

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PAVLÍNA JURAČKOVÁ

**LUIS CERNUDA – MELANCHOLICKÝ BÁSNÍK ZMÍTAJÍCÍ
SE MEZI SKUTEČNOSTÍ A TOUHOU**

**LUIS CERNUDA – THE MELANCHOLIC POET TOSSED
BEETWEN THE REALITY AND THE DESIRE**

PRAHA 2016

**VEDOUCÍ PRÁCE: DOC. JUAN ANTONIO SÁNCHEZ
FERNÁNDEZ, PH.D.**

Poděkování:

Touto cestou bych chtěla poděkovat vedoucímu této práce doc. Juanovi Sánchezovi, Ph.D. za to, že mi otevřel svět literárního díla pomocí nevšedních přístupů a svými přednáškami mne vedl k rozvoji myšlení o literatuře. Ráda bych věnovala poděkování také prof. Anně Houskové a prof. Josefu Vojvodíkovi, jejichž přednášky se pro mne staly intelektuálním stimulem a inspirací mimo jiné i pro tuto práci. Velký dík patří také mé rodině, která mi byla inspirací a podporou již od útlého dětství.

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

V Praze dne

Podpis

Klíčová slova

Cernuda – Melancholie – Generace 27 – Moderna – Avantgarda

Abstrakt

Práce uvažuje nad poetikou vtisknutou do sbírky *La realidad y el deseo* z pera španělského básníka a literárního kritika Luise Cernudy. Jmenovaná kniha obsahuje šest dílčích sbírek reflektujících postupné zrání jedné senzibility. Práce se prostřednictvím obecné úvahy o poezii dostává k Cernudově historické okolnosti představované pojmy moderna a avantgarda, které se snaží uchopit a vymezit. Následně se z širšího kontextu ubírá k okolnosti španělské k tzv. Generaci 27 a odtud k meditaci nad dílčími sbírkami. Cílem úvah je představení básníka Luise Cernudy, jenž se svou poetikou a osobním založením přibližuje velikosti evropských básníků, které si promyšleně vybírá za zdroj své inspirace. Cernudovy básně se tím jednak přimykají k tradici evropské moderní lyriky hloubající nad melancholií a smutkem, druhak se v nich setkáváme s osobitou reflexivní lyrikou uvažující nad údělem člověka obecně. Práce by se mohla stát podnětem k překladu Cernudova díla do češtiny, který českému literárnímu prostoru stále chybí.

Palabras clave

Cernuda – Melancolía – Generación del 27 – Moderna – Vanguardia

Sumario

La tesis reflexiona sobre la poética del libro *La realidad y el deseo* del poeta español y crítico literario Luis Cernuda. Dicho libro contiene seis colecciones que reflejan la maduración sucesiva de una sensibilidad. El trabajo va a través de las reflexiones generales hasta la circunstancia histórica cernudiana presentada por los conceptos de la vanguardia y la modernidad, a los cuales intenta acercarse y describirlos. Consecuentemente el trabajo avanza desde el contexto más amplio hasta el espacio español, a la Generación del 27, y luego a la meditación sobre cada una de las colecciones. El objetivo de las reflexiones es una introducción del poeta Luis Cernuda que se acerca con su poética y su vida privada a la grandeza de los poetas europeos, a los cuales premeditadamente elige como una fuente de su inspiración. Los poemas de Cernuda se incorporan, por un lado, a la tradición de la lírica moderna europea cavilada sobre la melancolía y la tristeza y, por otro lado, nos muestran unas originales reflexiones líricas que piensan en el destino humano en general. El trabajo podría ser un impulso para la traducción de la obra cernudiana al checo porque todavía sigue faltando en el espacio literario de nuestro país.

Obsah

1. Slovo úvodem.....	8
2. Co je poezie? A jak o ní hovořit?.....	10
3. Moderna a avantgarda.....	15
3.1. Melancholie moderny a Baudelairův parfém.....	18
3.2. Avantgardní umírněnost.....	20
3.3. Avantgardní šílenství.....	22
4. Luis Cernuda, básník samoty a jeho okolnost.....	28
4.1. Generace 27 jako metafora pro Góngoru.....	28
4.2. Obsese po ryzosti aneb čistá poezie.....	30
4.3. Odlidštěné umění Ortegovo.....	31
4.4. Luis Cernuda, život ve stínu samoty.....	33
5. <i>La Realidad y el Deseo</i>, poezie kontrastu.....	35
5.1. První otazník: <i>Perfil del aire</i> či <i>Primeras poesías</i>	36
5.1.1. Cernuda, reziduum melancholické moderny	37
5.1.2. Čas jako spouštěč kontrastu	38
5.1.3. Okno jako rozklad prostoru	39
5.1.4. <i>Perfil del aire</i> : Jorge Guillén přes kopírák?	41
5.2. <i>Égloga, Elegía, Oda</i> : echo Garcilasa.....	42
5.2.1. Anaxareté aneb věčný návrat téhož	44
5.2.2. Mramor a tělo	46
5.3. <i>Un río, un amor a Los placeres prohibidos</i> : surrealismus ve španělském hávu.....	47
5.3.1. Ve snu necht' je realizována touha má	48
5.3.2. Jazz zaznívá mezi řádky	49
5.3.3. Tekutost, přetékačinnost, amorfismus	50
5.3.4. <i>Los placeres prohibidos</i> aneb unikání vytoužené lásky	51
5.4. Opětovný návrat k tradici: <i>Donde habite el olvido</i>	53
5.4.1. Bécquer: více než romantik	53

5.4.2.	Nikoli zapomnění, nýbrž vzpomínka na něj	56
5.4.3.	Bécquer a Cernuda: dvojí únik do přírody	58
5.5.	<i>Invocaciones</i> (n)a dědictví Hölderlinovo.....	60
5.5.1.	Zneuznávané dědictví Hölderlinovo a obrat na počátku 20. století	61
5.5.2.	Odsouzení k samotě: stigma moderního člověka	63
5.5.3.	Neproveditelnost návratu: však záleží na tom?	64
6.	Několik slov závěrem.....	66
7.	Resumé.....	68
8.	Bibliografie.....	69

1. Slovo úvodem

„U významných básníků není literární vliv pasivním děním, nýbrž následkem jisté spřízněnosti volbou, jež je dovede k tomu, aby v dřívějším autorovi potvrdili a posílili své vlastní umělecké dispozice.“¹

- Hugo Friedrich

Španělský básník a literární kritik Luis Cernuda se představil světu poezie v první polovině 20. století knihou *La realidad y el deseo*, která v sobě zahrnuje dílčí sbírky odrážející básníkův život a genezi jeho vlastního poetického výrazu. Českému čtenáři se až do dnešních dnů bohužel nedostává překladu této svěbytné a originální poezie ovlivňující další básnické generace na půdě španělské. Luis Cernuda píše v době bouřlivého období evropských dějin první poloviny 20. století a v jeho básních se zrcadlí jednak umělecké tendence evropského ducha této doby, druhak osobité uchopení a ztvárnění evropské a z části španělské literární tradice. Výše uvedený citát od německého romanisty Huga Friedricha můžeme bez komplikací transponovat na přístup Luise Cernudy k tvorbě vlastních básní a bude nás tak napříč jednotlivými sbírkami provázet jako jakési motto. Nejenže španělský básník svou tvorbou zrcadlí dobové evropské vlivy, vědomě navíc sahá do tradice literárního moře a opírá se o básníky soudobé i dávných časů, u nichž nachází jistou spřízněnost. Tematické okruhy plující skrze sbírky můžeme shrnout do čtyř emblematických motivů – láska, samota, bolest a smrt.² Tyto čtyři kategorie se během Cernudova básnického zrání napříč sbírkami modifikují, vyvíjejí v obrazech, pulzují a to v závislosti na literárních tendencích, směrech a technikách, které Cernuda čerpá z postupného zrání svého uvažování. Každá sbírka před nás zároveň staví emblematické téma konfliktu vycházející z názvu celé knihy *La realidad y el deseo*, tedy střet skutečnosti a touhy. Neutuchající básníkovu úsilí o realizaci touhy se konfrontuje s různými druhy skutečnosti a tento strastiplný náraz o bryskní realitu v sobě vždy nese nádech melancholie, jež prostupuje básníkovu poetiku od začátku do konce. Cernuda nám navíc v roli literárního kritika dokládá prostřednictvím svých esejistických reflexí svoji hlubokou meditaci o literatuře i o umění obecně, čímž explicitně dává najevo příslušnost k některým básníkům a literárním tendencím.

¹ FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005, s. 141.

² TALÉNS, Jenaro. *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975, s. 240.

V následujících kapitolách a dílčích úvahách se pokusíme především českému čtenáři zasadit Luise Cernudu do evropského kontextuálního rámce, kam bezpochyby patří. Bakalářská práce se nejdříve pokusí odpíchnout od nejobecnějších úvah týkajících se poezie obecně a nadále charakterizovat přelom 19. a 20. století enfokací na literární a obecné umělecké tendence. V tomto období se totiž před evropským uměleckým a koneckonců také vědeckým světem otevírá řada nových otázek a evropský umělec pohotově reflektuje tyto změny prostřednictvím své tvorby. Z obecného evropského rámce se posléze dostaneme k bližší Cernudově okolnosti, tedy k zemi španělské, a k tendencím ve dvacátých letech, kdy se Luis Cernuda poprvé dostává do povědomí svými prvními básněmi. Krátká kapitola se věnuje také jeho životu a prvním uměleckým stimulům a posléze se prostor práce otevírá interpretacím jednotlivých básnických sbírek v chronologickém pořadí dle vzniku.

Cílem interpretace dílčích sbírek a tedy bakalářské práce jako takové je odкрытие svěbytné intimní lyriky nesoucí v sobě zároveň otisk labilní povahy přelomu 19. a 20. století. Práce si klade za cíl ukázat některé stěžejní aspekty a možná čtení básní, nicméně je zřejmé, že v básních existuje mnohem více spících znaků, které by si zasloužily probudit v rozsáhlejší studii. V závěrečném shrnutí práce se nakonec pokusíme o zhuštěný odraz předešlých úvah a tedy jakousi možnou destilovanou charakteristiku Cernudova poetického založení.

2. Co je poezie? A jak o ní hovořit?

Poezie – slovo smočené v melodii – patří mezi odvěké umění vyvolávající v člověku jak zájem tvůrčí tak analytický. Poezie se zjevuje jako umění autonomní, intimní, nicméně plné protikladů. V kontrastech jemnosti a surovosti, křehkosti a houževnatosti, průzračnosti a nesrozumitelnosti se rýsuje silueta člověka dotýkajícího se jednou nohou přírody a druhou vod racionálna. Není divu, že právě v poezii se tato dualita lidského údělu zrcadlí nejzřetelněji a napříč staletími zanechává stopy o lidském konání skrze nesčetné variace na jedno a též téma – člověk a jeho vztah k okolí a k sobě samému. Lidstvo prizmatem techniky stále roste, ovšem v oblasti uvažování o smyslu našeho konání zde na zemi se podivujeme důmyslnosti starých Řeků. Dostali jsme se v této oblasti dále? Umění se napříč staletími vyvíjelo ve smyslu uvažování o formě, technice psaní, nových prostředcích, apod. Jak je to ovšem s odpověďmi na otázku po smyslu bytí? Nejsme neustále na začátku? Nebo spíše nedotýká se člověk neustále palčivých témat, na než však nezná po staletích jednoznačnou odpověď? A je vůbec v lidských silách dobrat se těchto pomyslných odpovědí? Veškeré umělecké směry a přístupy se vlivem doby, individuálního prostředí, společenských a historických souvislostí, katastrof, vzestupů, atp. přeskupují a modifikují cesty ubírající se k transcendentnu, které má být jednu provždy rozlousknuto.

A právě tato lidská obsese po jednoznačných odpovědích se ve spleťtém labyrintu lidské duše a mysli jeví ambivalentně. Zvířectvo a rostliny se řídí instinktivně hlasem přírody, jediný tvor – člověk – je hlasu přírody vzdálen právě kvůli schopnosti uvažovat racionálně a mít tak na výběr. Člověk se tím nicméně stává labilním v kontrastu s okolím nepopíratelně řízeným zákonem přírody. Nepřekvapí nás tedy, že se v evropském kontextu myšlení neustále setkáváme s podvojnými jako například duše a tělo, myšlenka a cit, konkrétní a abstraktní, realita a sen, atp. V rámci poezie se pak setkáváme s odvěkým problémem formy a jejího obsahu a s následnou polemikou, jak tuto ambivalenci propojit.

Troufám si říci, že právě poezie ze všech druhů umění nejvíce odráží polaritu lidské osobnosti. Poezie v sobě nese jednak odlesk ostatních umění a jednak je tvořena slovy. Hudba je například mimo lidskou činnost záležitostí přírody, má univerzální charakter, díky ní se napříč jazykovým perspektivismem pozastavujeme nad tklivostí Chopinových Noctur či hlubinnému chvění Rachmaninova klavíru. Malířství, sochařství, architektura či tanec k nám zase promlouvají specifickým jazykem beze slov. Je to tedy právě poezie, myslím, která v sobě dokáže spojit vrtkavost lidské povahy. Setkáváme se v ní jak s obrazy, tak se siluetou těla. Zároveň může být poezie konstruována jako architektonický skvost. Poezie do sebe

dokáže zakomponovat hudbu i tanec, jak můžeme vyčíst například u Baudelaire. V jeho básni *Harmonie večera* se vrací jednotlivé obrazy v rytmu valčíku:

Hle, čas, kdy na stvolech za mdlého zachvívání
jak kadidelnice květ vydechuje pach;
parfумы se zvuky těkají v pozdních mlhách,
ten valčík zádumný a nývá rozkochání!

Jak kadidelnice květ vydechuje pach;
viola naříká jak srdce, když se raní;
ten valčík zádumný a nývá rozkochání!
Obloha smutně ční jak širý oltář v tmách.

Viola naříká jak srdce, když se raní,
to srdce, které má z nicoty temný strach!
Obloha smutně ční jak širý oltář v tmách;
v svou sseďající krev se slunce zvolna sklání...

To srdce, které má z nicoty temný strach,
na světlu minulost je plno vzpomínání.
V svou sseďající krev se slunce zvolna sklání...
Jak zlatá monstrance se skvíš v mých
vzpomínkách!

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,
Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!

Hlavním stavebním kamenem poezie se stává jazyk, prostřednictvím něhož je možné vtisknout či načrtnout do básně ostatní druhy umělecké činnosti. Všechny tyto vjemy pocíťované poezií ohraničují slova či dílčí úseky jazykové promluvy. Slova jsou tedy součástí našeho jazyka, jenž odkrývá konkrétní perspektivu. Každá báseň tak před námi rozprostírá svět určité mluvy a svébytné poetiky básníka jako další možný přístup ke světu. František Halas přirovnává konání básníka k hledání původního významu slova, „jeho ještě teplé zárodečné podoby“.³ Básník tedy hledá pro slova nové kontexty a souvislosti, v nichž se ještě nikdy nenacházela. Lze tedy vůbec hovořit o něčem takovém jako je převod básně z jednoho jazyka do druhého? Pokud jsou básně tvořeny ze slov náležejících konkrétnímu jazyku a tedy i danému ukotvení s historickými, kulturními a geografickými vlastnostmi, jedná se téměř o sisyfovský úkol. Jak si například poradí český překladatel s převodem španělské milostné básně do češtiny tak, aby překlad nebyl zatížen jistým nánosem kýče? V opačném případě zase španělský čtenář naráží na trpkost básní Vladimíra Holana avšak v hávu zvlněné španělštiny⁴:

³ HALAS, František. *Magická moc poesie*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 14.

⁴ Španělský překlad například nepostihuje expresivitu Holanova neologismu *prošilet*. Překladatel zvolil sloveso *perder* a gerundium *delirando*. Ovšem gerundium v tomto kontextu v sobě nese děj postupně rozvíjený, kdežto *prošilet* je sloveso dokonavé. Je zřejmé, že překlad je tak v některých pasážích chudší, kompenzací se však může stát na jiném místě naopak plnohodnotnější.

Ne beztrně vstupuje jinoch se světlem
do jeskyně slov... Odvážný, sotva tuší,
kde se to octl... Mlád, i když trpící,
neví, co že je bolest... Předčasně mistrovský
uprchne, aniž vkročil,
a vymluví se na neplnoleté století...

Jeskyně slov!...
Jen skutečný básník a na vlastní vrub
v ní prošl křídla a to,
jak je navracet zemské tíži
a neubližit oné, která přitahuje zem...

Jeskyně slov! Jen skutečný básník
se vrací z jejího mlčení,
aby, už stár, našel plačící dítě,
odložené světem na její práh...

No entra impunemente el joven
con su luz en la gruta de las palabras.
Audaz, presiente apenas donde se encuentra.
Joven, aunque ha sufrido, no sabe lo que es el
dolor.
Sabio antes de tiempo, se escapa sin haber entrado
Y alega, como excusa, la inmadurez de su edad.
¡La gruta de las palabras!
Sólo el verdadero poeta, y por su cuenta y riesgo,
pierde, delirando en ella, las alas
y con ellas, la manera de someterlas, de nuevo, a la
gravedad
y no menoscabar esa fuerza que atrae hacia la
tierra.
¡La gruta de las palabras!
Sólo el verdadero poeta regresa con su silencio
para encontrar, ya viejo, a un niño que llora
abandonado por el mundo en su umbral.

Z výše uvedeného vyplývá, že básníková zkušenost jde ruku v ruce s možnostmi jazyka, ve němž básní. Básně se tedy stále můžeme pokoušet překládat znovu a znovu, aniž bychom dosáhli dokonalého přiléhání. Jak je to ovšem s výkladem básní? Lze o nich hovořit? Nejedná se také o určitý druh překladu? A pokud se pokusíme o básních mluvit, co je bezprostředně důležité zmínit a o čem máme pomlčet, či nechat nevyřčeno?

O básních nelze hovořit pouze optikou formy, v níž báseň vznikla. Zároveň o nich však nelze polemizovat pouze jako o jistém pocitu, který z nich cítíme. Pokud se básník rozhodne psát například elegii, důležitost formy i obsahu se pak jeví jako dva rovnocenné elementy. Obě roviny nám totiž společně odkývají nejen dílčí báseň, nýbrž i dobové tendence či osobní preference příklonu k tradici. Johann Wolfgang Goethe napsal v roce 1786-1788 *Římské elegie* a formálně i obsahově se obrací k vergiliovské tradici a k představě zlatého věku. Forma doplňuje obsah a obsah vyplňuje formu. Nicméně mezi těmito dvěma opozicemi se nachází jisté něco, jakési pnutí, jež bychom mohli nazvat podstatou poezie, kterou se řada básníků i teoretiků snaží dodnes explicitně pojmenovat. Jan Mukařovský se například domníval, že podstata poezie nespočívá ani ve formě ani v obsahu, nýbrž v jistém „motorickém proudu, jehož vodiči jsou právě obsah i forma“.⁵ Jorge Luis Borges se zase zmiňuje o zvláštním „chvění poezie“.⁶ Švýcarský germanista a klasický filolog Emil Steiger se vlivem německé romantické tradice a filosofie Martina Heideggera přiklání

⁵ Mukařovský k tomu dodává: „Vlastní podstatou poezie je motorický proud, který básník vytvoří koordinací a sjednocením prvků svého vnitřního motorického dění. Tento proud není ovšem jakožto subjektivní zážitek přímo sdělitelný. Avšak básník vytvoří dílo, které v čtenářovi (posluchači) indukuje též motorický proud, který básník prožíval – přesnějším výrazem – k němuž tvůrčím bojem o sjednocení dospěl.“ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O motorickém dění v poezii*. Praha: Odeon, 1985, s. 46.

k charakteristice esence poezie jako kategorie času. Čas je pro Staigera „vnitřní gravitací a napětím v textu a zároveň skrytou jednotou, která nese rozmanitost díla“.⁷

Báseň se tedy stává komplexním uměleckým počinem, jenž reflektuje jistou lidskou zkušenost. V užití formy a jejího tvoření se zrcadlí, řekněme, racionální složka. V obsahu se zase básník nechává unášet vlnami fantazie, obrazů či zkušeností. Nelze však říci, že by tyto složky byly odděleny, naopak, doplňují se, rezonují. Můžeme z nich cítit pnutí i soulad. Stěžejním prostředkem pro vytvoření básně je tedy slovo, prostřednictvím něhož básník vytváří metafory. Již pro Aristotela bylo známkou nadání právě umění tvořit metafory.⁸ Není divu, že také Borges vzpomíná a vyzdvihuje básníka Leopolda Lugonese, jenž vymýšlel stále nové a nové metafory pro měsíc ve sbírce *Lunario sentimental*. Borges zdůrazňuje, že právě metafory podněcují imaginaci.⁹ Básník je tedy předurčen k hledání nových přístupů ke skutečnosti. Básníkově tvoření si můžeme představit jako neutuchající honbu za neobyčejností a novým výrazem. Básník je předurčen k prožití obsahu básně, a zároveň aby pro tuto zkušenost hledal příznačnou formu ve vodách jazyka. Francouzský filosof Jacques Maritain se zamýšlí nad údělem umělce a v této souvislosti o něm říká: „Musí procházet duchovními nocemi, bez ustání očišťovat své prostředky, dobrovolně opouštět místa úrodná a vydávat se do míst neplodných a plných nejistoty.“¹⁰

V následujících kapitolách se pokusíme představit možná čtení a interpretaci básní ze sbírky *La Realidad y el Deseo* z pera španělského básníka a literárního kritika Luise Cernudy a nastínit stěžejní rysy a svébytnost poetiky této osobnosti španělské literatury 20. století odrážející zároveň i evropské tendence první poloviny 20. století. Zamysleme se konkrétně nad vztahem moderny a avantgardy a jak se tyto proudy uměleckého výrazu odrážejí v Cernudových básních. S tímto souvisí také vztah Cernudy k jeho okolnosti v podobě španělské literární tradice. V dílčích sbírkách souhrnně nazvaných *La Realidad y el Deseo* se ozývá echo španělské renesance v podobě Garcilasa de la Vegy, odlesk Zlatého věku

⁶ Jorge Luis Borges přednesl v letech 1967-1968 cyklus přednášek na Harvardu. V českém překladu vycházejí pod názvem *Ars Poetica*. Na začátku první přednášky Borges říká: „Dalo by se tedy říci, že poezie je pokaždé nový zážitek. Pokaždé, když čtu nějakou báseň, nastane zážitek. A to je poezie.“ O několik řádků poté dodává: „A když poezie přijde, cítí člověk její dotyk, to zvláštní chvění poezie.“ BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 10.

