

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Alena Pušová

**KATALÁNSKO BĚHEM FRANKISMU
V RANÉM DÍLE PERA GIMFERRERA**

Catalonia during Franquism
in the early work of Pere Gimferrer

Diplomová práce

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

Praha 2020

Poděkování

Ráda bych poděkovala svému vedoucímu práce doc. Juanu Sánchezovi za jeho cenné rady, připomínky a ochotu, kterou mi při psaní práce poskytoval.

Prohlášení

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

V Praze dne 12. 5. 2020

Alena Pušová

Abstrakt

Cílem této diplomové práce je analyzovat rané dílo katalánského básníka Pera Gimferrera, ve kterém jsou zkoumány znaky Frankovy diktatury a omezování. Speciální pozornost je věnována básni *Pustý prostor* (L'espai desert), ve které Gimferrer reaguje explicitněji na frankistický režim v Katalánsku, a také je přiblíženo filozofické téma této básně. Práce zároveň vyobrazuje historii a politiku v období frankismu v letech 1939 až 1975 a také se věnuje specifickým problémům omezování v Katalánsku. Dále popisuje literaturu v období frankismu a novou estetickou poezii skupiny *Novísimos*, do které Gimferrer patří, a která se chtěla oprostít od dlouhotrvající sociální poezie odsuzující politickou situaci po občanské válce. Práce však zároveň dokazuje, že Gimferrer téma sociální poezie neopouští úplně, jelikož v jeho básních nacházíme prvky frankistické diktatury.

Klíčová slova: L'espai desert, Gimferrer, generace Novísimos, sociální poezie, Katalánsko, frankismus

Abstract

The aim of this thesis is to analyze the early work of the Catalan poet Pere Gimferrer, in which the elements of Franco's dictatorship and restrictions are examined. Special attention is paid to the poem *The Deserted Space* (L'espai desert), in which Gimferrer responds more explicitly to the Francoist regime in Catalonia, and the philosophical topic of this poem is also partly described in the thesis. Furthermore, the work depicts the history and politics of the Francoist period from 1939 to 1975 and deals with the specific problems of restriction in Catalonia. The thesis also focuses on literature in the period of Franquism and the new aesthetic poetry of the Novísimos group to which Gimferrer belongs and which wanted to break free from the long-standing social poetry condemning the political situation after the civil war. At the same time, the thesis proves that Gimferrer does not completely abandon the social poetry, because the elements of the Franco's dictatorship can be found in his poems.

Key words: L'espai desert, Gimferrer, Generation of the Novísimos, social poetry, Catalonia, Franquism

Obsah

Úvod.....	6
1 Frankismus	7
1.1 Občanská válka – cesta k frankismu.....	7
1.2 Frankistická diktatura	9
1.2.1 Frankismus v Katalánsku	13
2 Literární pozadí	17
2.1 Sociální poezie.....	21
2.2 Novísimos.....	23
2.2.1 Vývoj.....	23
2.2.2 Charakteristika skupiny Novísimos.....	24
2.2.3 Styl	26
3 Pere Gimferrer	29
3.1 Poetický styl	31
3.2 Tvorba	32
4 Rozbor raného díla s frankistickou tematikou	37
4.1 Španělsky psaná poezie	37
<i>Hoří moře (Arde el mar)</i>	37
<i>Vyvolání vzpomínek v Ženevě (Invocación en Ginebra)</i>	37
<i>První vize března (Primera visión de marzo)</i>	41
<i>Podivné ovoce (Extraña fruta)</i>	42
<i>Píseň pro Billie Holiday (Canción para Billie Holiday)</i>	42
<i>Posedlý láskou (By love possessed)</i>	45
4.2 Katalánsky psaná poezie.....	47
<i>Zrcadla (Els miralls)</i>	47
<i>Obratník Raka (Tròpic de Càncer)</i>	48
<i>Obratník Kozorooha (Tròpic de Capricorn)</i>	51
<i>Pustý prostor (L'espai desert)</i>	57
4.3 Současnost	75
Závěr	78
Bibliografie	80
Resumé.....	84
Resumen.....	86

Úvod

Frankismus, tedy období diktatury generála Franciska Franka, který Španělsko ovládal téměř čtyři dekády, poznamenal životy mnoha lidí, včetně umělců. Někteří spisovatelé, ovlivnění tématy války a poválečné doby, ve svých dílech často naráželi na tuto tematiku, která se však časem stala již nepopulární. To vedlo ke vzniku nových proudů, které se chtěly od sociálního realismu oprostit, což bylo také díky novým sociopolitickým změnám režimu reálnější. Jedním z těchto spisovatelů byl katalánský básník Pere Gimferrer, který byl zařazen do nové generace Novísimos, jež začala vytvářet novou a velmi odlišnou poezii. Nicméně, i přes tuto odlišnost, se v díle autorů skupiny Novísimos objevují stopy sociálně politických témat, jako právě v případě Pera Gimferrera. Tato práce se zabývá rozbořem raného díla tohoto básníka, ve kterém hledá znaky frankistické diktatury, a tím dokazuje přítomnost sociální poezie v jeho tvorbě. Speciální pozornost je zaměřena na báseň *Pustý prostor* (*L'espai desert*), ve které Gimferrer reaguje explicitněji na téma diktatury a omezování v Katalánsku.

