género contribuyeron traducciones, baladas y frangmentos publicados en los periódicos. Como precursor del poema en prosa suele ser denominado Aloysius Bertrand con su obra *Gaspard de la nuit* (1824), son textos cortos escritos en estrofas con cuadros líricos y pictóricos. El nombre del género viene de Charles Baudelaire y su obra llamada *Petits poèmes en prose* (1869) con textos saítricos y irónica sobre la vida real y cotidiana. No todos los textos del libro son líricos, la obra está situada entre dos géneros: el poema en prosa y prosa lírica. También, en este capítulo se menciona la importancia que tuvo al género Mallarmé y el simbolismo.

El tercer capítulo es sobre la evolución del género en España y América Hispana. Para la evolucón del género fueron importantes las traducciones, cuentos líricos y pasajes líricas, por ejemplo, en las obras *Día de los Difuntos* de Mariano José de Larra nebo *Leyendas y Cartas desde la Celda* de Gustavo Adolfo Bécquer. También fue importante el influjo de Rubéna Darío y el modernismo que vino desde América Hispana y que llamó la atención de Juan Ramón Jiménez.

El capítulo sobre Juan Ramón Jiménez empieza con su juventud y una explicación sobre qué impacto tuvo en él el krausismo. El libro *Platero y yo* es sobre la búsqueda de belleza, la admiración que sentía por la naturaleza y compasión con los animales y la gente. Hay ejemplos de los textos que demuestran cómo Ramón Jiménez logró transmitir el efecto lírico al lector. También, se escribe en este capítulo sobre el hecho de que no todos los textos son poemas en prosa, porque hay textos que desarrollan demasiado el argumento.

El siguiente capítulo es sobre análisis del libro *Impresiones y paisajes* de Federico García Lorca y decidir a qué género pertenece el libro es muy difícil porque hay textos ensayísticos, textos de prosa lírica, textos de diario o crónica modernista. En los ejemplos de los textos está demostrado qué textos pertenecen al género poema en prosa y por qué razón. García Lorca se ocupó de los temas del atraso de España o crítica de Iglesia. El gran efecto que tuvo en la obra fue el romanticismo y Gustavo A. Bécquer.

Luis Cernuda en su colección llamada *Ocnos* escribió los poemas en el estilo de poesía meditativa y en los ejemplos del libro está mostrado cómo logró transmitir el efecto lírico al lector. Sus poemas se localizan sobre todo en Sevilla y escribió sobre poesía, qué significa ser poeta y juventud y vejez.

Todos los tres autores contribuyeron a la evolución del género aunque no todos los textos son poemas en prosa. Con análisis de sus obras se puede comprobar el influjo que tuvieron Gustavo A. Bécquer y Ramón Jiménez. También es posible fijarse que Luis Cernuda y Federico García Lorca comparados con Jiménez inclinaban en sus textos más a las reflexiones e ideas intelectuales.