⁷ STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008, s. 327.

⁸ „Nejdůležitější jest dovésti dobře tvořit metafory. Neboť pouze to nelze převzít od ruhého, je to známkou nadání; tvořiti totiž dobré metafory znamená postřehovat podobnosti mezi věcmi.“ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948, s. 60.

⁹ BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 35.

¹⁰ MARITAIN, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011, s. 80.

španělského písemnictví či tklivost básní španělského (romantického) básníka Gustava Adolfa Bécquera. Pro Cernudu se však bytostně stane osudnou náchylnost k evropské lyrické tradici, jak v následujících řádcích uvidíme. V jeho poetice najdeme stopy symbolistů a francouzských surrealistů, André Gida, Friedricha Hölderlina a dalších.

Těkavost skutečnosti a touhy mihotající se mezi jednotlivými básněmi napříč Cernudovým básnickým zráním se nápadně odráží právě v osobním výběru básníků, kteří jej ovlivnili. Podvojnost a rozkolísanost Cernudovy poetiky se pak při bližším čtení zvnitřňuje a stává se spíše celoživotním pocitem zrcadlící paradox lidského údělu vůbec. K těmto úvahám se však nyní pokusíme v následujících řádcích dobrat hlubší analýzou.

3. Moderna a avantgarda

Abychom se dostali blíže k možným smyslům uměleckého díla a k životu jeho autora, musíme se zaměřit na jeho dobové prostředí, na okolnost, na ovzduší a tehdejší tendence v Evropě. Pokud se ve zkratce zamyslíme nad přelomem 19. a 20. století v Evropě, setkáváme se s citelnými změnami ve společenském životě a tím pádem také ve sférách lidského konání. Není tedy divu, že se změny výrazně promítají také do umění. Pojmy moderna a avantgarda spadají podle literární historičky a teoretičky Danuše Kšicové do údobí od sedmdesátých let 19. století do čtyřicátých let 20. století, nicméně ani tam jejich vývoj nekončí.¹¹ Francouzský historik umění Jean Clair zase chápe pojmy moderna a avantgarda v přímé opozici. Zároveň však dodává, že „ačkoliv avantgarda modernu pobuřuje a snaží se jí popřít, vychází z ní“.¹² Co znamená v úzkém slova smyslu pojem moderna a moderní v evropském uměleckém kontextu? Literární historik Vojtěch Daniel charakterizuje znaky moderního vědomí „na straně jedné smyslem pro historii vyznačující se relativizující reflexí, „která si uvědomuje dějinnost všeho přítomného, na straně druhé snahou tuto historickou vazbu přerušit a stanovit vždy znovu svou přítomnost jako počátek nové hodnotové hierarchie“.¹³ Pro uvažování moderny je tedy charakteristická ambivalentní povaha čili podvojnost. Umělecká moderna a v tomto smyslu moderní básnictví považuje za svého otce Charlese Baudelaira, v oblasti malířství pak stojí na počátku impresionismus. Pro představu uveďme vizi samotného Baudelaira o záměru básníka moderny: „Jde mu o to, aby z módy vyhmátl veškerou poetičnost, kterou může obsahovat ve své historičnosti, aby z pomíjivosti vyprostil věčnost.“¹⁴ V Baudelairových slovech můžeme pocítit jistou zainteresovanost pro kategorii času, která se pak ještě vyostří ve vyhocené podobě moderny – v dekadenci.

A právě v dekadenci se můžeme setkat s potřebou konzervovat rychlé uplývání času. Uvažování moderny totiž spočívá v citu pro „zvláštnost a jedinečnost, prchavost a dočasnost“.¹⁵ Například v *Obraze Doriana Graye* od Oscara Wilda či v románu *Naruby* z pera

¹¹ KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 17.

¹² „Pojmy se totiž nejen nekryjí, ale stojí přímo v opozici.“ In: CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity ; Odpovědnost umělce : avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 40.

¹³ VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008, s. 53.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1968, s. 597.

¹⁵ CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity ; Odpovědnost umělce : avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 40.

Karla Jorise Huysmanse se v obou případech setkáváme s touto potřebou konzervovat přítomnost, katalogizovat ji a archivovat. V prvním románu čteme o obsesi po uchování mládí a krásy prostřednictvím obrazu, tedy prostřednictvím umění. V románu *Naruby* se zase před čtenářem vyjevuje obširná sbírka likérů a jiných předmětů sesbíraná hlavním hrdinou Jeanem Floressasem des Esseintesem.

Pro charakter moderny se jeví jako vyústění *par excellence* symbolismus. Tento umělecký směr typický pro dualitu ukrytou v symbolu je převálcován na počátku 20. století radikálním křídlem evropských avantgard, ačkoliv druhá poloha avantgardy na symbolismus ještě naváže. Nelze tedy hovořit o striktním vymizení symbolismu bez jakéhokoli vlivu na avantgardu. Jak uvádí český teoretik a historik umění Josef Vojvodík, avantgardu lze rozdělit na dvě křídla tzv. „analytickou“ a „syntetickou“. V prvním případě se setkáváme s estetikou „radikálního ozvláštnění a deformace“ (futurismus, dadaismus, částečně i surrealismus), jež požaduje nový začátek, snaží se zlomit spojení s tradicí, atp. V případě avantgardy „syntetické“ jde o nové uchopení tradice, o „restituci paměti kultury“ (ruský akmeismus, anglo-americká básnická avantgarda T. S. Eliota, Ezry Pounda, etc.).¹⁶ Básnický směr akmeismus vznikající v Rusku, jehož představiteli se stali hlavně Osip Mandelštam a Anna Achmatovova, se od tradice radikálně nedistancoval. Akmeisté chápali symbolismus v duchu otcovské role pro jejich vlastní poetiku.¹⁷ Na druhou stranu futurismus se až vehementním způsobem stavěl zády k tradici. Tímto sverpým vymežováním se však paradoxním způsobem tradici přiblížil. Revoluční křídlo avantgardy upírá obecně pohled k budoucnosti narozdíl od moderny.¹⁸ Například Jean Clair zdůrazňuje, že se avantgarda upírá až k „abstraktní a chimérické budoucnosti“.¹⁹

V následujících řádcích se zaměříme na rámcové představení moderny a obou křídel avantgardy a pokusíme se postihnout jejich hlavní rysy na konkrétních umělcích a hnutích a ukázat tak jejich spřízněnost i specifičnost.

¹⁶ Obširněji viz *Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011, s. 26.

¹⁷ KŠICOVÁ, Danuše. Estetika moderny a avantgardy. *Svět literatury* [online]. 2007, XVII(35) [cit. 2015-09-13]. Dostupné z: <http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/35ksicova.pdf>, s. 97.

¹⁸ Marinetti říká: „Stojíme na nejexponovanějším předhoří věků!... Proč bychom se měli ohlízet zpět, když chceme prolomit tajemné brány nemožného? Čas a prostor včera zemřely. Žijeme již v absolutnu, protože jsme vytvořili věčnou, všudypřítomnou rychlost.“ LAMAC, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 143.

¹⁹ CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity ; Odpovědnost umělce : avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 42.

3.1. Melancholie moderny a Baudelairův parfém

S modernou a jejím pohledem do minulosti se na rozdíl od avantgardy pojí stav melancholie, se kterou se v básních a uměleckých dílech explicitně i implicitně setkáváme. Melancholie nebo-li černá žluč se stala již pro Aristotela výsadou výjimečných lidí vynikajících nad rámec většiny, což s sebou přináší i nemalá úskalí pro setrvání v běžném životě, jenž neúprosně plyne. Hippokrates pak v 5. století př. n. l. charakterizoval stav melancholie jako nerovnováhu tělesných šťáv.²⁰ Nicméně jeden z nejtypičtějších projevů melancholie je podle maďarského estetika Lászlóa Földényiho pocit ztráty.²¹ Ztráta totiž v člověku evokuje pocit nepořádku a vrhá jej právě do stavu melancholie. Je zajímavé, že konce dějinných období a epoch jsou často svázány právě s pocitem ztráty a tedy je provází melancholie. Zaběhnutý řád je totiž tříštěn a člověk je vystaven zvratu, jenž přináší neklid, nejistotu, vykojení z ustáleného stavu předešlého pořádku věcí. Obdobně také 19. století s vírou v pozitivistické myšlenky ústí na přelomu 19. a 20. století do krize a přináší s sebou obrat k subjektu. Individualizace subjektu přitom evokuje pocit svobody, což v sobě nese mimo jiné právě strach. Přičemž stav melancholie je vyprovokován právě tímto strachem z budoucnosti přinášející případné transformace, jež jsou pro člověka opět známkou otřesu dosavadního zdánlivého řádu. Oscilace moderny mezi novou poetikou a pohledem upírajícím se do minulosti se objevuje právě u Charlese Baudelaira, otce moderny. První polohou je odklon od romantismu ve smyslu kanonického pojetí klasické krásy a záliba v hledání krásna kdekoliv a ve všem, tedy nový koncept v uměleckém přístupu patrný již z názvu celé sbírky – *Květy zla*. Estetika nyní nachází zálibu v osklivém a antiromantickém. Baudelaire například v básni spojuje téma božího jitra při procházce s milou s následným kontrastním obrazem mrtvoly. Zamilované romantické mládí je podrobena rozkládajícímu se tělu, jak čteme v již emblematické básni Mršina:

Co jsme to viděli to jitra boží,
vy moje lásko jediná?
V zatáčce pěšiny na kamenitém loži
ležela bídná mršina.²²

²⁰ Téma obšírně rozebráno maďarským etetikem Lászlem F. Földényim. In: FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie: její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha: Malvern, 2013.

²¹ FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie: její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha: Malvern, 2013, s. 262.

²² BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962, s. 56.

Druhá poloha moderny pak s romantismem souvisí v tom smyslu, že si z něj uchovává reziduum v podobě příklonu k historičnosti a tedy k pohledu zpět, neustálému tesknění po tom, že den se končí. V Baudelairově básni Harmonie večera čteme:

To srdce, které má z nicoty temný strach,
na světlou minulost je plno vzpomínání.
V svou sedající krev se slunce zvolna sklání...
Jak zlatá monstrance se skvíš v mých vzpomínkách!²³

Právě tato druhá poloha moderny v podobě tíhnutí k minulému, pomíjivému a prchavému, nás bude zajímat, jelikož se přímo pojí s pocitem melancholie. Baudelaire sám byl přitom velký teoretickým interpretátorem melancholické figury a uvědomoval si problematiku užití tohoto pojmu. Švýcarský literární teoretik Jean Starobinski poukazuje na Baudelairovo sporadické explicitní užívání slova melancholie v básních, nicméně co se týče teoretických studií či prozaických textů je tomu naopak.²⁴ Čím to, že pojmem melancholie tento francouzský básník ve svých verších neplýtvá? Melancholie je totiž z Baudelairových básní cítit implicitně v podobě „motorického proudu“, pokud si toto slovní spojení vypůjčíme od Jana Mukařovského.²⁵ V této souvislosti se rýsuje paralela právě mezi Baudelairem a Luisem Cernudou. Zmiňme zde úvahu španělského básníka nad jeho vlastními prvními básněmi:

„Perfil del aire es el libro de un adolescente, aún más
adolescente de lo que lo era mi edad al componerlo, lleno
de afanes no del todo conscientes, melancólico (...), pero,
al mismo tiempo, libro de un poeta que, desde el punto
de vista de la expresión, sabía más o menos adónde iba.“²⁶

Jak uvidíme v dílčích interpretacích jednotlivých Cernudových sbírek, právě tento pocit melancholie v nich bude v silné či oslabené míře neustále přítomný. V případě Baudelairových básní se tedy setkáváme s řadou podnětů navozujících melancholickou atmosféru. Například v básni Exotický parfém vzpomíná lyrický subjekt prostřednictvím vůně na obrazy z doby minulé. Připomenutím minulého se pak stává právě vůně, tedy smyslový

²³ Tamtéž, s. 93.

²⁴ STAROBINSKI, Jean. *Tři figury posedlosti*. Praha: Karolinum, 2014, s. 14

²⁵ Viz poznámka pod čarou č. 2.

²⁶ CERNUDA, Luis. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1997, s. 31. Překl.: „*Perfil del aire* je sbírkou jednoho dospívajícího, mnohem více dospívajícího, než kolik mi bylo, když jsem ji tvořil, plný touhy a to ne vždy vědomé, melancholické (...), ale zároveň je sbírkou jednoho básníka, který v rámci výrazových prostředků více méně věděl, kam míří.“

počitek. Celá báseň se navíc od počátku situuje do večerního prostoru a navozuje tím tak zvláštní atmosféru s melancholickým nádechem.

Moderní umělec se pro Baudelaira stal ztělesněním houby, která do sebe vsákne vše, co je kolem.²⁷ Básník moderny se prochází městem a destiluje krásu z míst, která byla pro romantického básníka nepředstavitelná. Zároveň se básník moderny vydává do víru velkoměsta a kontempluje, kdežto romantický básník směřoval do přírody a chápal ji jako odraz vlastního duševního rozpoložení. Básník moderny je tedy všude, protože „pouze tak se oku může stát modelem vášně, všude, kde se objevuje v bizarní kráse člověk“.²⁸ Po celém dni se pak tento umělec plný počitků ubírá domů a večer píše a křísí, dle Baudelairových slov, „všechn materiál, který v sobě nakupila paměť“.²⁹ Tím se tedy při aktu tvoření vrací v myšlenkách, vzpomíná a přechází až do melancholického stavu, který je spojen právě s touto pomíjivostí a prchavostí prožitého okamžiku. V protikladu k tomu avantgardní umělec na tuto zádumčivost nemá čas a nechává se strhnout rychlostí civilizačního ruchu a neklidu velkoměsta, jak nyní uvidíme.

3.2. Avantgardní umírněnost

Krise moderny v podobě symbolismu na počátku 20. století s sebou přináší dvě odnože nového konceptu estetiky odlišného od moderny, leč s jejími kořeny. Avantgarda, z francouzského spojení *avant la garde*, již ze svého názvu předznamenává něco nového a revolučního. Umírněná podoba avantgardy navazující na symbolismus se odráží v estetickém přístupu ruského akméismu. Rozdíl mezi symbolistní poetikou a poetikou akméismu můžeme spatřovat také v přístupu k filosofii a k pokusům s ní splynout. Danuše Kšicová například uvádí, že zatímco impresionismus a dekadence netvořily žádný ucelený estetický systém, symbolismus byl naopak prezentován jako nová forma poznání a víry.³⁰ Nicméně akméismus

²⁷ Baudelaire o moderním umělci říká: „A vyrazí a dívá se, jak plyne ten tok životní síly, tak majestátní a tak zářivý. Obdivuje se věčné kráse a udivující harmonii života v metropolích, harmonii, tak prozřetelně udržované ve shonu lidské svobody. Pozoruje krajiny velkoměsta, kamenné krajiny laskané mlhou nebo bičované políčky slunce. Dívá se s potěšením na krásné ekvipáže, hrdé koně, skvoucí se čistotu groomů, obratnost sluhů, chůzi pružných žen, krásné děti, šťastné, že žijí a že jsou dobře ustrojené, slovem veškerý život.“ In: BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1968, s. 596.

²⁸ Tamtéž, s. 596.

²⁹ Tamtéž, s. 597.

³⁰ KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 19.

se odvracel od elitářsky prezentované síly metafory symbolistů a obracel se i k dalším možným výrazovým prostředkům. Akméismus se totiž narodil od druhého křídla avantgardy hrdě hlásil k tradici, což se zrcadlí v poetice Osipa Mandelštama, který v roce 1913 vydal sbírku *Kámen*. Již název sbírky evokuje smysl poetiky akmeistů, jelikož akmeistický básník se dívá na svět jako na „palác, k jehož stavbě chce přispět“.³¹ Jinak řečeno, akméismus zavrhoval na symbolistním programu především jeho „religiózně mystické, vizionářské základy, jeho nadměrné mimoumělecké aspirace a podvojnost uměleckého systému“.³² Akméismus si tak kladl za cíl budovat svět zde na zemi pomocí nových prostředků, kdežto symbolismus se snažil dostat do jiného, lepšího světa. Osip Mandelštam otiskl roku 1919 manifest *Jitro akméismu*³³, kde přirovnává básníka k architektovi a zdůrazňuje přízemní zdrženlivost podobnou gotice, kdy každý člověk věděl, že jeho místo je na zemi a neměl by se tudíž snažit přesahovat, co je nad ním.

Také v angloamerickém prostoru se setkáváme s umírněnými avantgardními tendencemi. Překladatel a profesor anglické literatury Martin Hilský této odnoži avantgardy přisuzuje obecný znak a tím je tradicionalismus.³⁴ Básník T. S. Eliot napsal své významné dílo *Pustá země* v podstatě jako koláž sesbíranou z dosavadního evropského kulturního prostoru a Martin Hilský tak v jeho tvorbě spatřuje „nadnárodní charakter“.³⁵ Již úvodní latinský citát *Nam Sibyllam quidem Cumis ego ipse oculis meis vidi in ampulla pendere, et cum illi pueri dicerent* objevující se na počátku básně odkazuje k *Satiriconu* od Petronia. V básni se setkáváme i s odkazem ke španělsko – anglickým vztahům³⁶:

Elizabeta a Leicester
Vesla pleskají
Záď tvaru
Zlaté ulity³⁷

V poznámkách T. S. Eliota o významu určitých intertextuálních souvislostí jeho básně se dočítáme o smyslu předešlých veršů, které reflektují úryvek z dopisu velvyslance de Quadry králi Filipovi Španělskému: „Odpoledne jsme byli na bárce, pozorující námořnické hry. (Královna) byla sama s lordem Robertem a se mnou na zádi, když začali mluvit

³¹ Tamtéž, s. 20.

³² HONZÍK, Jiří. *Poezie vezdejšího světa. Ústa slunce: Básníci ruského akméismu*. Praha: Odeon, 1985, str. 9.

³³ Manifest v českém překladu vyšel jako součást sbírky *Ústa slunce: Básníci ruského akméismu*.

³⁴ HILSKÝ, Martin. *Modernisté: Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 33.

³⁵ „Eliotovo pojetí tradice neznalo národní hranice a mělo výrazně celoevropskou dimenzi.“ Tamtéž, s. 36.

³⁶ Alžbětu (Elizabeth) a hraběte z Leicesteru již od dětství pojilo přátelství. Po smrti Marie Tudorovny, manželky Filipa II., se španělský král neúspěšně pokoušel o Alžbětinu ruku.

³⁷ ELIOT, T. *Pustá země*. Praha: Protis, 1996, s. 58.

nesmysly, a došlo to tak daleko, že lord Robert na konec řekl přede mnou, že jim nic nebrání v sňatku, bude-li si to královna přát.³⁸

Josef Vojvodík vyzdvihuje u Eliota „tendenci k úspornému výrazu a náhlým kontrastům, ke vzájemnému prostupování obrazů a smělych asociací, umožňujících spojit heterogenitu námětů v jednotu“.³⁹ Tíhnutí k jednotě a syntéze se jeví jako společný činitel pro avantgardní hnutí jako takové, což v sobě mimo jiné odráží i jisté politické souvislosti. Jak Pound, Yeats tak i Eliot, čili nejvýraznější představitelé angloamerické větve avantgardy, si přáli nahradit liberální demokracii autoritářskou a „rasově“ čistou společností.⁴⁰ Právě v této rovině se tito básníci přibližují radikálnímu křídlu evropské avantgardy, jak nyní uvidíme.

3.3. Avantgardní šílenství

Jak již víme, melancholické hloubání básníka moderny je v počátcích 20. století vystřídáno bouřlivým obratem k budoucnosti v podobě radikálního křídla avantgardy a to počínaje rokem 1909, kdy vychází první *Manifest futurismu*, ve kterém Filippo Marinetti společně s dalšími umělci proklamuje stanoviska nového umění s radikálním zápalem. V jejich poetikách se mimo jiné odráží rychlý rozvoj moderních technologií. Marinetti je například oslněn rychlostí auta a obdivuje se jí. Zatímco se básník moderny prochází městem a večer je pohroužen do vzpomínek, ze kterých tvoří v noční osamělosti, básník avantgardy je zpravidla součástí skupiny, jež veřejně útočí na sešňerovanou společnost a zesměšňuje ji provokativními excesy na veřejných místech. Mezi stěžejní umělecký projev evropské avantgardy obecně patří manifest. Avantgarda tím tak mimo jiné dostává do literatury nový žánr.⁴¹ S obratem k budoucnosti a s radikálními výpady souvisí obdiv k pokroku a chuť bořit a rozbíjet vše staré⁴². Nepřekvapí nás tedy, že se v manifestech frekventovaně objevuje pojem

³⁸ Tamtéž, s. 69.

³⁹ VOJVODÍK, Josef. Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda. Praha: Argo, 2008, s. 113.

⁴⁰ HILSKÝ, Martin. *Modernisté: Eliot. Joyce. Woolfová. Lawrence*. Praha: Torst, 1995, s. 38.

⁴¹ To potvrzuje teorii o literárním faktu ruského prozaika a literárního kritika Jurije Tyňanova. Ten se v eseji *Literární fakt* zamýšlí nad literárními žánry. Tyňanov zdůrazňuje, že literární žánry nejsou statické, tím pádem se mohou proměňovat. Uvádí příklad s dopisy, které se z každodenníhoběžného úzu změnily v uznávaný literární žánr. To stejné můžeme aplikovat na manifesty, které se ze sféry politické přesunuly do literatury jako svébytný projev avantgardy. Více o literárním faktu viz *Literární fakt* In.: TYŇANOV, Jurij. *Literární fakt*. Praha: Odeon, 1988.

⁴² Ve *Futuristickém manifestu* z roku 1909 Marinetti říká: „Skutečně, prohlašuji, že každodenní návštěva muzeí, knihoven a akademií (těchto hřbitovů marných snah, těchto kalvárií ukřižovaných snů, těchto seznamů

rychlost, odpor k tradici a institucím. Pokrok se pak promítá také do uvažování o jazyce a poezii.