Frankistický režim hrál v Gimferrerově životě důležitou roli, jelikož vyrůstal v prostředí diktatury, která nepochybně ovlivnila i jeho tvorbu. Narodil se sice až po občanské válce, jako všichni autoři skupiny Novísimos, nicméně je zřejmé, že občanská válka ovlivnila prostředí celé země, stejně jako později nastolená diktatura po vítězství generála Franciska Franka. Jelikož se Gimferrer narodil v Barceloně, byl svědkem specifických represí a zákazů, které postihovalo Katalánsko z důvodu Frankových separatistických idejí. Proto se ve své tvorbě často odkazuje právě na některé z těchto znaků spojených s problematikou Katalánska.

Gimferrerovo dílo však není politické, je především filozofické. Pokud se v básních objevují politická témata, zůstávají pouze na povrchu a nejsou hlavním tématem básní. Stejně tak tomu bylo v případě T. S. Eliota, kterého Gimferrer obdivoval a často se jím inspiroval. V Eliotových filozofických dílech nacházíme odkazy na první světovou válku, která proměnila Evropu v ruinu, a tím se rovněž dotýká sociálně politických problémů.

Gimferrer v rané tvorbě píše nejprve španělsky a poté přechází na svou rodnou katalánštinu, jelikož v ní dokáže lépe popsat existenciální krizi jedince. V práci budou zkoumány prvky frankismu v obou těchto obdobích a zároveň budou částečně nastíněna témata básní. Větší pozornost je věnována *Pustému prostoru*, jakožto jednomu z nejdůležitějších děl autora, ve kterém přiblížíme i filozofické téma básně.

1 Frankismus

Následující část práce se zabývá nejprve občanskou válkou ve Španělsku, která vedla k vítězství generála Franka a následnému nastolení diktatury, známé pod pojmem frankismus. Dále je přiblížen frankistický režim v Katalánsku a specifické problémy tohoto území.

1.1 Občanská válka – cesta k frankismu

Španělská občanská válka byla bezpochyby nejkrvavějším konfliktem, který postihl Španělsko ve 20. století. Boj trvající téměř tři roky, od července 1936 do dubna 1939, měl za následek až půl milionu mrtvých, a to především z řad civilistů, více než čtvrt milionu lidí, kteří ze země uprchli, ekonomickou krizi a rozdělení španělské společnosti na mnoho let. Zároveň se jedná o „nejmezinárodnější občanskou válku“, jelikož se do ní zapojili i jiné evropské mocnosti. Španělsko se tak vlastně stalo pokusným místem, kde si Hitler, Mussolini a Stalin mohli dokonale vyzkoušet zbraně a taktiky, které zanedlouho využili při 2. světové válce.¹

Mezi příčiny občanské války patří dlouho táhnoucí se problémy, které vyústily při vzniku druhé republiky v roce 1931. Od druhé republiky se očekávalo zlepšení situace v zemi, a to především nástup demokracie, ekonomická prosperita, kulturní revoluce a potlačení vlivu církve. Nicméně, ne všichni stáli o novou republiku - respektive miliony dalších Španělů, kteří za celých pět let existence republiky nenašli k jejím příznivcům cestu.²

Druhá republika však navíc zdaleka nenaplnovala očekávání občanů, jelikož reforma země se nedařila. Agrární reforma byla příliš pomalá a obnovení armády skončilo fiaskem. Rovněž zásahy proti církvi nebyly správným řešením republikánského premiéra a později prezidenta Azañi, který prohlásil, Španělsko již není katolickou zemí. Během tohoto období byly zapalovány kostely, kláštery, církevní knihovny a dav útočil na kleriky a jeptišky, na což vláda zpočátku téměř nereagovala. Jediným správným krokem Azañovy vlády byl náběh na decentralizaci země, jehož že symbolickým výsledkem byl autonomní status pro Katalánsko, do jehož čela se staví Francesc Macià, a později i pro Baskicko.³

V roce 1936 byla již situace vyhrocená. Gil Robles, předseda ultrapravicové strany CEDA, vypočítává násilnosti, které byly během pěti měsíců napáchány: „160 zničených kostelů, 251

¹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011, s. 361-362.

² Tamtéž, s. 360.

³ Tamtéž, s. 360.

útoků na svatostánky všeho druhu, 269 mrtvých, 1287 zraněných, 113 generálních stávek, 228 lokálních,...“, neřekl ale, že na vlně násilí se podílela i pravice. Nicméně, konflikt byl již na spadnutí a dne 17. července 1936 již oficiálně začíná občanská válka povstáním v africké Mellile. Povstalci měli v úmyslu se zmocnit důležitých měst, ale jejich plán selhal, jelikož většina z nich zůstala věrná republice.⁴ O pár dní později se však k povstání připojuje generál Francisco Franco, který ovlivní průběh a výsledek celé války a budoucnost Španělska na mnoho let.

Povstalci neboli nacionalisté získávají pomoc od Itálie a Německa, které jim posílají svá letadla, díky kterým mohou z Afriky převést své vojáky do Španělska. Naopak západní státy – Anglie a Francie – se připojují k neutralitě a k nevměšování se, místo toho, aby pomohli republikánům proti povstalcům. Později se však dočkají podpory např. od Sovětského svazu a zároveň budou vytvářeny tzv. interbrigády, což byly mezinárodní sbory dobrovolníků z 54 zemí světa, které pomáhaly republice. Z 35 tisíců dobrovolníků jich bylo 1500 z Československa.⁵

Z důvodu rychlého postupování nacionalistické armády se v listopadu 1937 republikánská vláda přesunuje do katalánské Barcelony. V lednu 1938 Franco sestavuje první vládu a staví se do jejího čela jako premiér. Francie mezitím otevírá hranice a posílá republikánům válečný materiál. Bylo však již pozdě, protože Frankovo vítězství bylo jen otázkou času.⁶

Pravděpodobně největším rozhodujícím momentem války byla bitva na řece Ebro v červenci 1938, která byla zároveň posledním velkým střetnutím mezi stranami. Na každé straně bojovalo přibližně 100 tisíc vojáků, avšak povstalci měli velkou technickou převahu, a proto jim republikáni nemohli konkurovat. Museli se proto stáhnout a uvolnit tak cestu do Katalánska. V lednu byla následně dobyta Barcelona a povstalci obsadili Katalánsko.⁷ Popravy republikánů nacionalisty se obvykle prováděly zastřelením proti hřbitovním zdím, kde najdeme ostatky několika desítek popravených republikánů. Každý hřbitov v Tarragoně nebo v Lleidě je obklopen až pěti sty lidských těl.⁸

V únoru 1939 byl vyhlášen zákon o politické odpovědnosti, který legitimoval represí vůči republikánům. Perzekuce sílily během celé války, až nakonec dosáhly neskutečných rozměrů

⁴ Tamtéž, s. 377 – 378.

⁵ Tamtéž, s. 380 – 382.

⁶ Tamtéž, s. 390 – 391.

⁷ Tamtéž, s. 391 – 393.

⁸ MIR I CURCÓ, Conxita. La repressió franquista als Països Catalans. *Catalan historical review*, 1, s. 272.

a pokračovaly ještě prakticky celé desetiletí. Na konci března byl obsazen Madrid a 1. dubna oficiálně skončila občanská válka vítězstvím povstalců. Do čela Španělska stanul Francisco Franco, který na stejné pozici bude vládnout dalších 36 let.

Ze Španělska prchá až 400 tisíc osob, z nichž polovina se už nevrátí, nejméně 50 tisíc osob je zastřeleno a kolem 270 tisíc lidí skončilo v přeplněných věznicích a koncentračních táborech, kde jich v následujících měsících a letech přijde tisíce o život. Franco mluvil naprosto otevřeně a upřímně, když onoho prvního dubnového dne roku 1939 Španělům oznámil, že nepřichází mír, nýbrž Vítězství.⁹

1.2 Frankistická diktatura

Generál Francisco Franco se jakožto vítěz španělské občanské války postavil do čela státu jako *Caudillo*, tedy vůdce, a tím se stal neomezeným vládcem země, který byl současně hlavou státu, předsedou vlády, šéfem jediné politické strany Falange a nejvyšším velitelem ozbrojených sil. Ačkoliv se zdálo, že občanskou válkou skončí zlo, které ve Španělsku po dobu třech let panovalo, s nástupem frankistické diktatury se situace příliš nezlepšila. Během prvních let frankismu převažovaly násilné represe, spojené s desetitisíci popravenými a koncentračními tábory. Od padesátých let však Franco svůj diktátorský režim poněkud upravil, jelikož se chtěl vymanit ze zahraniční izolace, ve které se Španělsko nacházelo, a vyjít vstříc západním spojencům. Diktatura provázela Španělsko od roku 1939 až do smrti diktátora Franka v roce 1975.¹⁰

Na začátku své vlády, a v podstatě po celou dobu čtyřicátých let, pokračovaly podobné hrůzy jako během samotné války. Franco chtěl zklidit veškerý odkaz na republiku, zničit dělnické hnutí a také komunismus i anarchismus, jež republiku podporovaly. Pronásledování a vraždění republikánů pokračovalo nadále a tisíce mužů i žen byli během prvních let popraveni, přičemž odhadem jich bylo kolem 50 tisíc. Nešlo už jen o zákaz politických stran, cenzurování tisku nebo případné posílání neposlušných univerzitních profesorů do vyhnanství. Šlo o masové vraždění, mučení nebo koncentrační tábory, stejně jako v nacistickém Německu, fašistické Itálii nebo stalinském Rusku. V roce 1940 bylo podle oficiálních frankistických zdrojů ve vězení a koncentračních táborech na 270 tisíc politických

⁹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011, s. 391- 394.