V avantgardní poetice těchto básníků je důraz kladen na slovo a jeho vlastní sémantickou hodnotu. Italský futurismus proklamuje v manifestech rozbití syntaxe, kdy „básník nebude ztrácet čas se stavbou vět, nebude brát ohled na interpunkci ani na umístování adjektiv. Stěžejní je totiž vyjádřit všechny vibrace svého já“.⁴³ Pozadu nezůstal ani ruský futurismus, který se ovšem vlivem jiného prostředí a odlišného politicko-společenského pozadí vyvíjel s jinými konotacemi. Nicméně básníci jako Majakovskij nebo Chlebnikov přicházeli s neméně provokativními výpady. V roce 1912 vychází almanach *Políček veřejnému vkusu* s novým typem poetiky. Roman Jakobson v knize *Dialogy* vzpomíná na Chlebnikova jako na zakladatele nové ruské poetiky.⁴⁴ Majakovskij v eseji *Jak dělat verše* útočí na staré formy a vytváření nesmyslných pravidel v poezii. Přiznává, že jamby ani trocheje vědomě neužíval a nikdy nepotřeboval.⁴⁵ Pro Majakovského hrál v poezii stěžejní roli citelný rytmus a zároveň měla být báseň na tzv. sociální objednávku.⁴⁶

Evropské avantgardy se samozřejmě od sebe navzájem odlišovaly, avšak jisté obecné rysy spatřujeme napříč jednotlivými směry. Můžeme dále říci, že avantgarda na rozdíl od moderny byla angažovaná ve společenském kontextu. Danuše Kšicová zase například upozorňuje na provázanost avantgardy s politikou, masovými médii a na její oscilaci mezi nízkým a vysokým uměním, což ji odlišuje od poetiky moderny.⁴⁷ Například Majakovskij se otevřeně hlásil k marxismu a socialismu a Marinetti se zase netajil svými sympatiemi k Mussolinimu.

Společné rysy avantgard můžeme v oblasti malířství nacházet v zájmu o barvu a tvar, na poli básnictví jde zase o styl a jazyk.⁴⁸ Hlavní hesla avantgard a pojmy jako prudkost, neotřelost, začátek, rychlost, hra, spontánnost, aj. jsou nerozlučně spjaty s duchem tehdejší

ztroskotaných vzletů) je pro umělce stejně škodlivá jako příliš dlouhé poručnictví rodičů pro mnohé mladé tvůrce opojené svým géniem a svou ctižádostivou vůlí.“ In: LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 143.

⁴³ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 154.

⁴⁴ JAKOBSON, Roman. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993, s. 13.

⁴⁵ „Na mou čest. Neznám ani jamby ani trocheje, nikdy jsem je nerozeznával a rozeznávat nebudu. Ne proto, že je to těžká věc, ale proto, že jsem při své básnické práci s těmito věcičkami nikdy neměl co dělat.“ In: MAJAKOVSKIJ, Vladimír Vladimirovič. *O verši: jak dělat verše*. Praha: Československý spisovatel, 1951, s. 15.

⁴⁶ Tamtéž, s. 16.

⁴⁷ KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007, s. 14.

doby a přímo z ní vycházejí. Příkladem je dadaismus, který místem svého setkání v roce 1916 odráží svůj přísný pacifismus. Tím místem je Curych, který představuje neutrální půdu ve válkou zmítané Evropě. Dadaisté se snažili právě hrou upozornit na zrudnost racionální složky v člověku, která jej přivedla až do víru války.⁴⁹ Dadaismus byl zásadně proti racionalitě⁵⁰. Přívrženci tohoto směru stavěli smysl proti nesmyslu a povyšovali jej nad vše ostatní, z čehož vyplývá i časté protirečení si. Básníci tohoto směru si však byli vědomi utopičnosti svých manifestů a proklamací, což ještě umocňovalo paradox. Vše pro ně bylo hrou. S tím souvisí také inspirace dětským viděním světa.⁵¹ Důležité je, že dadaističtí básníci milovali mimo jiné také sen⁵². Umělci jako Duchamp a Picabia se pak postavili zády k tomu, co kdy bylo v umění utvořeno a pokusili se otevřít koridor humoru, jenž ústí do snového světa a nakonec vedl k surrealismu.⁵³

Surrealismus není do kontextu avantgardy tak úplně jednoznačně zařaditelný. Surrealistický proud se v případě české literatury vyskytuje dodnes, vychází například surrealistické revue *Analogon*. Za surrealismus ve smyslu avantgardního směru můžeme považovat básnické tendence převážně ve dvacátých, třicátých a čtyřicátých letech minulého století. Větev španělského surrealismu se navíc od původního francouzského odlišuje. Když čteme o konceptu umění André Bretona a následně ji porovnáme s myšlenkami Salvadora Dalího či Joana Miró nacházíme sice styčné body, nicméně v určitých pohledech a přístupech k uměleckému dílu se tito umělci rozcházejí. Někdo by navíc mohl namítnout, že přístupy v malířství a poté v poezii mohou být různé. V době avantgardy a převážně u surrealismu se

⁴⁸ KŠICOVÁ, Danuše. Estetika moderny a avantgardy. *Svět literatury* [online]. 2007, XVII(35) [cit. 2015-09-13]. Dostupné z: <http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/35ksicova.pdf>, s. 112.

⁴⁹ V dadaistických manifestech se objevuje: „Rozum člověku říká, aby stál nad přírodou a byl měřítkem všech věcí. Tak si člověk myslí, že je schopen žít a tvořit proti zákonům přírody, a vytváří zmetky. Rozumem se člověk stává tragickou a šerednou postavou. Myslím, že kdyby mohl, vytvářel by i své děti ve tvaru váy s pupeční šňůrou. Rozum oddělil člověka od přírody. In: LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 309.

⁵⁰ To dokazuje také fakt, že sám název dada byl vymyšlen iracionálně a to náhodným zabodnutím párátko do francouzského naučného slovníku Le Petit Larousse. Tamtéž, s. 309.

⁵¹ Jan Mukařovský se v eseji *Jazyk, který básní* zamýšlí nad podobností mezi dítětem a básníkem a říká: „Děti si s řečí hrají.“ In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971, s. 181. Stejně tak si hrála i avantgarda a hru s jazykem postavila do popředí svých uměleckých technik a prostředků k výrazu.

⁵² Miroslav Lamač uvádí sedm věcí, které dadaisté milovali: „Sen a ještě jednou sen, buben, báseň z hlásek, dadaistické masky, tanec, barevné obrazy a jiné výtvary, které čím více strašily rozumové uvažování, tím více byly milovány.“ In: LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 309.

⁵³ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 314.

však tyto dvě větve umění prolínají, jdou ruku v ruce a napájejí se tak jedna ze druhé. Joan Miró stírá rozdíl mezi malířstvím a poezií, když říká: „Mám někdy chuť psát na svá plátna verše a naopak.“⁵⁴ Právě syntéza různých druhů umění je příznačná pro avantgardu. Objevuje se také afinita spisovatele s výtvarným uměním, která vyšla například z pera španělského spisovatele a novináře Ramóna Gómeze de la Serny. Ten věnoval knihy Goyovi či El Grecovi. Právě El Greco se pro mnoho avantgardních malířů stává velkým inspirátorem a to nejen na půdě španělské, nutno zmínit Oscara Kokoschku⁵⁵ či z českého prostředí Emila Fillu⁵⁶. S propojováním jednotlivých umění samozřejmě souvisí také otázka experimentu a manifestu. Copak surrealistický snímek *Un chien andalou* z dílny Luise Buñuela a Salvadora Dalího není jakousi proklamací, jakýmsi vizuálním manifestem? Není právě tento krátký snímek spojením lyrična a obrazu?

André Breton vydává v roce 1924 první manifest surrealismu, ve kterém charakterizuje jeho hlavní rys a to techniku automatismu⁵⁷, jež se nevztahuje pouze na poezii, ale na jakékoliv umění vůbec. Španělská odnož surrealismu v čele s Dalím až po specifickou malbu Joana Miroa se však ubírala trochu jiným směrem. Právě Joan Miró se surrealismu spíše jen lehce dotýkal a vydával se v malbě po vlastní svébytné ose. V rozhovoru s Denisem Chevalierem vzpomíná Miró na setkání s Bretonem, Eluardem a Aragonem, hlavními představiteli francouzské surrealismu. Připomíná, že se spřátelil s celou skupinou, přesto však nesdílel jejich názory do důsledků: „V zásadě jsem souhlasil, ale zůstal jsem malířem, výlučně malířem.“⁵⁸ V oblasti poezie se děje to samé a nad podobou španělského surrealismu

⁵⁴ Tamtéž, s. 354.

⁵⁵ Oscar Kokoschka mluví o Matissovi a jeho okruhu jako o malířích dávajících přednost dvojrozměrné ploše, jelikož vycházejí z impresionismu. On sám však podle vlastních slov nemůže myslet jinak než prostorově. Dále o tomto tématu říká: „(...) mé pojetí světla je vtěleno do prostorové představy založené na ohniscích dvojité elipsy. Tato sférické elipsa je organicky podmíněna mým vrozeným astigmatismem (...). Tento defekt mám společný s některými velkými koloristy klasických údobí (Tizian, Greco), což neznamená, že bych se chtěl s nimi srovnávat.“ In: LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 375.

⁵⁶ Emil Filla v roce 1911 píše o El Grecovi a zdůrazňuje, že mezi jeho hlavní rysy patří vášnivý pohyb, který byl pro avantgardu jedním z důležitých pojmů. In: FILLA, Emil. Domenico Theotocopuli, El Greco: Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově. *Umělecký měsíčník* [online]. 1911, 1(1) [cit. 2015-09-09]. Dostupné z: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabk191110-01.2.8&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

⁵⁷ „Surrealismus je čistý psychický automatismus, jímž jsme si předsevzali vyjadřovat slovem, písmem nebo jakýmkoliv jiným způsobem skutečný pohyb myšlenky. Diktát myšlení bez jakéhokoliv rozumového dozoru, mimo jakékoliv estetické či mravní zřetel.“ In: LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989, s. 328.

⁵⁸ Tamtéž, s. 358.

se objevuje hned několik otazníků. Mezi léty 1918-1936⁵⁹ se ve Španělsku publikují básně francouzských surrealistů, ovšem sami španělští básníci se nikdy surrealisty nenazývali. Nestáli totiž o dogmatické zařazování do literárních škatulek, například Federico García Lorca se za surrealistu nikdy explicitně neoznačil.⁶⁰ Ve španělském prostředí tak šlo spíše o inspiraci zahraničními tendencemi mísícími se s domácí tradicí: „Lo que nos importa es mostrar el carácter autónomo en dirección española.“⁶¹ Techniku automatického psaní v ryzí podobě tak u španělských surrealistů, či lépe řečeno u básníků ovlivněných francouzských surrealismem, nacházet nebudeme.⁶²

Souhrnně řečeno, charakter evropské moderny otisknutý v díle Charlese Baudelaira a následné přiblížení se stěžejním směrům evropské avantgardy jako italský a ruský futurismus, dadaismus a francouzský surrealismus společně s druhým umírněnějším pólem v podobě ruského akméismu a anglosaského pojetí avantgardy nás přivedl až k odnoži španělského surrealismu. Španělské umělecké prostředí se v první polovině 20. století však mimo tyto zmíněné tendence napájelo domácími vlivy a ve dvacátých letech minulého století se navíc španělský umělec stále potýkal s vlivem tzv. čisté poezie vycházející ze symbolismu a zároveň s myšlenkami odlidštěného umění od španělského filosofa José Ortegy y Gasset. V následující kapitole se tyto dvě tendence, které měly zásadní dopad na poetiku básníků Generace 27, pokusíme rozebrat a čtenáři přiblížit. Dostaneme se tak zase o něco blíže Cernudově okolnosti či situovanosti.

⁵⁹ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, str. 127-128.

⁶⁰ Tamtéž, s. 125.

⁶¹ Tamtéž, s. 131. Překl.: „To, co nás zajímá, je představit nezávislou povahu prostřednictvím španělského charakteru.“

⁶² V případě Luise Cernudy se surrealismus stává spíše vnitřní než formální inspirací: „El caos espiritual en que se debate encuentra entonces en las maneras surrealistas un punto de apoyo para expresarse, aunque a diferencia de los poetas franceses huye del automatismo, de ese dejar en libertad las palabras para que expresen lo que quieran sin ningún lazo de unión conceptual (...).“ In: TALÉNS, Jenaro. *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975, s. 71. Překl.: „Duševní nepokoj, ve kterém se zmitá, nachází nyní oporu pro sebevyjádření skrze surrealistické tendence, ačkoliv na rozdíl od francouzských básníků opoští techniku automatického psaní, tedy dovolit slovům samotným, aby vyjádřila, co chtějí bez jakéhokoliv svázání pomocí konceptu (...).“

4. Luis Cernuda, básník samoty a jeho okolnost

Ať je to již španělský filosof José Ortega y Gasset či německý filosof Martin Heidegger, kdo přichází s myšlenkou, že ve světě se nacházíme v jisté „okolnosti“⁶³, či jinak řečeno, jsme „vrženi do situace“⁶⁴, je nesporné, že je tomu tak i v případě Luise Cernudy. V předešlých dvou kapitolách jsme se zamýšleli obecně a to nad tím, co je vůbec poezie a jak k ní můžeme přistupovat. Poté jsme se vydali do vod evropské moderny a avantgardy a pokusili se lehce načrtnout atmosféru doby, do níž spadá také Luis Cernuda. Nyní se zaměříme na užší kontext, okolnost, situaci a tou je španělské prostředí a život Luise Cernudy.

4.1. Generace 27 jako metafora pro Góngoru

Jelikož se realizace evropských tendencí ve Španělsku vždy mírně přetavovala dle odlišné kulturní recepce, musíme se nyní zaměřit na nejužší kulturní realitu objevující se kolem Cernudy a pokusit se ji stručně postihnout. V následujících řádcích se zaměříme na tzv. Generaci 27 a dva stěžejní stimuly pro vznikající sbírky a to koncept čisté poesie a úvahu známou jako *La deshumanización del arte*. Evropské kulturní prostředí, které jsme si nastínili výše, však i zde cirkuluje mezi řádky také.

Hugo Friedrich ve své stěžejní práci *Struktura moderní lyriky* z roku 1956 upozorňuje na rozkvět španělské lyriky od přelomu 20. století, kdy začalo působit mnoho literárních směrů jako protiklad k sentimentálnímu naturalistickému básnictví.⁶⁵ Luise Cernudu zařazuje literární kritika do tzv. Generace 27, přičemž číslo 27 v sobě nese symbolický nádech odkazující k roku 1627, v němž zemřel významný španělský básník Luis de Góngora y Argote, po němž byl pojmenován básnický směr gongorismus. Generaci 27 spojuje

⁶³ Ortegová slavná věta: „Já jsem já a moje okolnost, a když ji nezachráním, nezachráním se ani já.“ In: ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007, s. 20. Ortega tím má na mysli, že každý člověk nahlíží na svět z určité perspektivy, z určité okolnosti, ve španělštině *circunstancia*. Také Cernudův pohled vychází z určitého hlediska, které se snažíme v průběhu práce nastínit. Od nejobecnějších úvah o poezii, přes evropský kontext a španělský svět, až po jednotlivé básně.

⁶⁴ Martin Heidegger říká: „Situace je to, co jsem si nezvolil, do čeho jsem „vrženi“.“ In: PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann, 1997, s. 77.

⁶⁵ FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005, s. 144.

s Góngorou především fascinace metaforami⁶⁶. Mimochodem již koncem 19. století Nietzsche opět zdůrazňuje stěžejní roli metafory v lidském životě.⁶⁷ A právě Góngora jako vynálezce neotřelých a intelektuálně náročných metafor se tak pro básníky Generace 27 stal jakýmsi duchovním otcem. Nicméně vůdčí osobností a průvodcem současnými proudy v poezii byl soudobý básník Juan Ramón Jiménez. Právě tento španělský básník přinesl ve dvacátých letech do Španělska modernu v podobě symbolismu⁶⁸, který se následně mísil s avantgardou v podobě italského futurismu.⁶⁹ Například překlad Marinettiho *Futuristického manifestu* se objevuje ve španělském prostředí již v roce 1910 a to z pera dalšího literáta Ramóna Gómeze de la Serny.⁷⁰ Španělská obdoba futuristických tendencí se pak odrazila v uměleckém hnutí tzv. ultraistů a v jejich manifestu *Ultra* z roku 1921. Ultraisté se však nepovažovali za směr výlučně inovativní, nacházeli totiž spřízněnost v tradici (například v El Grecovi). Podle nich byli ultraisty všichni ti umělci, kteří nějak předběhli svou dobu a přinášeli nové zkušenosti.⁷¹ V kontextu symbolismu se pak ve španělském prostředí prosadila větev tzv. čisté poezie (poesía pura) a mimo jiné také myšlenky pocházející z eseje *La deshumanización del arte* od španělského filosofa José Ortegy y Gasset. Básníci Generace 27 jako Jorge Guillén, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca a v neposlední řadě Luis Cernuda se ve svých poetikách potýkali jak s evropskými tendencemi, tak s domácími vlivy. Tyto tendence pak zapříčinily svébytnou recepci, přičemž u každého z básníků se síla a hloubka vlivu různila..

⁶⁶ „Es el arquetipo persiguiendo la belleza pura en el artificio verbal y en el culto a la metáfora.“ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 60. Překl.: „Je archetypem pronásledovat čistou krásu v řečnickém umění a v kultu metafory.“

⁶⁷ Raný Nietzsche v textu *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním* z roku 1873 říká: „Domníváme se, že víme cosi o věcech samých, mluvíme-li o stromech, barvách, sněhu a květinách, a přece nevlastníme nic než metafory věcí, které původním bytostem naprosto neodpovídají.“ In: NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010, s. 12.

⁶⁸ „Juan Ramón Jiménez descubrió a los simbolistas franceses y bajo su influencia crea, con el impresionismo sentimental de la poesía de su primera época, toda una manera poética, un lenguaje y una visión del mundo que serán los fundamentos de la nueva poesía de los años 20.“ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 14. Překl.: „Juan Ramón Jiménez objevil francouzské symbolisty a pod jejich vlivem společně s citlivým impresionismem ze svého prvního období vytváří celou jednu poetiku, jazyk a vnímání světa, které se stanou základy nové poezie dvacátých let.“

⁶⁹ Tamtéž, s. 14.

⁷⁰ LENTZEN, Manfred. Marinetti y el futurismo en España. *Actas*. 1986, IX, s. 309.

⁷¹ Manifiesto del ultra. *Artes poéticas* [online]. [cit. 2015-10-31]. Dostupné z: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1090/manifiesto-del-ultra-1921>.

4.2. Obsese po ryzosti aneb čistá poezie

Nejvýraznějším představitelem čisté poezie⁷² se stal francouzský básník Paul Valéry, ačkoliv koncept čisté poezie vychází již z poetiky francouzského básníka Stephana Mallarmého. Ten ovšem toto označení nikdy explicitně nepoužil. Hlavní myšlenkou čisté poezie je „vnitřní očista od všeho přímočaře osobního či konkrétního, snaha o návrat k věcem jakožto k idejím“.⁷³ Poezie se tak v tomto ohledu snoubí s filosofií. Tato snaha a obsese po návratu k původu věcí je spojena na počátku 20. století s narůstající nedůvěrou ve vědu jakožto jediný neotřesitelný prostředek poznání. Filosof Edmund Husserl v roce 1913 přichází s konceptem fenomenologie a s požadavkem návratu před ustavené vědecké konstrukce.⁷⁴ A právě Paul Valéry rozvíjí poetiku svých básní v tomto duchu a jeho básně vykazují vysoce intelektuální a náročné vyjadřování s filosofickým rozměrem. Ne nadarmo jej Václav Černý nazývá kvintesencí francouzského tvůrčího ducha.⁷⁵ Černý spatřuje určitou táhnoucí se linii ve vývoji poezie na přelomu 19. a 20. století. Od francouzského romantismu se dostává k Baudelairovi, Poeovi, Rimbaudovi až po Mallarmého a nakonec k Valérymu, jehož poetika byla silně ovlivněna osobními rozhovory právě s Mallarmém.⁷⁶ Symbolistické uvažování o poezii se řídí heslem, že „jediným světem reálným je svět duchovní, svět idejí, duševních pravzorů jsoucna, svět smyslový je jen znakem a symbolem“.⁷⁷ To znamená, že na čtenáře je při aktu čtení kladen nárok v podobě dešifrování textu. Báseň je třeba odhalit, zapojit se do ní, slovo je pouhým náznakem či vodičem. Paul Valéry poetiku posouvá ještě dál a snaží se v samotě a tichu oprostít od všech nánosů a přejít k podstatě věcí. F. X. Šalda v eseji z roku 1931 věnované čisté poezii upozorňuje na jednostrannou zaměřenost této poetiky, která tíhne k „dobrodějně a blahotvorné básnické zkušenosti a vylučuje z ní vše ďábelské a zlé a slučuje tak básníka v podstatě s mystikem“.⁷⁸

⁷² Václav Černý překládá jako čirá poezie. In: ČERNÝ, Václav: *Básník Paul Valéry*. In: *týž: Tvorba a osobnost*. Praha: Odeon, 1993, s. 183.

⁷³ KUČEROVÁ, Magdalena. Pohled Václava Černého na koncept „poésie pure“ v návaznosti na francouzský symbolismus. *Svět literatury* [online]. 2008, **18**(38) [cit. 2015-09-09]. Dostupné z: <http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/38kucerova.pdf>, s. 106.

⁷⁴ „Vrátit se k počátkům, ke kořenům, z nichž tyto konstrukce kdysi musely vyjít, je třeba vrátit se k půdě, na níž spočívají.“ In: PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann, 1997, s. 21.

⁷⁵ ČERNÝ, Václav: *Básník Paul Valéry*. In: *týž: Tvorba a osobnost*. Praha: Odeon, 1993, s. 181.

⁷⁶ Tamtéž, s. 182.

⁷⁷ Tamtéž, s. 182.