¹⁰ Tamtéž, s. 395.

vězňů. Poslední koncentrační tábor byl uzavřen až 8 let po válce. Vězni byli často nuceni k otrockým pracím, např. v uhelných dolech, kde byli vystaveni nelidským podmínkám.¹¹

Franco také okamžitě zrušil katalánskou a baskickou autonomii, jelikož byl výrazně proti separatistickým idejím. Zakázal užívání katalánštiny ve veřejném styku a potlačoval jakékoliv její projevy.¹² V roce 1940 byl navíc popraven Lluís Companys, předseda autonomní vlády Generalitat a vůdce Katalánské levicové republikánské strany, který již nestihl uprchnout do exilu.¹³

Církev, kterou Franco podporoval, se stala vedle armády hlavní oporou režimu a získala tak postavení, kterému se už dlouho nemohla těšit. Návrat církevního vlivu na výchovu a vzdělání znamenal konec nevhodných knih, rozsáhlé čistky v knihovnách, masové propouštění nevhodných učitelů nebo třeba povinné kaple na středních školách a univerzitách. Zároveň se Franco pokoušel o rekatolizaci Španělska. Není proto překvapením, že jedním z označení Frankova režimu byl *národní katolicismus*.¹⁴ Nebylo povoleno nic, co by šlo proti hodnotám, které Franco tolik vyzdvihoval. Zakázány např. byly i kasina a hazardní hry, které by narušovaly morálku národního katolicismu.¹⁵

Jedinou frankistickou stranou byla Falange, které se později začalo přezdívat *Movimiento nacional*. Byla definována jako společenství všech Španělů, kteří akceptují legitimitu povstání proti republice v létě 1936. Velká část jejich členů nevyvíjela žádnou aktivitu a nevyjadřovala žádné názory. Zájem o členství však nechyběl. Falangisté vytvářeli hesla a slogany, kterými „obohacovali“ režim a byli spolehlivými generátory jazyka a ikonografie.¹⁶

Během Frankovy vlády se našli odvážní jedinci, kteří se snažili proti režimu bojovat a jeho vůdce svrhnout. Nejprve se jednalo o skupinu, které se říkalo *guerilleros*, z nichž většina byli partyzáni, již se už během války schovávali v horách. Během 50. let se poté začala formovat skupina baskických nacionalistů, kteří znamenali opravdové nebezpečí pro režim. Později v roce 1959 vznikla baskická teroristická organizace ETA. Ta se stala jednou z neobávanějších a nejefektivnějších teroristických organizací v Evropě. Jednou z nejznámějších akcí byl v roce 1973 útok na Carrera Blanka, jehož auto nechala ETA

¹¹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 514 – 517.

¹² FUSI, Juan Pablo. *España: La evolución de la identidad nacional*. Madrid, 2000, s. 31.

¹³ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011. 551, s. 374.

¹⁴ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 523.

¹⁵ IMBERT, Gérard. *Los escenarios de la violencia: conductas anómicas y orden social en la España actual*. Icaria, 1992, s. 184.

¹⁶ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 521.

vyhodit do povětří. Pro Franka to byla tvrdá rána, protože Blanka považoval za svého spolehlivého nástupce v době, kdy byl Caudillo již nemocen.¹⁷

Velkým problémem po občanské válce byla ekonomická situace, která byla tak špatná, že někteří lidé doslova umírali hladem. Zemědělská produkce během války poklesla o 21 procent a průmyslová o 31 procent. Charakteristickými rysy prvních poválečných let diktatury byly proto především bída a hlad. Platy nepřekročily předválečnou úroveň až do konce čtyřicátých let a inflace byla tak velická, že například v Barceloně vzrostly životní náklady více než na pětinasobek. V polovině května byl zaveden přidělový systém na potraviny a základní zboží, který vydržel celých 13 let. Potřeby lidí však neuspokojoval.¹⁸

Celá čtyřicátá a značná část padesátých let znamenaly pro většinu populace skutečnou bídu. Prodáváno se přešívané oblečení, použité kartáčky na zuby a plnicí pera se běžně pořizovala na splátky. Chronická podvýživa byla tak masovým jevem, že se tuberkulóza ve velkých městech stala takřka pandemickou. Bída udělala z prostituce skoro běžný způsob obživy pro nezaopatřené ženy.¹⁹

Až na začátku 50. let se dostavily první známky industrializace a během roku 1950-1957 se průmyslová výroba téměř zdvojnásobila.²⁰ Díky technokratům se podařilo zlomit dlouholetou ekonomickou krizi země a započít hospodářský růst. Důležitým bodem bylo proniknutí do světa mezinárodního obchodu a průmyslu, ale také otevření se světu, díky kterému se také Španělsko stávalo jednou z nejlákavějších destinací pro západoevropské turisty. Ekonomika sice dokonalá nebyla, ale spustila vlnu sociálních změn, které proměnily španělskou společnost k nepoznání: „Šedesátá léta přinesla volání po svobodě, ať už ve formě dělnických či studentských protestů, baskického nacionalistického terorismu či postupného odklonu od církve.“ Díky prolomení izolace se Frankovi začalo poměrně dařit v zahraniční politice a navázal styky např. s USA. Španělsko se dokonce stalo součástí OSN a dalších mezinárodních organizací.²¹

Studentské protesty se však protáhly až do konce diktatury. Především univerzitní studenti vyjadřovali odpor vůči frankistickému režimu a docházelo ke střetům mezi policií a studenty. Tento konflikt v 60. letech znepokojoval Frankův režim a vzbudil zájem o řešení situace

¹⁷ Tamtéž, s. 541 – 543.

¹⁸ Tamtéž, s. 532.

¹⁹ Tamtéž, s. 533.

²⁰ Tamtéž, s. 533.

²¹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011, s. 396.

vzdělávání, které bylo nedostatečné. Od roku 1971 se také často organizovaly učitelské stávky a studenti se stále více dožadovali demokratického vzdělávání. Frankův edukativní systém tudíž nemohl vydržet déle, a to především díky rozvoji španělské společnosti v dané epoše a změně životního stylu, který se dožadoval ekonomických a sociálních potřeb.²²

Hospodářský vývoj ale také vedl od šedesátých let k nárůstu sociálních problémů. Tradiční odborové organizace se tajně seskupily a objevily se nové jako např. komunistická odborová organizace a dělnické katolické organizace. Zvýšila se také politická opozice vůči režimu: demokraté - křesťané, liberálové, socialisté, komunisté a další politické skupiny tajně pracovali proti režimu.²³

Vláda započala nenápadná opatření liberalizace v roce 1966, které zákon schválil. Na základě toho byl v roce 1969 Juan Carlos de Borbón, vnuk posledního krále Španělska, oficiálně uznán jako král a nástupce Franka, který již pociťoval, že se jeho zdravotní stav zhoršuje.²⁴

Politická opozice a sociální konflikty však pokračovaly a od roku 1970 se ještě zhoršily kvůli světové hospodářské krizi. Vzpoury studentů, dělnické konflikty, působení opozičních sil, nacionalistické hnutí Katalánska a Baskicka a růst terorismu znovu donutil režim zpřísnit represivní opatření.²⁵

Franco zemřel v roce 1975 a na trůn nastoupil Juan Carlos. Ve výsledku se téměř nic z toho, co si Franco předsevzal, nakonec nepovedlo. Španělsko se nestalo antikomunistickou zemí a paradoxně ani katolickou. Místo toho Španělé propadli konzumnímu způsobu života a materialismu a navíc se odtáhli od církve a jejích hodnot. Caudillo se už v posledních letech vlády cítil podveden a zklamán svým národem.²⁶ Ačkoliv si myslel, že Juan Carlos bude pokračovat v jeho autoritativním režimu, ten si raději zvolil střední cestu a v následujících obdobích nastolil demokracii bez toho, aby úplně porušil právní řád země. V roce 1976 se stal předsedou vlády Adolfo Suárez, který započal proces demokratizace, jež ohlašoval amnestii pro politické vězně, legalizaci politických stran a odborových organizací.²⁷

²² FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 125 – 126.

²³ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*. Tercera edición. Madrid: Edelsa, 1989, s. 136.

²⁴ Tamtéž, s. 136.

²⁵ Tamtéž, s. 136.

²⁶ CHALUPA, Jirí. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 531.

²⁷ ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*. Tercera edición. Madrid: Edelsa, 1989, s. 136.

1.2.1 Frankismus v Katalánsku

Porážka republikánů na řece Ebro v roce 1938 znamenala počátek okupace Katalánska, která byla dovršena v roce 1939. Franco okamžitě zrušil katalánskou autonomii a zavedl vojenskou diktaturu, která způsobila represí Katalánců a jejich kultury. Frankův režim znamenal v Katalánsku, stejně jako ve zbytku Španělska, zrušení demokratických svobod, zákaz a pronásledování politických stran, zrušení novin, které nepodporovaly diktaturu a odstranění levicových institucí. Kromě toho byl katalánský jazyk a kultura systematicky pronásledovány ve veřejném styku a v raném stádiu dokonce i v soukromém projevu. V letech 1938 až 1953 bylo popraveno přibližně čtyři tisíce Katalánců, včetně předsedy autonomní vlády Generalitat Luíse Companyse, který zůstal věrný republikánům.²⁸

V 60. letech se ekonomika těšila hospodářské modernizaci, nárůstu průmyslu a rozvoji masového cestovního ruchu. Katalánsko bylo také jedním z cílů migračního hnutí, díky kterému počet obyvatel v Barceloně a v okolních městech rostl velmi rychle.²⁹