⁷⁸ F.X.Šalda se v této souvislosti zmiňuje o dalším představiteli čisté poezie a tím je francouzský básník Henri Bremond. ŠALDA, F.X. *O poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1970, s. 166.

Španělský básník Jorge Guillén, jeden z představitelů Generace 27, se pak sám zamýšlí nad konceptem čisté poezie a v dopise svému příteli Fernandu Velovi tautologickým způsobem vysvětluje tuto poetiku. Guillén uvádí, že čistá poezie je všechno to, co zůstane v básni, jakmile odstraníme vše, co poezií není.⁷⁹ Španělští básníci v čele s Guillénem si uvědomovali slabé stránky čisté poezie, která se tvářila spíše jako poeticko-mystický stav básníka než jako poezie sama. K tomu Guillén dodává: „No, no. No hay más poesía que la realizada en el poema.“⁸⁰ Nicméně právě Guilléna koncept čisté poezie zásadně ovlivnil a ve dvacátých letech pak sehrál důležitou roli v obecných úvahách o poezii, které se promítly také do sbírek dalších španělských básníků.

4.3. Odlidštěné umění Ortegovo

Druhým silným vlivem dvacátých let na půdě španělské je koncept nazvaný *deshumanización del arte* nebo-li odlidštěné umění, se kterým přichází španělský filosof José Ortega y Gasset v roce 1925. V určitém aspektu se koncept odlidštěného umění blíží poetice čisté poezie. Ortega říká, že se poezie se svými pokusy o odstranění lidských prvků změnila v kult metafory.⁸¹ Tento aspekt spatřuje Hugo Friedrich v básních Jorge Guilléna, kde se lidé a věci proměňují v abstraktní kategorii.⁸² Friedrich zároveň chápe toto nové umění jako poselství směřované výhradně intelektuálům a tudíž je elitářské.⁸³ Ortega se ve zmiňovaném eseji zamýšlí nad novým uměním z počátku 20. století a zdůrazňuje fakt, že obecně je většina či masa lidí zvyklá kontempletovat nad uměním, s nímž je schopna se identifikovat. Jinými slovy řečeno, pokud lidé na obraze spatří postavy, stromy, dům, atp., konfrontují se s uměním a spokojí se s ním. Moderní umění se však všechny tyto lidské elementy vycházející

⁷⁹ „Poesía pura es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía.“ In: GUILLÉN, Jorge. Carta de Jorge Guillén a Fernando Vela. *Verso y Prosa* [online]. 1927, (2) [cit. 2015-09-10]. Dostupné z: <http://didactalia.net/comunidad/materialeducativo/recurso/carta-de-jorge-guillen-a-fernando-vela-revistas-de/0d2da107-46c6-4317-bf5c-a7a3307d9e47>. Překl.: „Čistá poezie je vše, co přetrvává v básni, jakmile bylo odstraněno vše, co není poezií.“

⁸⁰ Tamtéž. Překl.: „Ne, ne. Není víc poezie než té, jež je realizována v básni.“

⁸¹ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971.

⁸² FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005, s. 172–173.

⁸³ REAL RAMOS, Cesar. *Luis Cernuda y la "Generación del 27"*. Salamanca: Univeersidad de Salamanca, 1983, s. 111.

z napodobování objektivně přijímané reality snaží odstranit. Masa má pak pocit, že ji umění ponižuje.⁸⁴

S Ortegovou koncepcí je spojena také otázka perspektivy. Tu nám přibližuje na emblematickém podobenství s oknem. Pokud se zahledíme skrze okno, vidíme zahradu. Jakmile se však zaměříme okem na okenní tabulku, zahrada se nám změní ve zmeť skvrn a tím je dosažena nová perspektiva. Ortega tím upozorňuje na další rys umění a vůbec myšlení 20. století a tím je změna recepce okolního světa s pozorností zaměřenou na oko. Zde opět připomeňme surrealistický snímek *Un chien andalou*, kde se na samém počátku filmu objevuje muž, jež drží v ruce břitvu. Kamera je vzápětí namířena na měsíc na obloze a posléze na obličej ženy, konkrétně však na její oko. To je po chvíli břitvou rozříznuto. S tím souvisí metaforické spojení oka a měsíce, jenž odkazuje k nosnému prvku romantické tradice a tím pádem nám metaforicky naznačuje distanci od romantického pojetí umění a vůbec zření reality. V této metafoře se také zrcadlí konec starého vidění a nástup nového zření okolního světa v podobě rozříznuté oční bulvy.

Podle Ortegy y Gasset bylo umění 19. století naplněno lidstvím a odráželo vážnost vlastní životu, Schopenhauer tím společně s Wagnerem chtěli zachránit člověka.⁸⁵ Nové umění je však podle Ortegy bez transcendence a tudíž hrou⁸⁶, v tomto momentu se jeho koncepce rozchází s poetikou čisté poezie, jež je důsledně promyšlená a s hrou nemá příliš společného.

V eseji *La deshumanización del arte* se tedy setkáváme s pozoruhodnými myšlenkami, ovšem Ortegova syntéza avantgard, nebo spíše dle jeho slov nového umění, ho nicméně směřuje k zavádějícím a nepřesným závěrům. Pro avantgardu se hra stala jedním z možných nástrojů, jak dosáhnout nového přístupu v umění. Zdá se nicméně nepřesné domnívat se, že samo umění se stalo čistou hrou ve všech avantgardních směrech. Není tedy divu, že Ortegova koncepce se dodnes střetává s řadou polemik. Václav Černý se v eseji věnované Ortegovi pozastavuje již nad samotným názvem odlidštěné umění. Černý přichází s myšlenkou, že ať už je umění nápodobou vnější skutečnosti, nebo se oddává impresionismu

⁸⁴ „De aquí la irritación que despierta en la masa.“ In: ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas: Tomo III*. Madrid: Revista de Occidente, 1947, s. 355. Překl.: „Z toho plyne podráždění, které je vyvoláváno v mase.“

⁸⁵ ČERNÝ, Václav: Ortegy y Gassetova teorie „umění odlidštěného“. In.: *týž: Tvorba a osobnost II*. Praha: Odeon, 1993, s. 275.

⁸⁶ „Concluye Ortega la intranscendencia desemboca en una ironía esencial y que por consiguiente el arte es un juego y nada más.“ Srov.: CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 18. Překl.: „Ortega shrnuje, že bezpřesnost ustí do základní složky v podobě ironie, a z toho důvodu se umění stává pouhou hrou a ničím jiným.“

duševních stavů, termín odlidštění je nereálný, jelikož umění vždy vychází z lidské činnosti.⁸⁷ Pro dobové vnímání však Ortegovy myšlenky sehrály důležitou roli a jeho eseje inspirovaly umělecký kruh Generace 27.

4.4. Luis Cernuda, život ve stínu samoty

Naše putování za Cernudovou poezií bychom mohli přirovnat k postupnému odlupování slupek z cibule. Od nejobecnějších úvah o poezii přes dobový evropský kontext až ke španělským tendencím ve dvacátých letech 20. století se nyní dostáváme k Cernudově nejbližšímu působení, k jeho životu. Luis Cernuda se narodil roku 1902 v andaluské Seville. Zmiňujeme místo narození záměrně, jelikož Cernudovo rodiště jej spojuje s místem narození významného španělského básníka Gustava Adolfa Bécquera. Již v roce 1911, tedy v devíti letech, se Cernudovi do rukou dostávají Bécquerovy verše, které budou mít v budoucnu na Cernudovu poetiku nezanedbatelný vliv.

Cernuda se v roce 1919 dostává na sevillskou univerzitu a seznamuje se s básníkem Pedrem Salinasem, který se stává jeho prvotním stimulem pro akt tvoření.⁸⁸ Zasluhou Salinase se Cernuda obeznamuje s klasickými španělskými básníky. Jména jako Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Luis de Góngora y Argote, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Pedro Calderón de la Barca či San Juan de la Cruz se pro Cernudu stávají intelektuálním stimulem. Silný vliv francouzských básníků ve dvacátých letech a mimo jiné také popud Salinase přiměje Cernudu ke studiu francouzštiny⁸⁹. Seznamuje se tak s Baudelairem, Rimbaudem, Mallarmém, Reverdy či Gidem. K jeho znalostem francouzské poezie se časem přidává také čtení francouzských surrealistů. Ke zmíněným inspiračním podnětům a dalším stěžejním vlivům v podobě Friedricha Hölderlina se vrátíme v průběhu interpretace jednotlivých sbírek souhrnně označených a vydaných v knize *La Realidad y el Deseo*.

V Cernudových prozaických textech s názvem *Ocnos* se básník vrací ke svému mládí a vzpomíná: „Recuerdo aquel rincón del patio en la casa natal, yo a solas y sentado en el

⁸⁷ ČERNÝ, Václav: José Ortega y Gasset. In: *týž: Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1993, s. 372.

⁸⁸ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 91–92.

⁸⁹ Cernudova babička z matčiny strany byla francouzského původu, afinita k francouzské kultuře tak pocházela i z kruhu rodinného. In: TALÉNS, Jenaro. *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975, s. 37.

primer peldaño de la escalera de mármol.“⁹⁰ Plachost, osamělost, stydlivost, nesmělost⁹¹. Těmito vlastnostmi bychom mohli charakterizovat osobu Luise Cernudy. Na základě dalších analýz bychom však mohli postupně tyto čtyři substantiva doplnit o melancholii či meditativní rys jeho povahy, jenž se projevil v Cernudově zájmu o poznání evropských básnických velikánů. Cernudův život a tklivé založení jeho osobnosti se tak úzce propojuje s jeho tvorbou vykazující intimní lyrický prostor.

⁹⁰ CERNUDA, Luis. *Ocnos*. Barcelona, Seix Barral, 1977, s. 45–46. Překl.: „Vybavuji si jeden kout na dvorku mého rodného domu, kde jsem osamocen seděl na prvním schodku mramorového schodiště.“

⁹¹ Cernuda si toho sám byl vědom. Literární kritika k tomu říká: „Luis Cernuda era un chico muy tímido, él mismo lo admite, y esta esquizofrenia había de ser uno de los rasgos más fundamentales de su carácter.“ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 23. Překl.: „Luis Cernuda byl velmi stydlivým chlapcem, on sám to přiznává, a tato uzavřenost se stala jedním ze základních rysů jeho povahy.“

5. *La Realidad y el Deseo*, poezie kontrastu

Již v názvu sbírky *La realidad y el deseo* se zrcadlí emblematický kontrast v podobě skutečnosti a touhy a odráží tak povahu poezie jako takové. Mexický básník a nositel Nobelovy ceny za literaturu Octavio Paz se v jedné ze svých úvah snaží zachytit všeobsažnost poezie právě z výčtu dlouhého řetězce kontrastů.⁹² Na straně jedné je poezie slovy Paze dítětem štěstěny, na straně druhé je plodem kalkulu. V názvu sbírky *La realidad y el deseo* se zrcadlí nejen téma poetiky, odráží se zde především úděl lidského života vůbec. Není náhodou, že se Cernuda v tomto ohledu skutečného a touženého elementu přibližuje svému krajanu Migueli de Cervantes, jelikož Cernudova poetika osciluje právě mezi skutečností a touhou, mezi zdáním a pravdou.⁹³ Cernuda se jako literární kritik Cervantesem zabýval a v eseji *Cervantes, poeta* z roku 1962, upozorňuje na fakt, že otčím dona Quijota bývá často jako básník opomíjen a to neprávem. Když se však podíváme na Cervantesovo dílo, není právě jeho prvotina v podobě pastýřského románu *La Galatea* výrazem básníka?⁹⁴ Není to nicméně pouze poezie, jež tyto dva španělské literáty spojuje. Cernuda v Cervantesově díle vidí přínos především v důrazu na lidskost a nikoli na lpění v podobě rétorického umění kompozice. Cervantes totiž odkrývá realitu postav tím, že jim propůjčuje hlas.⁹⁵ Afinita mezi oběma literáty se odráží i v dalším aspektu, poezie je totiž pro Cernudu dramatickým dialogem mezi realitou viditelnou a neviditelnou.⁹⁶ A čím jiným je *Don Quijote*, než-li (s

⁹² Pro rozsáhlost charakteristiky uvedeme jen část: „Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo. Arte de hablar en una forma superior; lenguaje primitivo. Obediencia a las reglas; creación de otras. Imitación de los antiguos, copia de lo real, copia de una copia de la idea. Locura, éxtasis, logos. Regreso a la infancia, coito, nostalgia del paraíso, del infierno, del limbo. Juego, trabajo, actividad ascética.“ In: PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986, s. 13. Překl.: „Zkušenost, cit, emoce, intuice, neusměrňované myšlení. Dcera náhody; plod výpočtu. Umění hovořit kultivovaně; primitivní jazyk. Zachovávání jistých pravidel; vytváření jiných. Nápodoba klasiků, kopie skutečnosti, kopie kopie Ideje. Šílenství, vytržení, logos. Návrat k dětství, koitus, nostalgie po ráji, pecku, očistci. Hra, práce, estetická činnost. In: PAZ, Octavio a Vladimír MIKEŠ. *Luk a lyra*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, s. 11.

⁹³ MUÑOZ, Jacobo. Poesía y pensamiento en la poética de Luis Cernuda. *La caña gris*. 1962, (6-8), s. 158.

⁹⁴ Cernuda se k tomu vyjadřuje takto: „*La Galatea*, su libro primero, es todo el libro de poeta, no sólo por el juego poético que su tema y desarrollo acreditan, sino por el número no inconsiderable de composiciones en verso que incluye.“ In: CERNUDA, Luis. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 249. Překl.: „Jeho prvotina *Galatea*, celá tato kniha je dílem básníka, nejen pro svou poetickou hru, kterou téma i rozpracování předcházejí, nýbrž i pro nezanedbatelný počet básnických skladeb, které obsahuje.“

⁹⁵ Tamtéž, s. 255.

⁹⁶ MUÑOZ, Jacobo. Poesía y pensamiento en la poética de Luis Cernuda. *La caña gris*. 1962, (6-8), s. 159.

trochou nadsázky a mimo jiné) dialogem o realitě, jež se skrývá a vynořuje prostřednictvím jazykového uchopení? Právě kontrastem skutečnosti a touhy se nyní budeme zabývat napříč básněmi obsaženými v knize *La realidad y el deseo*.

5.1. První otazník: *Perfil del aire* či *Primeras poesías*

Specifikum prvních textů je ve většině případů pro čtenáře i literární kritiky vždy zajímavým exkurzem do utvářející se básnickovy duše. A stejně tak je tomu i v případě Luise Cernudy. V roce 1927 se tento pětadvacetiletý básník představuje světu se svou první sbírkou a odkrývá tak několik styčných motivů, které jeho poetikou budou proplouvat v průběhu celé básnické tvorby. Než se ale vůbec vydáme do světa mladého a začínajícího básníka, musíme si odpovědět na první otazník, který se před námi vynořuje. Cernuda píše první básně v letech 1924-1927 a tato sbírka třidvaceti nepojmenovaných básní označených římskými číslicemi vychází pod názvem *Perfil del aire*. Uvedenou sbírku však Cernuda v roce 1935 mění na *Primeras poesías* a nejen původní název, ale také některé básně se stávají předmětem úprav. Proč se španělský básník po několika letech vrací k prvním veršům a mění je? Kolem roku 1935 totiž Cernuda již tvoří v duchu jiné poetiky, jež se otiskla do sbírky s názvem *Invocaciones*. Literární kritik Derek Harris se domnívá, že důvodem změn je Cernudův nový přístup ke psaní poezie. Dodává, že Cernuda mění především vyumělkované metafory tak typické pro ranou poezii Generace 27 v čele s básníkem Pedrem Salinasem.⁹⁷ Cernudův zájem o vyšperkované metafory je příznačný právě pro poetiku čisté poezie. Stěžejním předmětem úprav se tedy souhrnně řečeno stávají metafory a vágní vyjádření, nicméně melancholické naladění básní se ještě umocňuje.⁹⁸

My se nyní v úvahách zaměříme na básně původní ze sbírky *Perfil del aire*, kde se zrcadlí jednak dvacátá léta minulého století a především pak svět mladého začínajícího básníka. Zaměříme se na motivy, které považujeme za stěžejní a které zároveň propojují jednotlivé básně. Setkáme se tedy s motivy jako melancholie, čas či vnitřní a vnější prostor.

5.1.1. *Cernuda, reziduum melancholické moderny*

⁹⁷ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 93.

⁹⁸ Tamtéž, s. 96.

Na první pohled by se mohlo zdát označení Luise Cernudy za reziduum melancholické moderny přehnaným tvrzením. Nicméně v případě sbírky *Perfil del aire* si to můžeme dovolit. Když jsme se zabývali čistou poezií, zmínili jsme její hlavní rysy a stěžejní úlohu metafory. Hlavními uměleckými stimuly pro *Perfil del Aire* byli právě představitelé či předchůdci čisté poezie (Mallarmé, Reverdy, Jiménez, Salinas a Jorge Guillén)⁹⁹. Pokud se tedy začteme do třiadvaceti básní zmiňované sbírky, otevře se před námi tklivá a intimní poezie mladého básníka s konotacemi na poetiku čisté poezie. Nicméně je zřejmé, že Cernuda si koncept čisté poezie přebírá podle sebe, jelikož i přes absenci postav v básních, prvek typický pro čistou poezii, lze vycítit i přes to pulz člověka. Oscilace mezi osamělým vnitřním světem (touhou) a stísněným vnějším prostorem (skutečností) je umocněna figurou melancholie.

Motiv melancholie se v Cernudových básních částečně objevuje explicitně, nicméně rysy tohoto naladění, těchto pohnutek, či chcete-li duševního stavu můžeme nacházet i v náznacích, a to v deskripci gest, v atmosféře básně, apod. Jedním z rysů melancholického stavu je například emblematická brada v dlaních, jak zmiňuje Jean Starobinski v knize *Melancholie v zrcadle* z roku 1997.¹⁰⁰ Například i v Cervantesově předmluvě k prvnímu dílu *Dona Quijota* čteme: „[...] y estando un suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, [...]“¹⁰¹ Melancholické figury byly zobrazovány napříč staletími pohledem do prázdna, zamyšleným nepřítomným výrazem či paralizovaným stavem mysli, který jim nedovoloval kontinuitu předešlé činnosti. V básni VIII Cernuda píše:

la soledad tras las puertas cerradas
abre la luz sobre el papel vacío¹⁰²

A v básni XXII se téma znovu akcentuje také ve spojitosti s osamělostí:

En soledad. No se siente
el mundo, que un muro sella;
la lámpara abre su huella
sobre el diván indolente. [...]

⁹⁹ Podrobněji se zabývá rozborem těchto básníků a jejich vlivu na Cernudu Augustin Delgado. In: DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975.

¹⁰⁰ STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Praha: Malvern, 2013, s. 17.

¹⁰¹ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Clasicos Castalia, 1991, s. 51–52. Překl.: „A když jsem jednou váhal opět nad papírem, pero hezky za uchem, opřen loktem o stůl a s tváří v dlaních, uvažuje o tom, co bych vám asi tak pověděl, [...]“ In: CERVANTES, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Praha: Vyšehrad, 1952, s. 10.

¹⁰² CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clasicos Castalia, s. 80. Překl.: „Samota přes zavřené dveře//otevřít světlo na prázdném listě.“

Tu juventud nula, en pena
de un blanco papel vacío.¹⁰³

Melancholický stav jde zde naznačen jistými symboly a odkazy. Nicméně v druhé Cernudově sbírce *Ékloga, Elegia, Oda* se melancholie odrazí i ve výběru tradice a to v podobě španělského básníka Garcilasa de la Vegy, jak později uvidíme.

5.1.2. Čas jako spouštěč kontrastu

Téma času můžeme právem zařadit k emblematickým motivům sbírky *Perfil del aire*. Cernuda čas ukrývá do slov, prostřednictvím nichž pak časová rovina uplývá. Již v první básni (7.3.26)¹⁰⁴ se od jarního naladění a symbolických vlaštovek dostáváme k večernímu stmívání. Čas také simultánně přináší kontrast stínu a světla, v němž vítězí tma. Atmosféra některých básní je založena na optimistickém počátku (v tomto případě jaro), ovšem realizace touhy je vždy přebita skutečností. Tím pádem většina básní končí přítomnou osamělostí, ve stínu a v hávu melancholie. Předmětem básní se přitom stávají rozličné básnickovy kontemplanční nad přírodní scénérii, jež je mu zprostředkována skrze okno jeho pokoje. Ke konci zmiňované básně se z rozjímaní nad vnějším prostorem zahrady dostáváme skrze okno až k postavě básníka, který po celou tu dobu snil, tedy k prostoru vnitřnímu.

Jak bylo uvedeno, básněmi plyne čas a provází nás ročními obdobími, která jsou vykreslována příznačnými symboly, přičemž jaro a podzim, léto a zima se dostávají do opozice a motiv kontrastu se tím umocňuje. V básni (12.12.25) se střetáváme s meditací o zimě a létu. Básník zde spílá zimnímu období a vzpomíná na léto, ovšem touha je opět potlačena metaforickým umístěním figury slavíka do sněhu jako návratu do skutečnosti. Báseň (9.5.26) nás od atmosféry podzimu s jeho mlhovou a deštivou tváří přivádí ke kontrastu studeného pokoje a básnickovy horoucí touhy, jež odkazuje opět ke stěžejnímu konceptu celé sbírky. Další verše (30.7.25) nám prchavě vykreslují andaluské léto plné samoty v kontrastu se symbolickým „sněžným mlýnem“.

¹⁰³ Tamtéž, str. 91. Překl.: „V samotě. Není vnímán svět//který zeď pevně svírá//svou stopu lucerna rozprostírá//na lhostejné pohovce. [...] Tvé nicotné mládí, osamělé na prázdném bílém listu.“

¹⁰⁴ Datum v závorce odkazuje ke vzniku básně, jelikož takto jsou značeny v knize: CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971. Ostatní básně, které Cernuda neopravoval, od sbírky *Égloga, Elegía, Oda* včetně citujeme z knihy CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia.