Po smrti Franka začalo období demokratizace, díky kterému bylo postupně dosaženo základních svobod, jež se zapsaly do španělské ústavy v roce 1978, včetně uznání autonomních oblastí ve Španělsku. V roce 1979 byl schválen nový statut autonomní oblasti Katalánska, který měl své výhody i nevýhody oproti statutu z roku 1932, jež vytvořila republikánská vláda. Katalánsko bylo v nové ústavě definováno jako „národnost“ (nacionalidad) a zároveň byla katalánština uznávána jako vlastní jazyk Katalánska, který se stal oficiálním jazykem spolu se španělštinou.³⁰

Většina následujících informací byla čerpána z psaného materiálu od anonymního autora o politické, ekonomické a sociální situaci v Katalánsku během prvních měsíců Frankovy okupace, především z června roku 1939. Zprávu zpracoval katalánský profesor a historik Pelai Pagès i Blanch:

Příchod vojska Francisca Franka do Barcelony v lednu 1939 nebyl zdaleka tak krvelačný, jak by člověk možná předpokládal. Barcelona byla totiž obsazena bez odporu a bez jediné střely. Důvodem byla zvědavost a naděje, kterou lidé vkládali do nové vlády. Nepořádek a chaos

²⁸ Historia de Catalunya. *Cultura Catalana: Art i Nació*, s. 13 – 14.

²⁹ Tamtéž, s. 14.

³⁰ Tamtéž, s. 14.

původní politiky a ekonomiky republikánů je přiměl zatoužit po změně, takže přijetí frankistického vojska bylo v podstatě logickým vyústěním situace, zvláště když republikánská porážka už byla jen otázkou času. Okupace města vyvolala vlny nadšení, kterého se zúčastnila většina obyvatelstva.³¹ Brzy však nadšení většiny Katalánců skončilo. Výsledkem bylo pronásledování, popravy, koncentrační tábory, cenzura a jiné hrůzy, které již byly zmíněny v předchozí kapitole.

Specifickým problémem Katalánska bylo systematické pronásledování, jehož záměrem bylo zničit národní identitu Katalánců. To dalo vzniku protestům v mnoha sektorech mezi katalánským obyvatelstvem.³²

Po prvním měsíci začalo zatýkání všech lidí, kteří spolupracovali politicky, vojensky nebo ekonomicky s jakoukoliv organizací předchozí vlády. Všechny „kontrolní hlídky“, důležití političtí komisaři, místní revoluční výbory byli automaticky zastřeleni. Existovaly dva druhy trestů; za rebelii, která znamenala trest smrti, nebo za pomáhání při rebelii, kvůli kterému člověk strávil ve vězení 6, 12, 20 nebo 30 let. V barcelonské věznici bylo v jednu chvíli 8 600 vězňů, přestože se jich tam vešlo pouze tisíc. Nemohli tudíž spát všichni najednou, museli se střídát „na turnusy“. Proto se začali využívat i vyšetřovací prostory republikánů, ženské věznice nebo prostory Falange. Popravy nebyly zveřejňovány, pouze denní tisk zveřejňoval některá zatčení osob, které byly skutečně pachateli trestných činů.³³ V období mezi květnem a červencem roku 1939 bylo zabito až tisíc lidí, přičemž průměrně jich bylo denně popraveno deset. Některé zdroje však dokonce uvádí, že v Barceloně v červenci onoho roku docházelo až ke sto padesáti popravám denně.³⁴

Zrušení republikánské měny, které proběhlo téměř okamžitě, způsobilo zmatek a neklid. Většina obyvatelstva totiž skončila bez finančních prostředků a v chudobě. Ceny potravin stouply neskutečnou měrou, někdy až o 50 – 200 procent a většina z nich z obchodů zmizela, jako např. luštěniny, rýže, olej. Masa, ryb a konzerv bylo poměrně dost, ale cena byla vysoká a prodej omezený. Dále také chybělo mléko, káva a občas se rozdělovalo malé množství cukru. Ekonomický problém byl obrovský, což způsobila bída po občanské válce, zrušení

³¹ PAGÈS I BLANCH, Pelai. 1939, L'ocupació franquista de Catalunya. *EBRE* 38. Barcelona, 2011, s. 55.

³² Tamtéž, s. 54

³³ Tamtéž, s. 58 - 60

³⁴ MIR I CURCÓ, Conxita. La repressió franquista als Països Catalans. *Catalan historical review*, 1: 269-281. 2008. ISSN 2013-407X, s. 272.

měny a nedostatek deviz. To všechno bránilo k obnovení ekonomiky. Do Katalánska se zároveň nemohlo nic dovážet ani vyvážet.³⁵

Lidé neměli práci, a tudíž žádný plat. Zmizelo několik dílen a množství průmyslu. Pracovalo asi jen 20 – 25 % obyvatelstva, takže množství dělníků a lidí bez práce byl tak obrovský, že Centrum sociální podpory začalo přidělovat lidem bez práce jídlo; talíř polévky, trochu chleba a sardinku. V Barceloně to bylo kolem 200 tisíc lidí denně, což byl stejný počet lidí čekající na práci. Velmi rychle proto skončila naděje a iluze, že po válce bude vše v pořádku a vyřeší se všechny problémy. Lidé si pomáhali, jak mohli. Příbuzní pomáhali těm, kteří neměli práci, sousedi jiným rodinám v domě, přátelé ve fabrikách ostatním. Paradoxně se všichni nejvíce snažili nechodit potupně pro jídlo do Centra sociální podpory.³⁶