Rozjímání nad vnějším prostorem a pomyslný ponor do přírody je právě neúprosným časovým míjením vždy narušen. Čas se pro básníka stává příčinou rozčarování a smutku, z něhož se rodí melancholie. Tato uvědomělá kontemplace nad prchavostí přítomného okamžiku se jeví jako stěžejní motiv evropské moderny přelomu 19. a 20. století. K motivu času a pomíjivosti se vrátíme při interpretaci druhé Cernudovy sbírky, ve níž se básník pokusí o blokaci časového toku.

5.1.3. *Okno jako rozklad prostoru*

Představu a rozvržení prostoru v prvních Cernudových básních bychom mohli přirovnat ke konceptu kubistického obrazu. Cernuda byl v tomto svém tvůrčím období ovlivněn básníkem Pierrem Reverdym, s nímž je právě v tomto ohledu kubistických tendencí dáván do souvislosti.¹⁰⁵ Cernuda si od francouzského básníka půjčuje obraz pokoje, jenž má u Reverdyho takřka klaustrofóbní charakter.¹⁰⁶ Umělecký směr kubismus v čele s Picassem a Braquem se pokoušel „zmocnit objektu o sobě a dotknout se nahé reality a neomezovat se pouze na transkripci či reprodukci jevů“.¹⁰⁷ Byl to právě kubismus, který rozbíjí zaběhnutou centrální perspektivu a v některých momentech se pak střetává s revolučním futurismem. Kubismus totiž nechtěl stavět diváka před obraz, nýbrž do středu uměleckého díla a s tím koresponduje také myšlenka Reverdyho: „Kubismus jakoby čtenářova či divákova ducha připíchl k dílu špendlíkem.“¹⁰⁸

Realizace prostoru je v Cernudových básních vyobrazena vnitřním a vnějším prostorem, který je rozdělen oknem a čtenář se tak v tomto světě přímo ocitá. Tyto jemné detaily a křehké souvislosti v umění však můžeme pozorovat až dnes s odstupem času, kdy se před námi propojují jednotlivé historické a umělecké spojitosti, z nichž se před námi rýsuje silueta člověka v první polovině 20. století. Sám Cernuda pak v tomto období na Reverdym

¹⁰⁵ „La imagen cubista en la que se describe como el poeta desde el ángulo de la habitación observa el mundo, y sufre de desolación y olvido, es la misma de Reverdy en la que el poeta intenta alejarse del mundo.“ In: DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 89. Překl.: „Kubistický obraz, v němž se básník popisuje z rohu pokoje, odkud pozoruje svět a trpí kvůli zoufalství a zapomění, je stejný jako u Reverdyho, v němž se chce básník vyhnout světu.“

¹⁰⁶ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 63.

¹⁰⁷ TEIGE, Karel. *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966, s. 156.

¹⁰⁸ PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007, s. 304.

obdivoval především nahost a ryzost jeho veršů.¹⁰⁹ Není divu, že ve sbírce *Perfil del aire* (*Obrys vzduchu*) básník operuje s minimalistickým užitím motivů a básně se tím stávají odlehčené a křehké, což se zrcadlí již v názvu sbírky.

V *Perfil del aire* se čtenář dostává do světa jednoho lyrického subjektu, jež se napříč básněmi chová jako pozorovatel přírody skrze okno a přitom je mírně upozaděn a příliš o něm nevíme. Jsme spíše svědky básníkových počitků skrze okenní tabulku. Vzpomeňme nyní na zmiňovanou Ortegovu myšlenku o okně z eseje o odlidštěném umění. Básník se zahledí z prostoru svého pokoje skrze okno a vnímá přírodní scenérii. Cernudovy básně pak nejsou strohým popisem objektivně uznávaného stavu věcí a okolí, jsou naopak vykreslením pohledu zaměřeného na tabulku okna, kdy se perspektiva oka mění ze zaběhnuté sféry statické reality na subjektivní vidění daných objektů. Básně reflektují básníkův pohled a vnitřní recepci tohoto nazírání, které je zprostředkováno nám čtenářům skrze slova. Z básně lze vycítit jisté pnutí mezi přírodou a prostorem pokoje, který básník nazývá *salón tan frío*¹¹⁰. Jedním z prostorů je tedy pokoj, v němž básník nehybně kontemplanuje taje přírodní, taje zvenčí. Tyto dva prostory se nikdy fyzicky neprotínají. Oscilace mezi vnějším a vnitřním dává sbírce tragický¹¹¹ rozměr a neprostupnost světů se rýsuje právě prvkem okna, přičemž se sevřenost prostoru ještě umocňuje metaforou v podobě zavřených dveří:

La soledad, tras las puertas cerradas.
Abre la luz sobre el papel vacío.¹¹²

Ve výše zmíněném dvojverší se však skrývá další již také naznačený rys Cernudových básní – samota. Cernuda prostřednictvím samoty propadá procesu tvoření. Okno je pro něj pomyslným průhledem do světa, nicméně není faktickou spojnicí. Tedy básník je zde, svět je tam. Není tedy divu, že jeho perspektiva vnějšího světa je redukována právě prostorem

¹⁰⁹ „Me ayudaron algunas cualidades suyas, en favor de las cuales estaba yo predispuesto: desnudez, pureza.“ In: CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 65. Překl.: „Inspirovaly mne některé jeho vlastnosti, pro které jsem měl také sklon: obnaženost a čistota.“

¹¹⁰ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 78. Překl.: „Tak studený pokoj.“

¹¹¹ „La implican la situación temporal y el simbólico aislamiento del contemplador recluido en un espacio cerrado y separado de la vida por el vidrio de una ventana.“ CARNERO, Guillermo. *Luis Cernuda y el purismo poético: Perfil del aire. Vuelta*. 1988, (144), s. 64. Překl.: „Vyplývá z časového umístění a symbolického odcizení pozorovatele, který je uzavřený a odtržený od života sklem okenní tabulky.“

¹¹² CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 80. Překl.: „Samota přes zavřené dveře//otevřít světlo na prázdném listě.“

ohraničeným okrajem okna. Tuto skutečnost si Cernuda uvědomuje, když v jedné básni píše: „La ventana traza su verde persiana.“¹¹³ Sevřenost vnějšího světa tak musí být redukována na opakující se přírodní motivy procházející ročními obdobími. Z těchto opakujících se motivů je recepcí vydestilován svět vnitřní, v němž můžeme spatřit rysy symbolismu a čisté poezie, jak jsme již uvedli dříve. Na těchto několika motivech či symbolech se zachycuje neuskutečněná touha mladého muže v jeho samotě. Básník Jorge Guillén v dopise adresovaném Cernudovi z května roku 1927 charakterizuje sbírku slovy: „¡Precioso «Perfil del Aire»! No es posible más digna, más noble inauguración poética. Eso mismo: transparencia de aire, su claridad, su unidad, su extrema sencillez; y todo ello, *a pesar de su blancura*, perfilado, cercado, concluso; mundo completo y suficiente. ¡Qué justeza! Un solo acorde exactísimo. ¡Y qué blanco todo!“¹¹⁴ Tento pocit čistoty a jasnosti mimo zmíněné motivy Cernuda evokuje ještě například symbolem vody, krystalu či samotného vzduchu. Guillénova slova o Cernudových prvotinách jsou důležitá při kontroverzní otázce Guillénova vlivu na našeho básníka.

5.1.4. *Perfil del aire: Jorge Guillén přes kopírák?*

Právě otázka vlivu Guilléna na Cernudu v jeho básnických počátcích často zaměstnávala literární kritiku. Již po vydání sbírky *Perfil del aire* se objevuje srovnání Guilléna a Cernudy. Juan Chabás v deníku *La Libertad* charakterizuje v roce 1927 Cernudu jako přímého Guillénova žáka, o jehož vlivu na mladého andaluského básníka není pochyb.¹¹⁵ Ovšem poetika Guilléna a Cernudy je nápadně odlišná. Richard K. Newman v pozoruhodném článku *«Primeras poesías».1924-1927* chápe Guilléna jako optimistu, jež akceptuje svět takový, jaký je a opěvuje svůj vnitřní pocit harmonie právě skrze svět. Pro Cernudu je na

¹¹³ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 86. Překl.: „Okno lemuje zelený závěs.“

¹¹⁴ In: CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 195. Překl.: „Nádherná sbírka *Perfil del aire*! Není možná úctyhodnější a spanilejší básnická prvotina. Právě průhlednost vzduchu, její jasnost, jednotnost, neobvyklá skromnost a toto vše, *pres její bělost*, ustavuje, přibližuje se a uzavírá celistvý a završený svět. Jaká to pravda! Naprostý soulad. A vše tak bílé!“

¹¹⁵ „Realmente puede decirse discípulo de Guillén, discípulo fiel, formado en la admiración y el estudio devotos del maestro.“ In: Tamtéž, s. 181. Překl.: „Je možné nazvat ho Guillénovým žákem, žákem svědomitým, který zraje obdivem a důkladným studiem svého učitele.“

druhou stranu okolní svět překážkou, je s ním v neustálém rozporu.¹¹⁶ Z této disharmonie pak vyplývá Cernudova rozkolísanost a pesimismus. Na závěr můžeme připojit názor samotného Guilléna na jeho potenciální vliv v kontextu sbírky *Perfil del Aire*: „¿Influencias? Bien. Pero eso es muy poco. Un poema no puede estar constuido, cuando alcanza tal calidad, por la sola influencia.“¹¹⁷

Téma času, přírody, konfliktu vnějšího a vnitřního prostoru a melancholický nádech jako důsledek těchto překážek (například v podobě času) se stanou styčnými motivy, které se budou opakovat i v dalších Cernudových sbírkách.

5.2. *Égloga, Elegía, Oda*: echo Garcilasa

„La obra de Garcilaso es resultado de un conflicto espiritual: la belleza que tiene el mundo en sus versos brota más pura por contraste con la apariencia que ese mundo presentaba para las gentes entre las cuales vivía.“¹¹⁸ Není divu, že začínáme úvahu o druhé básnické sbírce s názvem *Égloga, Elegía, Oda* uvedeným Cernudovým citátem. Zmíněný španělský básník Garcilaso de la Vega se stal důležitým stimulem pro poetiku této sbírky. Tři rozsáhlé básně z let 1927-1928, které nacházíme v této sbírce, byly napsány v básnických formách obsažených v názvu sbírky, tedy v ekloze, elegii a ódě. Těmto třem básnickým celkům předchází homenaje čili vzdání úcty a to významnému španělskému básníkovi a humanistovi Frayi Luisi de León. Stejně jako u Garcilasa z uvedených Cernudových slov, tak i zde u Fraye Luise de León nachází Cernuda podvojnost, kontrast či, chcete-li, střet reality a touhy, ačkoliv se jedná o různě dvojstranné poetiky. Ve svých úvahách Cernuda říká: „Pertenece Fray Luis de León a una clase de espíritus heroicos divididos entre un ideal inasequible y una urgente realidad.“¹¹⁹

¹¹⁶ NEWMAN, Richard K. «Primeras poesías». 1924-1927. *La caña gris*. 1962, (6-8), s. 84.

¹¹⁷ CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971, s. 195. Překl.: „Vlivy? Asi. Ale jen nepatrné. Není možné vytvořit báseň pouhým vlivem, pokud dosáhne takové kvality.“

¹¹⁸ CERNUDA, Luis. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 34. Překl.: „Garcilasovo dílo je výsledkem duševního konfliktu: krása, kterou oplývá svět v jeho verších, se rodí čistší díky protikladu, v němž se ukazuje, že tento svět připadal lidem, kteří žili kolem něj.“

¹¹⁹ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 40. Překl.: „Fray Luis de León patří k proudu duchovních hrdinů rozdělených mezi nedosažitelnou představu a nepominutelnou skutečnost.“

Zlatý věk španělského písemnictví se nyní před námi vynořuje jako další důležitý stimulační prvek pro Cernudovo uvažování o možnostech básnického výrazu. Ekloga, elegie a óda jsou stěžejní básnické formy, které se pojí s evropskou bukolickou tradicí. Nezbytně však před námi vyvstává otázka: kdy a v jakých souvislostech se básníci a umělci vrací k bukolické tradici? Jak jsme již avizovali dříve v myšlenkách o melancholii, tak i v kontextu bukolické tradice se umělci uchylují k pohledu zpět. Walter Benjamin v eseji *O pojmu dějin* z roku 1940 říká: „Minulost nese s sebou jistý tajný index, jenž ji odkazuje ke spáse.“¹²⁰ To znamená, že idealizace minulosti a útek do ní skýtá člověku jisté přístřeší a chrání jej před přítomností. Tento fakt se odráží již v počátcích bukolické tradice. Přičleněním Syrakus do římské provincie, zmizela idyla konkrétního místa a Vergilius si tudíž v *Bukolikách* vysnil místo zvané Arkádie.¹²¹ Další příklad nacházíme na konci 16. století ve Španělsku, kdy se impérium ocitlo v úpadku a do společnosti se vkrádal pocit melancholie. V této době můžeme hovořit přímo o *boomu* pastýřského románu. Na přelomu 19. a 20. století se pak básníci opět uchylují k psaní elegických básní a obracejí se k tematice zlatého věku.

Odklonem od pozitivistického optimismu objektivního poznání světa se evropský člověk začíná potýkat s krizí vědy a relativizací dosud neotřesitelných konstantních skutečností. Jednou z nich je také téma času, které se stává na počátku 20. století horkým tématem. Máme na mysli především Alberta Einsteina a jeho teorii relativity. Není v našich silách osvětlit zde do detailu podstatu této teorie, je ovšem nezbytné zmínit jednu souvislost zrcadlící se v literatuře a umění. Tou je změna vnímání času. Einsteinova teorie rozbíjí přístup klasické fyziky, v níž je čas ve všech inerciálních soustavách stejný. Teorie relativity však ukazuje, že čas může být v závislosti na prostoru různý.¹²² Tím pádem se čas jako relativní veličina reflektuje a dostává se také do literatury. Čas se stává zájmem například Marcela Prousta, Jamese Joyce či Virginie Woolfové a mimo jiné také Luise Cernudy.¹²³ Ve sbírce

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 307.

¹²¹ CURTIUS, Ernst Robert, *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998, s. 210.

¹²² Přesněji řečeno: „Pokud dvěma bouchnutím do stolu přiřknu polohy v souřadné soustavě a časy, kdy se odehrála, jistě je mohu nazvat událostmi. Z pohledu jiné soustavy budou mít tyto události obecně odlišné prostorové souřadnice (měříme vzdálenost od jiného místa), ale bude je dělit stejný čas (klasický přístup, podle kterého plyne čas pro všechny soustavy stejně). Naproti tomu ve speciální relativitě se může čas mezi dvěma událostmi lišit pro různé inerciální soustavy.“ In: RYSTON, Matěj. *Relativita: Proč a jak?*. Praha, 2014.

Diplomová práce. MFF UK. s. 30.

¹²³ Mimo emblematické knihy jako *Hledání ztraceného času*, *Odyseus* či *Paní Dallowayová*, se téma času objevuje také v jiných dílech těchto anglických modernistů. Například v povídce *Pondělí nebo úterý* od Virginie Woolfové se setkáváme s časovou rovinou a to letící volavky v kontrastu s pouličním shonem. U Luise Cernudy se také motiv času mimo jiné zračí v oblíbeném symbolu ptačích křídel.

Perfil del aire jsme uvedli, že čas je spouštěčem kontrastu a brání touze v její realizaci. Nemělo by nás tedy překvapit, že se Cernuda v nynější sbírce bude zabývat otázkou času znovu. Lze se času postavit? Je možné jej zrušit? Rumunský historik a filosof Mircea Eliade se zamýšlí v knize *Mýtus o věčném návratu* z roku 1949 nad úlohou mýtu v životě člověka. Eliade se na základě svých erudovaných znalostí z oblasti mytologie a zvyků primitivních společností domnívá, že napodobováním archetypů a opakováním paradigmat se ruší čas, jelikož člověk se touto imitací přenáší do mytické doby, v níž byly archetypy poprvé zobrazeny.¹²⁴ Pokud se dnes podíváme na přelom 19. a 20. století vidíme v umění a literatuře návrat k mytologické tematice, pastýřské tradici i k formám, v nichž se o mýtu psalo. Konkrétně Luis Cernuda tak navazuje v této sbírce na Garcilasa a vrací se k mýtu o Anaxareté, který se objevuje již v Ovidiových *Proměnách*. Nyní se podíváme, jak se poetika Garcilasa a Cernudy odlišuje, co je na nich naopak společného a co Cernuda již do své vlastní poetiky z tradice nepřenáší.

5.2.1. *Anaxareté aneb věčný návrat téhož*

Ovidius ve čtrnácté knize svých *Proměn*¹²⁵ vypráví příběh o mladém muži zvaném Ífis, jež se na první pohled zamiloval do krásné Anaxareté. Ta však jeho lásku neopětovala a nakládala s ním tvrdě a neúprosně. Mladík se pro nešťastnou a neopětovanou lásku nakonec oběsil. Následně městem prochází smuteční průvod s mrtvým tělem mladíka a mine okno dívčina domu. Anaxareté se přiblíží k oknu a jakmile spatří mrtvé tělo, není schoopna už nohy odtrhnout od podlahy a na místě zkamení.

Tento mytologický námět nacházíme u Garcilasa de la Vegy (*Oda a la flor de Gnido*). Zatímco Garcilaso ve zmíněné ódě přímo přebásní mýtus o Anaxareté a explicitně ji i oslovuje: „el caso / de Anaxérete, y cobarde, / que de ser desdeñosa / se arrepentió muy tarde / y así su alma con su mármol arde.“¹²⁶, Cernuda se naopak pohybuje v rovině méně explicitní. Ve skladbě *Oda* se lidské tělo mění v kámen obdobně jako ve zmíněném příběhu. Rovina je však mnohem abstraktnější. Cernuda navazuje na tradici, ale celkově se k ní staví jinak než Garcilaso. V pastýřské tradici zlatého věku španělského písemnictví se setkáváme s emblematickými postavami v podobě melancholických pastýřů představujících

¹²⁴ ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 36.

¹²⁵ Převyprávěno z vydání: OVIDIUS NASO, Publius. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969., s. 436–438.

¹²⁶ DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesia*. 1. vydání. Zaragoza: Editorial Ebro, 1965, s. 90–91. Překl.: „A k zbabělé Anaxareté, která kvůli povýšenosti své pozdě se pak dovtípila, a tak její duše s mramorem teď plane.“

novoplatonické myšlení a v garcilasovských eklogách nacházíme hořekování pastevců a dialog, u Cernudy však již tyto prvky nenajdeme.¹²⁷ Sdílené lamentace pastýřů se u Cernudy střídají s monologem osamělého subjektu, který chce prostřednictvím útěku do přírody vzkřísit touhu. U Garcilasa se objevovaly postavy procházející přírodou sdílející s ní svoji samotu, u Cernudy se absence a strádání promítá do sféry abstraktní:

Entre las rosas yace
El agua tan serena,
Gozándose a sí misma su hermosura;
Ningún reflejo nace
Tras de la onda plena,
Fría, cruel, inmóvil de tersura.¹²⁸

Subjekt je vystaven pohledu do idylické přírody, která ovšem nepřináší útěchu a zatímco u Garcilasa se na vodní hladině odráží tvář pastýře Tyrrena, u Cernudy se na hladině zrcadlí jeho samota a melancholie.¹²⁹ Právě v tomto momentu se motiv melancholie umocňuje právě vodní hladinou připomínající zrcadlo. Ikonologická tradice melancholii občas spojovala se zrcadly a také s pohledem směřujícím k odraženému obrazu, jak zmiňuje Jean Starobinski.¹³⁰ I přes krásu přírody stvořené bohy, Cernuda nenachází možnost sloučení skutečnosti a touhy. Básnická skladba *Egloga* začíná pozitivně naladěným optimismem jara s motivy ptáků, nicméně končí pesimismem, kdy už ani nebe nezpívá. Básník v závěru tiše dodává:

Ni su celeste eternidad asiste
A la luz y a las rosas,
Sino el horror nocturno de las cosas.¹³¹

Když se zamyslíme nad tradicí, vzpomeňme na romantického umělce, jež se přírodě stavěl čelem a kontemploval její sílu. Takový moment známe například z obrazu *Poutník nad mořem mlh* z roku 1818 od německého malíře Caspara Davida Friedricha. V poesii Luise

¹²⁷ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 106.

¹²⁸ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 100. Překl.: „Mezi růžemi leží//tak klidná voda//sama těší se ze své krásy//nic se neodráží//z nádherné vlnky//Studená, drsná, omámená jemností.“

¹²⁹ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 110.

¹³⁰ STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Praha: Malvern, 2013, s. 18.

¹³¹ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 103. Překl.: „Ani její nebeská věčnost//nezajistí světlo růžím//Pouze jen noční hrůza z věcí.“

Cernudy se však již setkáváme pouze s osamělým subjektem, který volá přírodu, ale ozývá se jen prázdná ozvěna v podobě vlastního hlasu:

Toda nítida, sí, vivaz perdura,
Azulada en su grito transparente.
Pero un eco es tan solo; ya no siente
Quien le infundió tan lúcida hermosura.¹³²

5.2.2. *Mramor a tělo*

V básních *Elegía* a *Oda* se poprvé u Cernudy objevuje explicitně motiv lidského těla.¹³³ Toto téma v první sbírce nenacházíme a setkáváme se pouze s personifikovanou přírodou. Proč právě nyní ve sbírce navazující na klasické umění se objevuje motiv těla? Antické a posléze renesanční sochařství se vyobrazením těla obširně zabývalo. Tíhnutí k apollinskému pojetí krásy se zrcadlí například v soše *David*a od Michelangela. Demontrace krásy a síly pohledu Michelangelovy sochy se nicméně u Cernudy střídá metaforou v podobě studeného mramoru odkazujícím k opuštěnému roztouženému tělu:

Vive o es una sombra, mármol frío
En reposo inmortal, pura presencia
Ofreciendo su estéril indolencia
Con un claro, cruel escalofrío?¹³⁴

Návratem do přírody a mytického času, v němž pobíhají nymfy, se Cernuda pokouší o uskutečnění touhy. Francouzský filosof a estetik umění Georges Didi-Huberman se v extravagantní knize *Ninfa moderna* z roku 2002 zabývá interpretací zobrazených ninf a jejich drapériemi v umění. Didi-Huberman napříč tokem času zaznamenává pohyb drapérie směrem dolů jako jakýsi symbolický pád nymfy ústící až do odhození drapérie a to konkrétně do spodní části Paussinova obrazu *Triumf Pana*. Didi-Huberman interpretuje tento odhozený hadr jako poslední možnou formu pro lidskou touhu. Něco jako „cár času“.¹³⁵ U Luise

¹³² CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 98.

Překl.: „Celá průzračná, ano, svěží neustálost//blankytná ve svém čirém výkřiku//Ale ozvěna je tak osamělá, už necítí//kdo ji probudil tak jasnou krásu.“

¹³³ BELLON CAZABAN, Juan Alfredo. *La poesía de Luis Cernuda: Estudio cuantitativo del lexico de La Realidad y el Deseo*. Granada, 1973. Tesis doctoral. Universidad de Granada, s. 23.

¹³⁴ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 104. Překl.: „Žije, nebo je jen stínem, studeným mramorem//V nesmrtném pokoji, čistá přítomnost//Nabízí svoji chudou lhostejnost//s jasným, krutým mrazením.“

¹³⁵ „Pro orgii antických bohů vždy zůstávají viditelné zbytky pro lidi, kteří přišli později: tato hromádka, tento ústřední zbytek, tento krásný hadr je takovým pozůstatkem. Je znepokojivý, pokud jde o osud, jemuž je díky

Cernudy se s odhozenou drapérií explicitně nesetkáváme, nicméně svět bukolické přírody je neúprosně konfrontován s nezastavitelným uplyvajícím časem, kdy ranní jarní idylu dostihuje tok času a večerní soumrak znemožňuje splynutí skutečnosti a touhy. Bukolické bezvětří se u Cernudy proměňuje na větrem ošlehané místo, které s idylickou představou *loci amoeni* již mnoho společného nemá. Výsledkem je opět neuskutečněná touha a melancholické naladění vycházející z básníkovy stavu.

5.3. *Un río, un amor a Los placeres prohibidos*: surrealismus ve španělském hávu

Otázku podoby surrealismu ve španělském prostředí s jeho francouzským kořenem jsme již mírně nastínili. Nicméně v následujících řádcích se pokusíme tomuto směru v poetice Luise Cernudy přiblížit věrněji a odkrýt další možné detaily skryté ve sbírkách *Un río, un amor a Los placeres prohibidos* napsané v letech 1929-1931. Luis Cernuda chápe svébytné uchopení surrealismu španělskými básníky následovně: „No fue solo, según creo, una moda literaria, sino además algo muy distinto: una corriente espiritual en la juventud de una época, ante la cual yo no pude, ni quise, permanecer diferente.“¹³⁶ Pro francouzské surrealisty se důležitou inspirací stala psychoanalýza Sigmunda Freuda spolu s myšlením Carla Gustava Junga. Právě Jung vykládá básnictví jako impulz „temných „původních vizí“, pro které je básník jen médiem, jež nechává hmotu kolektivního nevědomí proudit sebou samým; výtvar je vedlejší věc“.¹³⁷ Zmíněný pohled koresponduje se surrealistickou technikou automatického psaní, jež měla osvobodit člověka od racionální složky a nechat promluvit podvědomí, emoce a intuici, a tím tak vyjevit i adekvátní výraz slova a jazyka. Francouzský surrealismus ve svém programu nabourával tradici psaní ve snaze docílit jistých utopických vizí, jak již víme z předchozích úvah. Nicméně španělská větev se ubírala poněkud jiným směrem, navíc ani francouzští představitelé surrealismu jako Paul Eluard či André Breton nevděčí za ohlas svého

němu podroben antropomorfismus: lidská podoba, tvar lidského těla se z něho totiž vytratil. Zůstává však rozptýlený – či spíše schoulený v *záhybu*, jako jakýsi *odpad* – coby poslední možná forma pro lidskou touhu. Něco jako cár času.“ In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 30.

¹³⁶ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 147. Překl.: „Podle mého názoru nešlo o pouhou dobovou tendenci, šlo o něco jiného: o niterný proud v rozpuku jedné doby, v níž jsem nemohl, ani nechtěl, zůstat odlišný.“

¹³⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005, s. 192–193.

díla pouze surrealistické programové poetice do důsledku.¹³⁸ Avantgardní radikalismus přešel v díle Luise Cernudy do umírněné podoby a poetika surrealismu se pro něj stala jednou z dalších možností syntézy kontrastu, jak následně uvidíme. Nepřekvapí nás, že Cernudu zaujal právě surrealismus, jelikož slévání kontrastů jako reality a fikce, života a smrti, minulosti a budoucnosti se pro poetiku surrealistů stalo jedním z pilířů jejich teorie.¹³⁹

5.3.1. *Ve snu nechť je realizována touha má*

Pokud se zadíváme na obraz *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar* z roku 1944 od Salvadora Dalího, vidíme na něm jistý asociační princip. Z granátového jablka se postupně odvíjejí nové asociace, které kulminují přímo u spící ženy. Právě tato technika spojování se zrcadlí také v poezii francouzských surrealistů. Asociační řetězec nemá být racionálně zkoumán či vysvětlován, básnický obraz rozbíjí logické vztahy mezi věcmi a slovy a vystavuje vnímatele iracionalitě postavené na emocionálním přístupu jako klíči ke čtení uměleckého díla. Nicméně umění jako takové nepředpokládá pouhou imaginaci v podobě automatických asociací z duše umělce. Umění představuje také uvědomělou meditaci nad tvorbou. Právě tento druhý předpoklad Cernuda neopouští a ve svých básních udržuje, nicméně právě poetika surrealismu svou podstatou dovoluje přenést do básní básníkův neklidný chaotický stav.¹⁴⁰

Básnické obrazy se u surrealistů zakládají na rozbití tradičních logických pojmových struktur a spojují tak kontradikční motivy, což může vést k nemožnosti porozumění. Cernuda nicméně není tak radikální a v jeho poezii jde spíše o rozptýlení možného významu. Cernuda tak do své poetiky dostává originální a kontradikční básnické obrazy, nicméně udržuje si míru

¹³⁸ Hugo Friedrich vidí dědictví surrealistů v Apollinairově tvorbě a ještě dříve v Rimbaudově alogické řeči. Směřování surrealismu pak odráží tendenci moderní lyriky, která v tomto směru tíhne k mystériu. In: Tamtéž, s. 194.

¹³⁹ Definicí surrealismu se stalo ničivé „spojení víceméně neslučitelných realit“ (...) „Psychoanalýza ovlivnila surrealismus v jeho pojetí obrazu coby snu, který Freud chápal jako zkrácené obrazové záznamy vytěsňených přání, a v pojetí objektu coby symptomu, jenž Freud chápal jako tělesný výraz rozporné touhy.“ In: FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart, 2007, s. 16.

¹⁴⁰ Derek R. Harris k tomu říká: „Cernuda necesitaba una forma y un estilo en los que dar curso a su caótico estado emocional, satisfaciendo al mismo tiempo su necesidad de inmediata expresión.“ In: HARRIS, Derek R. Ejemplo de fidelidad poética: El superrealismo de Luis Cernuda. *La caña gris*. 1962, (6-8), s. 104. Překl.: „Cernuda potřeboval formu a styl, které by daly směr jeho neklidnému emocionálnímu stavu a přitom uspokojily jeho potřebu okamžitého výrazu.“

srozumitelnosti právě tím, že logickou strukturu neporušuje do důsledku.¹⁴¹ V básni *Sombras blancas* se koncept nových metafor objevuje velmi zřetelně a čitelně:

Sombras frágiles, blancas, dormidas en la playa,
Dormidas en su amor, en su flor de universo,
El ardiente color de la vida ignorando
Sobre un lecho de arena y azar abolido.¹⁴²

Atypická spojení jako například *sombras blancas*, *el ardiente color*, *sombras frágiles* (bílé stíny, hořící barva, křehké stíny) odrážejí poetiku nového jazyka, nicméně průhlednost básně není zakalena tak vehementně jako u francouzských surrealistů. Celá báseň se opět stává polaritou mezi skutečností a touhou, která je nicméně opět umlčena právě střetem s realitou. Surrealismus ve svém prolínání tradičně vnímaných opozičních témat a tíhnutím k obrazům spojených asociačním řetězem našel zálibu v novém trendu, který se dostává do Evropy – v jazzu.

5.3.2. Jazz zaznívá mezi řádky

V předešlých řádcích jsme zmínili důležitost proudění inspirace skrze básníka. Není divu, že se v těchto Cernudových básních setkáváme s inspirací v podobě jazzu. Ve dvacátých letech 20. století se do Španělska šířily jazzové vlivy z kolébky Spojených států amerických a staly se módou. V Madridu a Barceloně vznikaly americké bary, kde se tančil foxtrot a charleston a kdo šel ruku v ruce s módou zabýval se těmito novodobými trendy.¹⁴³ Také pro avantgardní umělce se stal jazz inspirací, jelikož právě jazzová hudba se stala symbolem moderního progresivního města jako symbolické destrukce minulosti. Technika jazzové improvizace navíc naznačuje také surrealistické automatické psaní, jak jsme již naznačili. Nicméně postoje a názory umělců a filosofů k jazzu nebyly vždy jednotné. Například filosof Theodor W. Adorno v jedné ze svých esejů *Schéma masové kultury* z roku 1942 chápe právě jazz a také film jako nejcharakterističtější formy masové kultury.¹⁴⁴ A právě avantgarda na

¹⁴¹ Tamtéž, s. 106–107.

¹⁴² CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 116.

Překl.: „Stíny křehké, bílé, spící na pláži//spící ve své lásce, ve svém květu vesmíru//Žhnoucí barva života ignorující písčité břeh a zničené štěstí.“

¹⁴³ GOIALDE PALACIOS, Patricio. *La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. Musiker: cuadernos de música*. 2011, (18), s. 498.

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 20.

rozdíl od moderny tíhla k prolínání s masovou kulturou a oscilací mezi nízkým a vysokým, jak jsme si již zmínili při její charakteristice. Není tedy divu, že v tomto období se obliba filmu¹⁴⁵ a jazzu projevuje také u Cernudy a odráží se i ve formě básní.

Luis Cernuda v tomto období ovlivněném surrealismem navíc přechází k volnému verši, jenž jednak mnohem věrněji odráží asociační řetězce představ a jednak se pomocí určitých slovních obrátů přibližuje jazzové hudbě. Báseň *Quisiera estar solo en el sur* v sobě zrcadlí inspiraci jazzovou písní *I want to be alone in the south*. Luis Cernuda se jazzovou módou nechal podněcovat, nicméně v pozdějších období se uchýloval také k inspiraci klasickou hudbou, kdy věnuje jednu ze svých básní například Mozartovi.

Obecně se stal jazz pro básníky Generace 27 jedním z dalších uměleckých podnětů. Tyto tendence nacházíme v básních Jorge Guilléna, Pedra Salinase či Federica Garcíe Lorky. S oblibou jazzové improvizace, s užitím volného verše a surrealistickým prolínáním reality a snu souvisí i jistá plasticita v básních odrážející se mimo jiné i ve výtvarném umění.

5.3.3. *Tekutost, přetékajícnost, amorfismus*

S novým typem surrealistické poetiky a malířské techniky souvisí jisté tíhnutí k amorfismu, prostupnosti a rozvlněnosti. Tyto tendence můžeme vidět u již zmiňovaného Salvadora Dalího či u českého malíře Jindřicha Štýrského, konkrétně na jeho obraze *Tekutá panenka* z roku 1934. S jistou rozvlněností obrazu a tekutostí předmětů souvisí právě klíčové téma snu. V roce 1923 se kolem André Bretona vytvořil kroužek umělců, do něhož nahlédl také Joan Miró malující *Snové představy* kolem roku 1925.¹⁴⁶ Při pohledu na surrealistické obrazy se dostáváme do snové krajiny, kde se často vznášejí předměty, objevují se motivy vlnění a rozvláčnosti. Nicméně, jak již víme, technika malby Joana Miró a jeho koncept šel spíše vlastní cestou, na druhou stranu se však i v jeho obrazech odráží duch doby a tyto tendence.

V Cernudových básních se také setkáváme s motivy a obraty, které tyto atributy amorfního zobrazení evokují. V Básni *Sombras blancas* čteme: „Libremente los besos desde sus labios caen.“¹⁴⁷ V další básni *Decidme anoche* ústy básníka zaznívá: „Hiela a gotas

¹⁴⁵ Zmíněná báseň *Sombras blancas* vznikla inspirací filmu s názvem *Sombras blancas en los mares del Sur* v režijním provedení W. S. Van Dyke z roku 1928. RUIZ SILVA, Carlos. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda: ensayo*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1979, s. 44.

¹⁴⁶ FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Slovart, 2007, s. 191.

oscuras la sangre entre la niebla.“¹⁴⁸ A několik veršů poté: „Se detiene la sangre por los miembros de piedra.“¹⁴⁹ Cernuda sbírku *Un río, un amor* uzavírá básní *Como un piel*, která zrcadlí opětovnou evokaci neuskutečněné touhy převálcované realitou. Téma neuskutečněné touhy a lásky se umocňuje nejzřetelněji v druhé surrealistické sbírce *Los placeres prohibidos*.

5.3.4. *Los placeres prohibidos* aneb unikání vytoužené lásky

Ve druhé sbírce obohacené o poetiku surrealismu se básně stávají ještě rozvláčnější a dřívější pevná syntax veršů z prvních dvou sbírek je uvolněná. Cernuda pokračuje ve volném verši a jako by právě rozvolněním formy chtěl uvolnit i společnost, která zabraňuje realizaci vytoužené lásky. Básnické obrazy jsou opět deformovány jako ve výtvarném umění:

Tu pequeña figura, sola en algún camino,
Cae lentamente desde la luz,
Semejante a la arena desde un brazo,
Cuando la mano, poema perdido,
Abre diez estrellas sobre el otoño de rojiza resonancia.¹⁵⁰

V mnohých básních se opět setkáváme s obrazy alogické povahy, za kterými se nicméně ukrývá lyrický subjekt a ještě houževnatěji akcentuje zoufalé roztoužené přání, jež se nakonec nestává skutečností. Cernudova rozpolcenost mezi těmito dvěma aspekty skutečnosti a touhy se stává zvnitřněným neklidem, jenž proudí básněmi mezi řádky s výraznou gradací uskutečněnou zvukomalebnou hrou slov: „Dame la guitarra para guardar las lágrimas.“¹⁵¹ Život je pro básníka něco neuchopitelného, kluzkého, pomíjivého. Zkrátka jak sám o životě říká: „Líquido lamento fluyendo entre sombras iguales.“¹⁵²

V tomto momentu Cernudovy surrealistické tvorby se před námi vynořují otázky opět odkazující k dědictví Sigmunda Freuda. Společnost se pro Cernudu stává od počátku jistým

¹⁴⁷ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 39. Překl.: „Polibky volně padají ze rtů.“

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 45. Překl.: „Krev tuhne po kapkách v mlze.“

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 45. Překl.: „Krev se zastavuje o výčnělky kamenů.“

¹⁵⁰ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 156. Překl.: „Tvá malá postava, osamělá na jedné cestě//pomalu padá ze světla//podobně do písku z jedné paže//Když ruka, báseň ztracená//otevře deset hvězd na podzim načervenalé ozvěny.“

¹⁵¹ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 155. Překl.: „Dej mi kytaru, abych udržel slzy.“

¹⁵² Tamtéž, s. 156. Překl.: „Tekutý nářek, který proudí mezi stejnými stíny.“

typem překážky při realizaci touhy. V *Los Placeres prohibidos* je téma nicméně důrazně akcentováno už samotným názvem *placeres*, tedy rozkoše či slasti totiž podle Freuda ovládají smysl života.¹⁵³ Nerealizace touhy přitom vychází ze tří elementů a to již z platónské představy těla jako překážky, silné přírody a silným nárazem, který zabraňuje uskutečnění, se stává také společnost. První dva aspekty se jeví jako něco nevyhnutelného v lidském životě, kdežto s třetím v podobě společnosti se člověk nemůže smířit.¹⁵⁴ Cernudova reflexe o mantinelu pro uskutečnění jeho tužeb se v těchto konotacích stáčí právě na společenský aspekt. Překážku pro realizaci touhy představují právě společenské konvence, které se ještě umocňují Cernudovu homosexualitou. Zmíněná Freudova vize kulturní role na lidskou psychiku se vyznačuje mimo jiné i pocitem zklamání¹⁵⁵ z nerealizované touhy, jež se odráží také v posledních Cernudových verších, které uzavírají sbírku:

Adiós, dulces amantes invisibles,
Siento no haber dormido en vuestros brazos.
Vine por esos besos solamente;
Guardar los labios por si vuelvo.¹⁵⁶

5.4. Opětovný návrat k tradici: *Donde habite el olvido*

Pátá Cernudova sbírka s názvem *Donde habite el olvido* se hlásí k tradici v podobě španělského básníka Gustava Adolfa Bécquera, o jehož vlivu na Cernudu můžeme mluvit již od útlého básníkově mládí, kdy se s ním Cernuda seznamuje v pouhých devíti letech. Luisi Cernudovi utkvěl Bécquer v paměti velmi brzy a jeho vliv bychom tak mohli zkoumat napříč všemi dílčími sbírkami knihy *La realidad y el deseo*. Nicméně je to právě sbírka *Donde habite el olvido*, napsaná mezi léty 1932-1933, kde kulminuje vliv Bécquera, kde je nejmarkantnější a zároveň je evokován již názvem sbírky. Ten odkazuje k jednomu verši ze sloky LXVI Bécquerových *Rimas*, k němuž se ještě vrátíme.

¹⁵³ „Jak patrné, smysl života je určován programem principu slasti. tento princip ovládá činnost duševního aparátu od počátku; o jeho účelnosti nemůže být pochyb, a přece je jeho program v rozporu s celým světem, (...).“ In: FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Praha: Hynek, 1998, s. 69–70.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 80.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 81.

¹⁵⁶ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 163. Překl.: „Sbohem, neviditelní sladci milenci// Nezamhouřil jsem oči ve vašem objetí//Přišel jsem jen pro ty polibky//Schovejte rty, kdybych se vrátil.“

5.4.1. Bécquer: více než romantik

Gustava Adolfa Bécquera bychom v rámci epochálních uměleckých směrů mohli přiřadit k romantismu, nicméně španělské prostředí již tradičně zachází s tradicí podle svého a Bécquerova poetika není výjimkou. Je totiž známo, že ve Španělsku nebyla tradice klasicismu a osvíceneckých myšlenek příliš silná, vyjma několika málo osobností jako například Padre Feijóo. Tato skutečnost se poté odrazila na síle romantických tendencí. To znamená, že silný klasicismus v zemích jako Německo či Francie podnítil silný romantismus jako adekvátní reakci na sílu dřívějších zvyklostí a uměleckých tendencí. V případě Španělska se tedy romantismus objevuje v, řekněme, umírněnější podobě. Bécquer tedy do svých básní samozřejmě zanáší jisté rysy romantismu, nicméně jeho poetika odráží i další principy, které ho z dogmatického zařazení k romantikům vytrhují. Například technika psaní básní se v případě Bécquera v jedné poloze odklání od romantické představy vzniku básně jako výstřiku inspirace z géniova nitra. Jeho poetika se zakládá pouze částečně na tomto momentu inspirace, jelikož následné jazykové ztvárnění se stává již předmětem reflexe.¹⁵⁷ Tuto podvojnost můžeme najít i u Cernudy. Například Octavio Paz na Cernudovi vyzdvihuje spontánnost a následnou reflexi, což jsou dva prvky, které jsou v Cernudově poetice neoddělitelné.¹⁵⁸

Bécquer si uvědomoval, že pocit je nutné přetavit, vtisknout či vmáčknout do formy, kterou představují slova. Uvědomoval si nicméně jejich limity a v jeho básních se tím pádem často setkáváme se symboly. Není divu, že jej básník Juan Ramón Jiménez označil za prvního španělského symbolistu.¹⁵⁹ Bécquer básně samozřejmě nešifruje tak vehementně jako

¹⁵⁷ Literární kritik Rogelio Reyes Cano o Bécquerově technice psaní básní říká: „Su visión de la poesía, según nos dice el mismo Bécquer, brota en primer término del sentimiento, de su propia emoción de creador, aunque la formulación verbal de sus ideas sea finalmente un producto de la reflexión. In: REYES CANO, Rogelio. Reflexiones sobre la teoría poética de Bécquer. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. 2004, (32), s. 4. Překl.: „Jeho pohled na poezii, jak nám říká sám Bécquer, vyvěrá v první řadě z pocitu, z jeho vlastní emoce stvořitele, ačkoliv slovní ztvárnění je nakonec výsledkem reflexe.“

¹⁵⁸ „En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables y cada etapa de su obra es una nueva tentativa de expresión y una meditación sobre aquello que expresa.“ In: PAZ, Octavio. Cuadrivio: *Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 117. Překl.: „U Cernudy jsou spontánnost a reflexe neoddělitelné a každé období jeho tvorby je dalším možným pokusem výrazu a meditací nad tím, co představuje.“

¹⁵⁹ REYES CANO, Rogelio. Reflexiones sobre la teoría poética de Bécquer. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. 2004, (32), s. 17.

symbolisté konce 19. století, nicméně stejně jako v baudelairových básních začíná tato moderní reflexe, tak také u Bécquera zaznamenáváme tyto tendence:

Yo quisiera escribirle, del hombre
domando el rebelde, mezquino idioma,
con palabras que fuesen a un tiempo
suspiros y risas, colores y notas.
Pero en vano es luchar; que no hay cifra
capaz de encerrarle, y apenas ¡oh, hermosa!
si teniendo en mis manos las tuyas
pudiera, al oído, cantártelo a solas.¹⁶⁰

S problematikou slova a jeho limitů, se ohraničuje i subjekt génia. Bécquerova představa tvůrčího génia se sice stává jistou výsadou, nicméně génius se mučí neadekvátností slov pro vystižení vlastního pocitu, ve sloce III čteme:

Locura que el espíritu
exalta y desfallece;
embriaguez divina
del genio creador.
Tal es la inspiración.¹⁶¹

A o několik řádků dále:

Inteligente mano
que en un collar de perlas
consigue las indóciles
palabras reunir.¹⁶²

V tomto ohledu se tedy Bécquerovo uvažování nad tvořením básní přibližuje mnohem více *moderní lyrice*, jak ji chápe Hugo Friedrich, tedy v podobě Baudelairovy poetiky, kdy se při aktu psaní zjevuje pocit ve formě vzpomínky a posléze se stává předmětem reflexivní úvahy. Zde samozřejmě můžeme polemizovat s pojmy pro jednotlivá období. Octavio Paz

¹⁶⁰ BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 99. Překl.: „Chtěl bych jej napsat tak, abych ten lidský//vzpurný a skoupý jazyk zkrotil slovy,//která by ale v téže chvíli byla//nářkem a smíchem, barvami a tóny.//Je to však marný boj; vždyť není pojmu,// jenž by obsáhl; tak alespoň toužím//zpívat ten hymnus tobě o samotě//a držet přítom v dlani ruku tvoji.“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. úplné vyd. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 7.