Rovněž problémy s transportem tížily situaci v zemi. Lidé si nemohli koupit vůz v zahraničí a navíc bylo ve Španělsku mnoho zničených silnic a železnic. Ze třech tisíců lokomotiv zbylo po válce pouhý tisíc. V kině dávali pouze staré filmy, které byly natočeny před válkou nebo nové německé a italské filmy, z nichž většina poukazovala na nacionalistickou tendenci. Rovněž v novinách se vždy mluvilo o vojenském potenciálu Německa či Itálie. V rádiu se naopak snažili pošpinit Francii a jiné demokratické státy.³⁷

Lidé začali mít podezření, že se plánuje zničení veškerého kulturního a duchovního bohatství Katalánska a vybudování nenávisti. Byla zničena socha Rafaela de Casanovy – katalánského hrdiny, žijícího v 17. a 18. století, a všechny cedule, které byly v katalánštině. Knížky ve škole byly plné jen textů, bez žádných obrázků. Do škol dokonce nechali přivést několik španělsky mluvících učitelů. Byly vydány rozkazy zničit všechny katalánské slovníky a gramatiky v knihovnách. Režim doufal, že se zakázaná katalánská kultura časem vytratí ze života lidí úplně.³⁸ Cenzura a podmínky poválečné doby byly proto jako bodnutím do zad pro nakladatelství v Katalánsku, především kvůli zákazu prodeje knih psaných v katalánštině, který trval až do roku 1946.³⁹

³⁵ PAGÈS I BLANCH, Pelai. 1939, L'ocupació franquista de Catalunya. *EBRE* 38. Barcelona, 2011, s. 64.

³⁶ Tamtéž, s. 64.

³⁷ Tamtéž, s. 65.

³⁸ Tamtéž, s. 75.

³⁹ GASSOL I BELLET, Olívia. El franquisme a Catalunya: intel·lectuals, cultures, llengües. *Journal of Catalan Studies* 2017. 2018, s. 43.

Anonymní zpráva dále říká:

Nebylo možné, aby bylo cokoliv publikováno v katalánském jazyce, aby venkovní cedule byly v katalánštině nebo že by snad v rádiu pouštěli populární písničky a uchovávali alespoň malý kousek katalánské kultury. Celá někdejší katalánská vitalita byla zničena.⁴⁰

Situace v Katalánsku byla tedy v počátku diktatury velmi špatná a lidé měli strach, že Franco chce zničit jejich kulturu úplně. Nicméně radikální zákazy a omezování netrvaly až do konce Frankovy vlády a některé byly postupně uvolňovány, jako např. zákaz prodeje katalánských knih, který skončil v roce 1946. Katalánci si tak uchovali svou identitu a po Frankově smrti se jim vrátila všechna ztracená práva a autonomie, jak již bylo zmíněno na začátku kapitoly.

⁴⁰ PAGÈS I BLANCH, Pelai. 1939, L'ocupació franquista de Catalunya. *EBRE* 38. Barcelona, 2011, s. 43. "Impossible cap publicació catalana, que els rètols estiguin en català, que per ràdio es donin cançons populars, que aleni la més petita ombra de catalanitat. Tota la magnífica vitalitat catalana d'altres temps ha estat destruïda."

2 Literární pozadí

Občanská válka a Frankova diktatura ovlivnily španělské intelektuály navždy. Mnoho z nich zůstalo věrných republice, jako např. Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Américo Castro, Jorge Guillén, Luis Cernuda, Pedro Salinas nebo Rafael Alberti, z nichž několik jich dočasně odešlo do exilu nebo se už do Španělska nevrátili.⁴¹ Během let 1940 – 1960 dále psali a publikovali svá díla v zahraničí, ačkoliv byli odděleni od své rodné země a jejich knihy se do Španělska dostaly až na konci 50. let.⁴² Někteří autoři byli dokonce zavražděni, přičemž asi nejznámější obětí je básník Federico García Lorca, který byl zastřelen frankisty právě kvůli sympatiím vůči republice. Tento zločin otřásl celým světem a způsobil trvalé odsouzení Frankova režimu. Někteří spisovatelé naopak podporovali vojenské povstání Franka jako např. Manuel Machado, Gerardo Diego nebo Salaverría.⁴³