¹⁶¹ BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 102. Překl.: „Šílenství, které ducha//nadchne a rozněcuje,//a božské opojení//tvůrčího génia.// toť inspirace v nás!“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. úplné vyd. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 10.

¹⁶² BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 103. Překl.: „Inteligentní ruka,//jež ze slov neposlušných//perlový náhrdelník//dokáže navléci.“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. úplné vyd. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 11.

například chápe počátek *moderní lyriky* již v německém romantismu.¹⁶³ Musíme si však uvědomit, že jak Friedrich tak Paz mají ze stanovené perspektivy pravdu. Na počátku úvah o moderně a avantgardě jsme se zamýšleli, jakým způsobem vůbec hovořit o moderně. Existuje mnoho obecně známých přístupů. Moderní věk lze chápat v jistém smyslu již od objevení Nového světa, kořeny umělecké moderny pak můžeme vystopovat již u Rousseaua a jeho subjektivismu, který se stane stimulem pro romantiky. Je tedy možné chápat moderní lyriku s kořeny v romantismu, v němž kulminují prvky preromantické a dovršují představu génia a výlučnost přírody. Nicméně umělecká moderna jako taková, tedy předmět našeho zájmu z druhé kapitoly, se začíná právě Baudelairem. *Summa summarum*, pojem moderní můžeme chápat v rozličných souvislostech a kontextech, nicméně stěžejním požadavkem je vymezení pojmu a kontextu. Zdá se však, že moderní myšlení je tak či onak neodlučitelně spjato s reflexí a tíhnutím ke vzpomínce.

S reflexí souvisí jak u Baudelaira, tak u Bécquera a Cernudy přítomný pocit melancholie, jak jsme si uvedli již dříve. Cernuda se nicméně nevrací pouze k umělecké moderně, kterou představuje Baudelaire svým postavením k modernímu městu, v němž se snažil hledat krásu v rychle se rozvíjejícím dynamismu městského života. Cernuda se vrací svým postupným uměleckým zráním hloub a hloub do tradice a v tomto případě do světa přírody inspirované romantismem. Bécquerovo myšlení o básnickém jazyce se tedy sice Baudelairovi a symbolistům přibližuje, nicméně prostor básní a motivy jsou spojeny s romantiky. Setkáváme se tu například s postavou poutníka jako na obraze od Caspara Davida Friedricha s názvem *Mnich na břehu moře* z roku 1808-1809. V Bécquerově sloce II čteme obdobný romantický motiv:

Eso soy yo que al acaso
cruzo el mundo sin pensar
de dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán.¹⁶⁴

Cernuda se tedy postupně odklání od programových tendencí a vlivů tehdejší doby a sám se navrácí až k romantické tradici v podobě Gustava Adolfa Bécquera. Kontinuita tohoto návratu bude pokračovat i v poslední sbírce *Invocaciones*, napsané před španělskou občanskou válkou, a již se ještě budeme zabývat. Nicméně je důležité zmínit tuto kontinuitu,

¹⁶³ PAZ, Octavio. Cuadrivio: *Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 121.

¹⁶⁴ BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 100. Překl.: „To jsem já, jenž na tom světě//toulám se tak bezcílně, //bez myšlenky, kam mě poslat//osudu se zamane.“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. úplné vyd. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 8.

kteřá pŕjde jeŝtĕ hloubĕji do vod literární tradice a to k nĕmeckým preromantikŕm. Nyní můžeme opĕt připomenout jistý princip smĕřující do minulosti, kteřý Cernuda ve své poetice uplatňuje. Postavení se lineárnímu času jsme si uvedli ve sbírce *Égloga, Elegie, Oda* jako pŕíklad *par excellence* v návaznosti na pastýřskou tradici, nicménĕ je zřejmĕ, že i toto téma pokračuje a po surrealistických tendencích ve sbírkách *Un río, un amor* a *Los placeres prohibidos* se Cernuda zase vrací a pŕimyká mnohem více k literární tradici, než k tendenčním postupŕm své doby.

5.4.2. *Nikoli zapomnĕní, nýbrž vzpomínka na nĕj*

Na počátku Cernudovy sbírky *Donde habite el olvido* ĕteme krátký prozaický ŕvod, kteřý anticipuje tón, naladĕní a téma celé sbírky – el recuerdo de un olvido ĕili vzpomínka na zapomnĕní. Luis Cernuda se obrací k Bécquerovi a surrealistické tendence psaní již ustupují do pozadí. Cernuda se inspiruje metrem a formou svého ŝpanĕlského pŕedchŕdce, básně se tak vyznaĕují ŕspornĕjším vyjadřováním a jsou nepojmenované (vyjma poslední básně). Pokud se začteme do Bécquerových slok, odkrývá se pŕed námi vnitřní svĕt básníka prosycený vzpomínkami na lásku.

Láska se v Bécquerových básních stává nejdŕležitĕjším pŕedmĕtem reflexe. Dŕraz na tento motiv jak u Bécquera tak u Cernudy můžeme vnímat jako styčný bod, kteřý oba básníky spojuje. Intertextuálně se pak můžeme bavit o jistĕm dialogu mezi obĕma básníky. Cernudova poetika napŕíč sbírkami se vŝak zakládá na osamĕlĕm monologu ĕlovĕka, nicménĕ v kontextu tradice jde o dialog pŕávĕ s ní. A tento moment se ozřejmuje v kontextu motivu lásky, kdy Bécquer ve sloce XXXVIII volá:

¡Los suspiros son aire y van al aire!
¡Las lágrimas son agua y van al mar!
Dime, mujer, cuando el amor se olvida,
¿sabes tú a dónde va?¹⁶⁵

Na explicitní Bécquerovu otázku po osudech lásky pŕi aktu zapomnĕní odpovídá intertextuálně Cernuda v básni XII, kdy pŕímo říká:

¹⁶⁵ BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 135. Pŕekl.: „Vzdechy jsou vzduch a s ním se zase smísí.// Slzy jsou voda, moŕe pozŕe je.//Řekni mi ale, když se láska ztratí, //kam ta se, ženo, podĕje?“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. ŕplné vyd. Pŕeklad Miloslav Uliĕný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 58.

No es el amor quien muere,
Somos nosotros mismos.¹⁶⁶

Cernuda na Bécquera navazuje, avšak jde ještě dál. Zatímco Bécquer se ptá po podobě a místu, kde spočívá láska po zapomnění, Cernuda odpovídá, že láska neumírá, umíráme my. Cernuda pojímá lásku jako něco přirozeného, co vychází ze světa přírody. Z toho důvodu se uchyluje k tomuto prostoru a nikoliv k prostoru města, kde je společnost bránící lásce. Opět se zde tedy akcentuje střet jisté touhy a skutečnosti, jež ji popírá. Cernuda totiž vnímá lásku jako možný osvobozující princip od nás samých. Jak píše Octavio Paz, „vždy, když milujeme, ztrácíme sami sebe: jsme někým jiným. Láska nevytváří naše já: otevírá možnost pro já, aby se změnilo a přetvořilo. V lásce se nedovrhuje naše já ale druhý člověk: touha být někým jiným. Touha být“.¹⁶⁷ Pro Cernudu tedy neumírá láska, nýbrž zamilovaný. Umírá naše já, které se přimklo k milovanému a které umírá se ztrátou milovaného objektu. S každým zapomněním tak umíráme a znovu se rodíme. Pokud se tedy u Bécquera střetáváme se vzpomínkami na lásku, u Cernudy nás čeká zdvojené vzpomínání a to vzpomínka na vzpomínku lásky. Cernuda se tak v tomto ohledu stává tragičtější a pesimističtější a již emblematicky melancholickým.

5.4.3. *Bécquer a Cernuda: dvojí únik do přírody*

Z básní obou básníků mimo téma lásky vyplývá další tendence – oba se zaměřují na únik do přírody.¹⁶⁸ V případě Bécquera je příroda romantickým odrazem básníkovy nitra. Právě neklidnost tohoto géniova nitra Bécquer vyjadřuje motivy rozbouřeného moře, tříštěním vln či ničivým uragánem. Například ve sloce LII čteme:

Olas gigantes que os rompéis bramando
en las playas desiertas y remotas,
envuelto entre la sábana de espumas,
¡llevadme con vosotras!

Ráfagas de huracán que arrebatáis
del alto bosque las marchitas hojas,
arrastrado en el ciego torbellino,
¡llevadme con vosotras!¹⁶⁹

¹⁶⁶ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 176. Překl.: „Není to láska, co umírá, jsme to my sami.“

¹⁶⁷ PAZ, Octavio. Cuadrivio: *Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 133.

¹⁶⁸ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 166.

Estetika fragmentu a tříštění se stala pro poetiku romantiků dalším styčným bodem. Souvisí s ní neklidná kolísavost lidského nitra a jednak jisté lámání tradice. Zde opět můžeme zahlédnout analogii s výtvarným uměním a to na obraze, již několikrát zmiňovaného malíře, Caspara Davida Friedricha *Ztroskotaná naděje* (původní název *Ledové moře*) z roku 1824. Torzovitost a fragmentárnost se však pojí již s uvažováním Schlegla o ironii a fragmentárnosti, které rozvinul potom Victor Hugo a které ústí až do moderní lyriky.¹⁷⁰ Bécquerova příroda je tedy odrazem básnickovy duše, nepřekvapí nás však, že u Cernudy se setkáváme s jistou kontinuitou, nicméně s vlastní recepcí a odlišným výsledným vyzněním.

V kontextu Cernudových básní se prostřednictvím lásky člověk odpoutává od společnosti a vrací se k přirozenému světu přírody. Přirozenost a přírodní motivy tak v jistém smyslu zastupují milovanou osobu. Cernuda v básni III říká: „Me he olvidado a mí mismo en sus ondas.“¹⁷¹ Příroda se pro Cernudu stává předmětem úvah, opět se potýká s dvěma póly, mezi kterými balancuje, mezi touhou a skutečností. V Básni VI říká:

El mar es un olvido,
Una canción, un labio;
El mar es un amante,
Fiel respuesta al deseo.¹⁷²

Cernudova poetika se tak v *Donde habite el olvido* točí mimo jiné i kolem motivu ztráty. Sbíрка *Los placeres prohibidos* se potýkala s problémem v kontextu společnosti. Cernuda v tomto ohledu našel spřízněnost s uvažováním francouzského básníka Andrého Gida, od něhož se naučil přijmout se takový jaký je, tedy v kontextu své homosexuality. André Gide mu ukázal, že nejde o žádnou nemoc, nýbrž o formu lidského bytí. Octavio Paz spatřuje zásluhu André Gida v poetice Luise Cernudy již přímo v názvu celé sbírky *Los placeres prohibidos*, jelikož právě od něj se Cernuda učí nazývat věci pravými jmény.¹⁷³

¹⁶⁹ BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976, s. 143. Překl.:

„Olbrímí vlny, které tříštíte se//tam v dálce s řevem o pláž opuštěnou,//zahalte si mě do rubáše z pěny//a vezměte mě s sebou!//poryvy smršti, které strháváte//povadlé listí z lesa vysokého,//vlečete mě slepým vírem uragánu//a vezměte mě s sebou!“ In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Sloky*. 1. úplné vyd. Překlad Miloslav Uličný. Praha: Mladá fronta, 1998, s. 73.

¹⁷⁰ FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005, s. 31–32.

¹⁷¹ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 170. Překl.: „Zapomněl jsem se v jejích vlnách.“

¹⁷² CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 171. Překl.: „Moře je zapomněním//Je písní, rtem//Moře je milencem//Věrnou odpovědí touhy.“

¹⁷³ PAZ, Octavio. Cuadrivio: *Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 129.

Nicméně v *Donde habite el olvido* se pesimismus ještě prohlubuje a Cernuda s melancholickým povzdechnutím v básni VII konstatuje:

Perder placer es triste
Como la dulce lámpara sobre el lento nocturno;
Aquel fui, aquel fui, aquel he sido;
Era la ignorancia mi sombra.¹⁷⁴

Šestnáct Cernudových básní se tedy neustále stáčí k jistému typu motivů – k motivu nerealizovatelnosti touhy a v neposlední řadě také k tématu smrti. V sedmnácté básni, jež jako jediná nese název (*Los fantasmas del deseo*), se básník odvolává k zemi. Láska již není poutem mezi lidmi, nyní se jedná o princip kosmický, jenž hýbe světem. Cernuda si nakonec uvědomuje, že nemůže lásku zadržet v někom druhém:

El amor no tiene esta o aquella forma,
No puede detenerse en criatura alguna;¹⁷⁵

Básnický subjekt se přitom sám považuje jen za jakousi melancholickou bublinu a Cernuda si tak připravuje přestupní můstek pro svoji poslední sbírku vydanou před španělskou občanskou válkou – *Invocaciones*. V této souvislosti zmiňme příhodná slova Octavia Paze, který říká, že „síla lásky nevychází z lidí, slabých existencí, nýbrž z energie, která hýbe všemi věcmi“.¹⁷⁶

Návrat k romantickým tendencím a přírodě se pro Cernudu stává pokusem o únik, nicméně člověk stále osciluje mezi světem přírody a světem společnosti. Únik tedy není východiskem, jelikož člověk je zkrátka vždy obětí svých vášní. V poslední sbírce se Cernuda rozhodne vrátit ještě hlouběji do minulosti a to k německým preromantikům, prostřednictvím nichž se mu otevře svět Řeků.

5.5. *Invocaciones* (n)a dědictví Hölderlinovo

¹⁷⁴ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 172. Překl.: „Přijít o rozkoš je smutné//jako sladká lampa v pomalém večeru//Takový jsem byl, takový jsem byl, a jsem//Byla to nevíšavost můj stín.“

¹⁷⁵ CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia, s. 182. Překl.: „Láska nemá tu nebo onu podobu//Nelze ji v někom zadržet.“

¹⁷⁶ „El poder del amor no proviene de los hombres, seres débiles, sino de la energía que mueve a todas las cosas.“ In: Tamtéž, s. 134.

V poslední sbírce *Incovaciones* napsané ještě před občanskou válkou se Cernuda opět vrací k mytické tradici. V určitém aspektu tedy navazuje také na sbírku druhou, tedy *Égloga, Elegía, Oda*. Jeho úvahy o poezii a výrazových možnostech se nicméně opět modifikují a tentokrát se nejzřetelnějším inspiračním stimulem stává německý básník Friedrich Hölderlin. Luis Cernuda dokonce s pomocí německého básníka Hanse Gebsera několik Hölderlinových básní přeložil a jeho poetikou se zabýval i v teoretických úvahách. Máme na mysli především esej *Goethe a Hölderlin*. V následujících řádcích nás bude zajímat nástin Hölderlinovy poetiky, na niž Cernuda navazuje, nicméně dle zvyku si ji upravuje a rozvíjí k obrazu svému, čímž vzniká zajímavá recepce objevující se poté v básních.

Mnoho bylo literární kritikou napsáno o poetice Luise Cernudy. Mnoho bylo vyřčeno o hlavních tématech jeho básní, ať už téma lásky, samoty či jinakosti a odlišnosti v kontextu s tím druhým. Cernudova poetika všechna vyjmenovaná témata bezpochyby pojímá, nicméně souhrnným tématem napříč básněmi a sbírkami se zdá být spíše otázka člověka a jeho údělu. Luis Cernuda napříč šesti básnickými sbírkami obsaženými v *La realidad y el deseo* reflektuje pokaždé z poněkud jiného pohledu, tedy otočením kaleidoskopu, vnitřní boj a úděl evropského života jako rozpolcenosti mezi skutečností a touhu.

Cernudova úvaha o Hölderlinovi začíná těmito slovy: „Las relaciones humanas...“¹⁷⁷ Cernudu zajímá člověk a jeho vztah k okolí, které se v mnoha případech stává překážkou pro uskutečnění touhy, tím pádem je člověk nucen hledat možnosti a potenciální přiblížení se touze skrze jiné alternativy. Přes obecné uvažování o poezii, moderně a avantgardě až po španělské prostředí jsme se dostali k Luisi Cernudovi. On sám ve skutečnosti podniká obdobné noření se do tradice a do hledání možných inspirací. Od současných trendů se postupně dostává přes španělský romantismus ještě dál a to k německé lyrice v podobě Hölderlina, jenž mu otevírá svět počátku, svět Řeků.

5.5.1. Zneuznávané dědictví Hölderlinovo a obrat na počátku 20. století

Friedrich Hölderlin (1770-1843) si obdobně jako i další vůdčí osobnosti uměleckého prostředí evropského prostoru za svého života mnoho slávy neužil. Z vytvořených básní za jeho života nevyšla jediná sbírka a prozaické dílo *Hyperion* se sice do povědomí dostalo, nicméně uznání a porozumění se Hölderlin nedočkal, vyjma několika blízkých přátel jako například spisovatelky Charlotty von Kalb. Až počátek 20. století přichází s obratem a novou

¹⁷⁷ CERNUDA, Luis.: Goethe y Hölderlin. In.: Tamtéž. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 71. Překl.: „Mezilidské vztahy...“

repcí díla tohoto velkého básníka. V letech 1913-1923 vycházelo postupně jeho básnické dílo a zájem o jeho dědictví se konečně dostavil.¹⁷⁸

Obdobně jako jeho současník Goethe také Hölderlin v sobě nese rysy rozpolcenosti člověka z přelomu 18. a 19. století. Nicméně Goethe pro svůj zájem o vědní disciplíny neomezující se tak pouze na pole poezie kolísá ne tak zřetelně jako o generaci mladší Hölderlin, jenž se plně upíná k poezii a jako samorost se přibližuje romantické výlučnosti ovšem s kořeny vycházejícími z uznávání klasické krásy. Německá tradice odrážející se v Hegelovi, Schellingovi a Schillerovi a podobně i v Hölderlinovi založila dialekticky mnohotvárnou duchovnost, schopnou vyvozovat z protikladných stránek reality spojitý pohled na rozporuplný svět.¹⁷⁹ Slučování a vůbec uvažování nad protikladnými stranami je typické i pro Cernudu a stává se jedním ze společných motivů pro poetiky obou básníků.

Nepřekvapí nás ani, že důležitým rysem Hölderlinovi poezie je motiv návratu. Ať už do dětství, ke křesťanským, pohanským či řeckým mýtům. Český germanista a muzikolog Antonín Pešek zdůrazňuje ztvárnění zpřítomnělé minulosti v Hölderlinově poetice.¹⁸⁰ Vzpomínka, rozpomínání se, mýtus dětství, apod. tyto pojmy se nápadně spojují s pastýřskou tradicí a tíhnutím k ideální zemi počínající obecně u Teokrita a rozvinuté u Vergilia, jak jsme již avizovali. Elegické naladění básní zrcadlí i hudebnost veršů jako by tradice tohoto typu v básních zachycovala melancholii, nostalgii a tristní výkřiky pastýřů a člověka obecně. Hölderlin si všímá obsahu a formy slova a navozuje například nostalgii pomocí mollové melodie v básních či evokuje nekonečnost lamentací v básni Chléb a víno pomocí sonátových forem Mozarta a Beethovena.¹⁸¹ Není náhodou, že i Luise Cernudu hudba provází celý život, kdy v mexickém exilu píše v roce 1963 již zmiňovanou báseň s názvem Mozart. Právě Mozart se pro něj stal únikem od reality a byl mu prostředníkem k útěku do ideálního světa.¹⁸²

¹⁷⁸ CERNUDA, Luis.: Goethe y Hölderlin. In.: Tamtéž. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971, s. 80.

¹⁷⁹ PEŠEK, Antonín. *Hölderlinův zbásněný příběh lásky a osamění*. In.: HÖLDERLIN, Friedrich. *Blažený mezi bohy*. Praha: Český klub, 2000, s. 294.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 306.

¹⁸¹ Antonín Pešek v již citované knize danou problematiku charakterizuje podrobněji. In: Tamtéž, str. 315.

¹⁸² Literární kritik Juan Lamillar například o vztahu Cernudy k Mozartovi říká: „Cernuda ve en Mozart, en su Música, en su Arte, una vía de salvación frente al tedio existencial, y más concretamente frente al tedio urbano.“ In.: LAMILLAR, Juan. *La música de Cernuda*. In: CORTINES, Jacobo a Octavio PAZ. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla : 3-6 de mayo de 1988*. Sevilla [Spain]: Universidad de Sevilla, 1990, s. 182. Překl.: „Cernuda vidí v Mozartovi, v jeho hudbě a umění, možnou záchrannou cestu před existenčním omrzením a přesněji řečeno před znechucením z městského života.“

Tato komparace se na tomto místě hodí převážně proto, že jak Cernuda tak Hölderlin své poetiky důsledně promýšleli a v určitých aspektech se dotýkají palčivých otázek hudby či filosofie. Ne náhodou Hölderlinova poetika spojuje formu a obsah prostřednictvím kontemplanace nad rolí jazyka v lidském životě. Tento aspekt pak sehraje důležitou roli v úvahách o jazyce, jelikož od Nietzscheho objevení Hölderlina se odrazí Martin Heidegger a v básníkovi nachází základ pro svoji meditaci o bydlení v řeči a tím vzniká jeho klíčová esej *Básnický bydlí člověk*. Antonín Pešek pak shrnuje Hölderlinovu poetiku následujícími slovy, která pro svoji krásou stojí za ocitování: „Hölderlinovu poezii je třeba číst ne jako utěšivé čtení na dobrou noc, ale jako znepokojující neuzavřené, mylné o objevné sdělení samotářského hledače, jehož bytí se stalo jazykem.“¹⁸³

Luis Cernuda se svojí uvědomělou recepcí zařazuje k jistému implicitnímu proudu evropské literární tradice, jež osciluje mezi ideálním a přízemním, mezi snem a realitou, mezi skutečností a touhou a odráží tím tragičnost lidského údělu i vlastní existence.

5.5.2. Odsouzení k samotě: stigma moderního člověka

Hölderlinova vize člověka odsouzeného k samotě, kterou ukrývá mezi řádky nedokončeného dramatu *Smrt Empedoklova*, nám již ze své neúplné podstaty ukazuje necelistvost, nejednoznačnost, nezavršenost. Všechny tyto atributy se mihotají ve vnímání moderního člověka odsouzeného k fragmentárnosti, která se na počátku 20. století jistým způsobem dovršuje a předjímá tekutost a rozpustnost postmoderního myšlení. Hölderlin ve jmenovaném dramatu ve 2. jednání 4. výstupu píše:

Což orel dále chová ve svém hnízdě
Mlád'ata, kterým nastal zralý věk?
A i když slepé hýčkal, nahé hřál
A chránil jejich sladký spánek křídly,
Když spatřil světlo slunce jejich zrak
A jejich paže rozpřáh' přival sil,
Z kolébky hned je žene v smělý let.
A vy zas chcete krále, hanba vám;
Jste příliš staří; vašich otců čas
Je pryč. A mamě hledá pomoc ten,
Kdo sobě není schopen pomoci sám.¹⁸⁴

Člověk je ve zmíněném textu představován jako tvor odsouzený k samotě, který nicméně z vlastní slabosti a popudu hledá opěrnou berličku. Jako by tato slova

¹⁸³ Tamtéž, s. 317.

¹⁸⁴ HÖLDERLIN, Friedrich. *Blažený mezi bohy*. Praha: Český klub, 2000, s. 27.

předznamenávala již nezvratný příchod Nietzscheho, který rozmete zkostratělou morálku a podrobí kritickému oku zdánlivé jistoty lidského života. Luis Cernuda v básni *Soliloquio del farero* hned zpočátku samotu také explicitně oslovuje. Jak zaplnit samotu než jí samotnou? Ptá se básník a prostřednictvím ubíhajících veršů rekonstruuje od svého dětství, přes hledání přátel a omezených milenců, škálu zakázaných tužeb a skrze tuto letitou samotu nachází subjekt sám sebe. Prostřednictvím samoty nabývá síly a zároveň slabosti, jako když unavený pták získá kamenná křídla. Samota se stává permanentním objetím. Právě skrze samotu nahlíží na okolní svět a právě prostřednictvím samoty je schopen milovat. Právě Hölderlinova poetika Cernudovi ukazuje, že pravé bytí se rýsuje jako nekončící transcedence uskutečňovaná z rizik, obav i hrůz, jež génius přivolává, aby dokázal milovat nejvíc.¹⁸⁵ Je nicméně této transcedence evropský moderní člověk schopen? V kontextu Cernudových básní se Hölderlinova slova zobecňují. Nejedná se již o výhradní postavení génia, Cernuda ukazuje trpkost osudu člověka, jež vybočuje z norem sešněrované a netečné společnosti a okolí, možná i Španělska jako takového. Návratem k řecké mytologii se Cernuda pokouší obnovit řád, jenž kdysi existoval mezi člověkem a bohem, a odvrátit tak chaos, v němž se racionálně smýšlející bytosti octly. Jak však Cernudova úvaha končí?

5.5.3. *Neproveditelnost návratu: však záleží na tom?*

Luis Cernuda si dědictví Hölderlina osvojuje a noří se do světa mytologie a archetypální harmonie. Ve sbírce *Invocaciones* se napříč deseti rozsáhlými básnickými celky dostáváme do tohoto prostředí mytických obrazů, prostřednictvím nichž se Cernuda otáčí ke kořenům evropského písemnictví a v poslední básni *A las estatuas de los dioses* evokuje mytický a ideální čas, ve kterém život nebyl jen pouhé stinné delirium, ba naopak byly to časy hrdinské. Cernuda melancholicky konstatuje, že tato doba je dnes již pochována a zmrzačena v šedých zahradách měst. Síla, akcent a melancholické ladění gradují v této poslední Cernudově básni v přímém a drsném konstatování lidského úpadku. Bohové shůry hledí na tuto dekadenci, na válku a mor, zatímco básník svůj pohled upíná k výšinám a sní o zlatém trůnu bohů. To vše je však již člověku vzdáleno a nachází se tam kdesi v neprostupné výšině nebes.

Melancholický tón uzavírá sbírku *Invocaciones* a tedy i celou knihu *La realidad y el deseo* a uzavírá ji právě tato nemožnost průniku skutečnosti a touhy, reality a snu. Luis

¹⁸⁵ PEŠEK, Antonín. *Hölderlinův zbásněný příběh lásky a osamění*. In: HÖLDERLIN, Friedrich. *Blažený mezi bohy*. Praha: Český klub, 2000, s. 318.

Cernuda jednak ukazuje zjevnou lidskou nedokonalost v kontrastu s božským ideálem a zároveň odráží lidskou potřebu se této dokonalosti přibližovat. Výsledek je nicméně pesimistický, člověk je na světě sám, odkázán k samotě. Jak uvádí literární kritik Augustin Delgado, Cernuda četl dánského filozofa Søren Kierkegaarda.¹⁸⁶ Z komparativního hlediska se pak jeho poetika blíží existenciálnímu výkřiku, který mimo jiné vychází z jistého strachu ze svobody, která odkazuje člověka k samotě. Tyto analogie a souvislosti nám poodhalují zase o něco více provázanost umělecké moderny a pocitu člověka na přelomu 19. a 20. století v poetice Luise Cernudy.

Cernuda si dobře uvědomoval, že vzkříšení mýtu či návrat k němu a pokus o znovunalezení jistého prastavu je pouze druhem šalby, klamu a přeludu, čili další možné berlíčky. Z toho důvodu opouští božskou výšinu a zůstává na zemi a vytváří tak prostor, jenž se nepropojuje. Touha po ideálním místě, čase a době, v níž se tužby stávají skutečností a dovršují se, nicméně moderní myšlení v širokém slova smyslu reflektuje již od novověku prostřednictvím utopie. Zmiňme jen okrajově Mora či Campanellu a mnohá další díla. Sladkobolnou příchutí se pak vyznačují Goethova slova v dramatu dokončeném roku 1790 s názvem *Torquato Tasso*, kde čteme: „Ten krásný věk právě tak málo byl, jak dneska je; a byli-li kdy, byl jenom právě tak, jak dneska se jim znovu může stát.“¹⁸⁷ Závěr Cernudovy básně tedy ideál splynutí skutečností a touhy trhá také a zvýrazňuje tím stěžejní rys moderního člověka, který už o mýtu a ideálním čase může pouze snít s trpkou kapkou melancholie na rtu a znemožňuje tak návrat do *loci amoeni*. Avšak právě rozličnými cestami a honbou za palčivými odpověďmi se odkrývá všetečnost a životodárná zvědavost člověka, jež by neměla nikdy skomírat.

¹⁸⁶ DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975, s. 49.

¹⁸⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Praha: Českomoravský kompas, 1942, s. 51.

6. Několik slov závěrem

Ve výše zmíněných úvahách jsme se pokusili proniknout do intimní poetiky a světa lyrického subjektu v podání španělského básníka a literárního kritika Luise Cernudy. Je zřejmé, že jiných rozumění a dílčích interpretací může být především v souvislosti s poezií nespočetně více a práce si neklade za cíl prezentovat faktická stanoviska. V bakalářské práci se zrcadlí určitá tendence a to rozumět Cernudovu poselství na základě jeho okolnosti a osobního výběru inspirace. Cernuda jako velký básník, nicméně vystupuje také v roli literárního kritika, a tyto dvě polohy ve své tvorbě propojuje. Jeho reflexivní a kritické uvažování o tradici a tíhnutí k hledání, pro něj ožehavých témat a motivů v dílech jiných básníků, nám z jestřábího pohledu odkrývají tendenční příklon k evidentním prvkům.

Cernudovy začátky napojené na poetiku čisté poezie s orientací na neúprosnost času kulminují ve druhé sbírce, kde se básník pokouší zastavit pomíjivost času a proniknout do světa mytické přírody v podobě návratu k tradici pastýřské poezie. Prostorem přírody nicméně zaznívá namísto *loci amoeni* jen osamělý výkřik, jehož jedinou ozvěnou se stává básníkova samota. Tímto momentem se před Cernudou zpřístupňuje a otevírá další příležitost pro nové hledání jakési útěchy, kterou se nyní snaží nalézt prostřednictvím surrealistických tendencí. Vlastní uchopení surrealismu mu definitivní splynutí kontrastu ani útěchu neposkytuje, nicméně právě prostřednictvím surrealistických tendencí se otevřou stísněná stavidla dosavadního postoje k sobě samému a Cernuda se nyní akceptuje takový, jaký je. Ačkoliv mu tedy surrealistická poetika neodpovídá na palčivé otázky, které ho provázejí celým básnickým a obecně životním hledáním, je to právě tendence a kontext surrealismu, který netabuizuje jeho homosexualitu. Obohacený, však stále hledající Cernuda se ponoří do tradice a opět se obrací do světa přírody, nyní v kontextu romantické tradice, jež vyrůstá ze základů španělského romantismu. Nepřekvapí nás, že ani zde se Cernuda s nalezeným nespokojuje a závěrečná sbírka celé knihy se stáčí ještě hloub do vod evropské literární a myšlenkové tradice. Prostřednictvím německých preromantických tendencí se básník dostává až ke křesťanským, pohanským a řeckým mýtům a snaží se čelit chaosu moderního člověka návratem do dob, v nichž člověk snad ještě znal své místo.

Vytoužený průsečík emblematického motivu sbírky však nepřichází ani ponorem ke kořenům evropské tradice a v poslední básni subjekt zůstává na zemi s očima upřenýma k nebi a božské síle, jež je však k lidské prosbě hluchá a odsuzuje ho do samoty bytí. Ztroskotání touhy narážející na skutečnost s sebou napříč šesti sbírkami nese závoj melancholie, do níž se subjekt i přes záchvěvy světlých momentů propadá. Cernudova poetika

se svým pesimismem, který však není zakořeněn v osobní hořkosti, nýbrž vykazuje jistý tragický pocit evropského člověka avizovaný ve španělském kontextu Unamunem, se právem může zařadit k vrcholům evropské moderní lyriky, z níž také vychází. Není tedy náhodou, že se naše úvahy stáčely téměř výhradně k přesahu do evropského prostoru a nezůstávaly takřka vůbec v kontextu domácího prostředí. A to i v páté sbírce, kde se Cernuda napájí z domácí lyriky v podobě Bécquera, jelikož sám Bécquer vyčnívá ve své době jako solitér, jenž přesahuje španělskou okolnost a zařazuje se k evropskému lyrickému dědictví.

Luis Cernuda a jeho promyšlená poetika, jež však neopomíjí stěžejní roli ztvárnění nálady a vnitřního chvění bezprostřední cestou, se stala inspirací pro další generace španělských básníků, pro které Cernuda představoval mnohem podstatnější umělecký stimul, než ostatní básníci Generace 27, kteří ve své době byli vyzdvihováni vehementněji a s větším důrazem. Cernuda si svou poezií vytvořil v jistém slova smyslu jedinečné postavení na pozadí španělské lyriky v první polovině 20. století, a byla by tudíž škoda zařazovat ho pouze k avantgardám, ze kterých sice v jednom období vychází, nicméně jeho osobnost otisknutá v poezii tento kontext překlenuje. Cernuda se tak zmíněnou melancholickou poetikou existenciálního ražení dotýká implicitního proudu evropské lyriky, který odkrývá napříč staletími samotu a touhu evropského subjektu. Ve spojení senzibility a myšlenkové recepce se Cernudovi podařilo stvořit další fragment do skládačky evropské umělecké tradice odrážející labilní povahu evropského jedince, jenž se objevuje všude, však nepatří nikam, jenž usiluje o sisyfovský úkol a to splynutí touhy a skutečnosti.

7. Resumé

Bakalářská práce se pokusila nastínit možná čtení a přístupy ke sbírce *La realidad y el deseo* od španělského básníka a literárního kritika Luise Cernudy. Text si vytyčil za cíl začlenit dílo pomocí komparativního a kontextuálního uvažování do evropského uměleckého prostředí a posléze do tendenčních vlivů, které autor během geneze tvoření vědomě promýšlel, a tím odkrýt jistý opakující se princip v celé poetice. Schematické řazení Luise Cernudy do uměleckého směru surrealismu se pak jeví jako nedostatečné a práce se snažila proniknout k dalším stěžejním vlivům, prostřednictvím nichž se Cernuda pokouší docílit syntézy mezi skutečností a touhou. Emblematický princip celé poetiky tak napříč uměleckými směry vždy osciluje mezi skutečností a touhou. Luis Cernuda a jeho promyšlená poetika a meditace o tradici se pak svojí podstatou stávají jistým ukazatelem evropské rozkolísanosti mezi dvěma neslučitelnými prvky, které u Cernudy většinou ústí do melancholie. Bakalářská práce se pokusila ukázat, jak zajímavá poetika evropských rozměrů se zrodila v první polovině 20. století na půdě španělské.

Resúmen

La tesis intentó esbozar la lectura y las posturas posibles sobre el libro *La realidad y el deseo* del poeta y crítico literario español Luis Cernuda. El objeto del trabajo fue integrar dicha obra, mediante el método comparativo, al ambiente artístico europeo, y compararla con las tendencias de la época, que Cernuda tuvo en cuenta en el proceso de creación de sus poemas y acerca de las cuales reflexionó conscientemente; de este modo esperamos que sea posible desvelar un cierto principio que se repite en toda su poética. La incorporación esquemática de Luis Cernuda a la corriente artística del surrealismo parece insuficiente y el trabajo trata de penetrar en otras influencias fundamentales, por las cuales Cernuda intenta conseguir la síntesis entre la realidad y el deseo. Así que el principio emblemático de toda su poética a través de los estilos artísticos oscila entre la realidad y el deseo. Tanto la obra de Luis Cernuda como su reflexión teórica son el testimonio de una concepción, habitual en la tradición europea, de dos elementos incompatibles que en el caso cernudiano desembocan en la melancolía. La tesis intentó mostrar que una versión tan interesante de la dimensión europea nació en la primera mitad del siglo XX en el campo español.

8. Bibliografie

Primární:

CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo*. 2a ed. Madrid: Castalia, 1985, Clásicos Castalia.

CERNUDA, Luis. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1997.

CERNUDA, Luis. *Ocnos*. Barcelona, Seix Barral, 1977.

CERNUDA, Luis. *Poesía y literatura I y II*. Barcelona: Seix Barral, 1971.

Sekundární:

ADORNO, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Praha: OIKOYMENH, 2009.

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: Jan Laichter, 1948.

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962.

BAUDELAIRE, Charles. *Úvahy o některých současnících*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1968.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo a José Carlos de TORRES. *Rimas*. Madrid: Castalia, 1976.

BENJAMIN, Walter. *Výbor z díla*. Praha: OIKOYMENH, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Ars poetica*. Praha: Mladá fronta, 2005.

CERNUDA, Luis a Derek HARRIS. *Perfil del aire: con otras obras olvidadas e inéditas, documentos y epistolario*. London: Tamesis Books, 1971.

- CERVANTES, Miguel de. *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*. Praha: Vyšehrad, 1952.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Clasicos Castalia, 1991.
- CLAIR, Jean. *Úvahy o stavu výtvarného umění: kritika modernity ; Odpovědnost umělce : avantgardy mezi strachem a rozumem*. Brno: Barrister & Principal, 2006.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Evropská literatura a latinský středověk*. Praha: Triáda, 1998.
- ČERNÝ, Václav: Básník Paul Valéry. In: týž: *Tvorba a osobnost*. Praha: Odeon, 1993.
- ČERNÝ, Václav: Ortegy y Gassetova teorie „umění odlidštěného“. In.: týž: *Tvorba a osobnost*. Praha: Odeon, 1993.
- ČERNÝ, Václav: José Ortega y Gasset. In: týž: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon, 1993.
- DELGADO, Agustín. *La poética de Luis Cernuda*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ninfa moderna: esej o spadlé draperii*. Praha: Agite/Fra, 2009.
- ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu: archetypy a opakování*. Praha: OIKOYMENH, 2009.
- ELIOT, T. *Pustá země*. Praha: Protis, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Nespokojenost v kultuře*. Praha: Hynek, 1998.
- FRIEDRICH, Hugo. *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*. Brno: Host, 2005.
- FÖLDÉNYI, László F. *Melancholie: její formy a proměny od starověku po současnost*. Praha: Malvern, 2013.

FOSTER, Hal. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. V Praze: Sloart, 2007.

DE LA VEGA, Garcilaso. *Poesia*. 1. vydání. Zaragoza: Editorial Ebro, 1965.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Torquato Tasso*. Praha: Českomoravský kompas, 1942.

GOIALDE PALACIOS, Patricio. La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27. *Musiker: cuadernos de música*. 2011, (18).

Heslář české avantgardy: estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011.

HONZÍK, Jiří. *Poezie vezdejšího světa. Ústa slunce: Básníci ruského akméismu*. Praha: Odeon, 1985.

HALAS, František. *Magická moc poesie*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

JAKOBSON, Roman. *Dialogy*. Praha: Český spisovatel, 1993.

KŠICOVÁ, Danuše. *Od moderny k avantgardě: rusko-české paralely*. Brno: Masarykova univerzita, 2007.

MAJAKOVSKIJ, Vladimir Vladimirovič. *O verši: jak dělat verše*. Praha: Československý spisovatel, 1951.

MARITAIN, Jacques. *Odpovědnost umělce*. Praha: Triáda, 2011.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O motorickém dění v poezii*. Praha: Odeon, 1985.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Praha: OIKOYMENH, 2010.
- LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů*. Praha: Odeon, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditace o Quijotovi*. Brno: Host, 2007.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas: Tomo III*. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- OVIDIUS NASO, Publius. *Proměny*. Praha: Odeon, 1969.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PAZ, Octavio a Vladimír MIKEŠ. *Luk a lyra*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992.
- PAZ, Octavio. Cuadrivio: *Darío - López Velarde - Pessoa - Cernuda*. Barcelona: Seix Barral, 1991.
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum, 2007.
- PEŠEK, Antonín. *Hölderlinův z básněný příběh lásky a osamění*. In.: HÖLDERLIN, Friedrich. *Blažený mezi bohy*. Praha: Český klub, 2000.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann, 1997.
- REAL RAMOS, Cesar. *Luis Cernuda y la "Generación del 27"*. Salamanca: Univeersidad de Salamanca, 1983.
- RUIZ SILVA, Carlos. *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda: ensayo*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1979.
- RYSTON, Matěj. *Relativita: Proč a jak?*. Praha, 2014. Diplomová práce. MFF UK.

STAIGER, Emil. *Poetika, interpretace, styl: výběr*. Praha: Triáda, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *Tři figury posedlosti*. Praha: Karolinum, 2014.

STAROBINSKI, Jean. *Melancholie v zrcadle: tři přednášky o Baudelairovi*. Vyd. 1. Praha: Malvern, 2013.

ŠALDA, F.X. *O poezii*. Praha: Československý spisovatel, 1970.

TEIGE, Karel. *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.

TALÉNS, Jenaro. *El espacio y las máscaras: introducción a la lectura de Cernuda*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1975.

TYŇANOV, Jurij. *Literární fakt*. Praha: Odeon, 1988.

VOJTĚCH, Daniel. *Vášeň a ideál: na křižovatkách moderny*. Praha: Academia, 2008.

VOJVODÍK, Josef. *Povrch, skrytost, ambivalence: manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Praha: Argo, 2008.

KUČEROVÁ, Magdalena. Pohled Václava Černého na koncept „poésie pure“ v návaznosti na francouzský symbolismus. *Svět literatury* [online]. 2008, **18**(38) [cit. 2015-09-09]. Dostupné z: <http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/38kucerova.pdf>, s. 105–111.

FILLA, Emil. Domenico Theotocopuli, El Greco: Poznámky z Grecovy výstavy v Mnichově. *Umělecký měsíčník* [online]. 1911, **1**(1) [cit. 2015-09-09]. Dostupné z: <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnabk191110-01.2.8&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

GUILLÉN, Jorge. Carta de Jorge Guillén a Fernando Vela. *Verso y Prosa* [online]. 1927, (2) [cit. 2015-09-10]. Dostupné z:

<http://didactalia.net/comunidad/materialeducativo/recurso/carta-de-jorge-guillen-a-fernando-vela-revistas-de/0d2da107-46c6-4317-bf5c-a7a3307d9e47>

KŠICOVÁ, Danuše. Estetika moderny a avantgardy. *Svět literatury* [online]. 2007, **XVII**(35) [cit. 2015-09-13]. Dostupné z: <http://sl.ff.cuni.cz/files/users/u3/35ksicova.pdf>

Manifiesto del ultra. *Artes poéticas* [online]. [cit. 2015-10-31]. Dostupné z: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1090/manifiesto-del-ultra-1921>.

MUÑOZ, Jacobo. Poesía y pensamiento en la poética de Luis Cernuda. *La caña gris*. 1962, (6-8).

CARNERO, Guillermo. Luis Cernuda y el purismo poético: Perfil del aire. *Vuelta*. 1988, (144).

NEWMAN, Richard K. «Primeras poesías».1924-1927. *La caña gris*. 1962, (6-8).

HARRIS, Derek R. Ejemplo de fidelidad poética: El surrealismo de Luis Cernuda. *La caña gris*. 1962, (6-8).

REYES CANO, Rogelio. Reflexiones sobre la teoría poética de Bécquer. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*. 2004, (32).

LAMILLAR, Juan. *La música de Cernuda*. In.: CORTINES, Jacobo a Octavio PAZ. *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963): Reales Alcázares de Sevilla : 3-6 de mayo de 1988*. Sevilla [Spain]: Universidad de Sevilla, 1990.

LENTZEN, Manfred. Marinetti y el futurismo en España. *Actas*. 1986, IX.