Mladší autoři, tzv. generace 36, ve které začali vynikat někteří básníci jako Miguel Hernández, Leopoldo Panero nebo Luis Rosales, byli doslova „hozeni“ do prostředí války. Pravděpodobně nejnadanějším z nich byl právě Hernández, skromný básník z venkova,⁴⁴ který však byl nacionalisty uvězněn a po několika letech zemřel ve vězení na tuberkulózu v pouhých 31 letech. Zkrátka autorů, kteří by byli ochotni opěvovat Frankovy úspěchy, bylo málo. Někteří z nich, kteří zůstali ve Španělsku, dokonce přestali psát úplně. Ti ostatní museli bojovat s přísnou cenzurou a snad ještě tíživější autocenzurou, ačkoliv je pravda, že po 50. letech byla situace volnější.⁴⁵ Frankova politika pečlivě kontrolovala snad všechny druhy sdělovacích prostředků pomocí cenzury, která byla aplikována na tisk, knihy, rádio, kino a divadlo. Také dílo několika intelektuálů a filosofů jako Sanze del Río, Unamuna nebo Ortegy bylo uráženo a odsunuto do pozadí.⁴⁶

Cenzura však nestačila sledovat vše, co by mohlo Frankův režim poškodit. Ať už se jednalo o román *Nic* (Nada, 1945) od Carmen Laforetové, ve kterém hlavní hrdinka místo smyslu života nenachází ve frankistickém Španělsku *nic*, nebo o román *Rodina Pascuala Duarte* (La familia de Pascual Duarte), jenž v roce 1942 publikuje Camilo José Cela, a který se vyznačuje

⁴¹ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 93 – 99.

⁴² DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 133.

⁴³ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 93 – 99.

⁴⁴ Tamtéž, s. 93 – 94.

⁴⁵ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 547.

⁴⁶ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 101.

svou krutostí a násilím. Hlavní hrdina zde zabíjí vlastní matku a venkovský život zde není vykreslen tak, jak by si oficiální Španělsko představovalo. Není divu, že se onomu stylu začalo říkat „tremendismo“, odvozeného od španělského *tremendo*, znamenající *hrůzný, strašný*.⁴⁷ Naopak Celúv další román *Úl* (La colmena, 1951) si už cenzura líbit nenechala a byl zakázán. Kniha vykreslovala španělskou společnost v Madridu ovládanou penězi a sexem a značila tak, že frankistické Španělsko má katastrofické následky.⁴⁸ Celovo dílo však bylo velmi úspěšné a bylo přeloženo do několika jazyků. V roce 1989 získal Nobelovu cenu.⁴⁹

Poezie ve 40. letech patřila především skupině „desarraigados“ („vykořeněným“), jejichž pravděpodobně nejznámějším představitelem byl Dámaso Alonso, který se proslavil především svou sbírkou *Synové hněvu* (Hijos de ira, 1944),⁵⁰ odrážející duchovní stránku Španělska po občanské válce.

V roce 1940 založila skupina „osvícených falangistů“ časopis *Escorial*, který se snažil o regeneraci literárního a kulturního života. Nezaměřoval se pouze na poezii, ale měl také kulturní a intelektuální záměr. Kromě generace 36 do něho dále postupně přispívali např. Baroja nebo Dámaso Alonso, z čehož vyplývá, že do časopisu nepsali pouze stoupenci Franka. *Escorial* si totiž předsevzal, že nebude propagandistickým časopisem, ale že bude spolupracovat se všemi spisovateli, kteří přispějí ke kulturní regeneraci, nikoliv nutně k oslavě režimu. Jiným pokusem o umělecký program byl časopis *Garcilaso*, poprvé vydaný v roce 1943 v čele s Josém Garcíem Nieto. Jak již název napovídá, časopis se snažil o návrat ke Garcilasově renesanční „čistotě“. Usiloval o ukázněnou, ryzí a urozenou literaturu. Nicméně tato tendence musela rovněž zahrnout vnímání stávající reality poválečného Španělska, a proto zcela nenaplnila svůj záměr.⁵¹

V roce 1944 potom vznikl časopis *Espadaña*, který publikoval básně ve stylu sociální poezie. Jeho zakladateli byli básníci Eugenio García de Nora a Victoriano Crémer. Jednalo se o jednoduchou a přímou poezii, která byla jakousi politickou zbraní. Do časopisu přispívali

⁴⁷ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 548 – 549.

⁴⁸ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 120.

⁴⁹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 548-549.

⁵⁰ Tamtéž, s. 500.

⁵¹ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 69, 321.

např. Gabriel Celaya, Blas de Otero nebo José Hierro. Publikovala se zde např. slavná sbírka *Žádám o mír a slovo* (Pido la paz y palabra, 1955) od Otera.⁵²

V 50. letech potom již sociální poezie zcela dominovala na španělské poetické scéně. Zabývala se tématem poválečného Španělska a odsuzovala stávající režim. Sociální poezie se dlouho udržovala jako hlavní proud poezie, a dokonce zcela nezmizela ani při vzniku nových proudů na konci 60. let, tzv. nového poetického citění, které se chtělo od sociální poezie oprostit. Příkladem je samotný Pere Gimferrer, který přichází s proudem nové poezie, ale zároveň neopouští sociální poezii úplně. Téma sociální poezie bude podrobněji rozebráno v následující kapitole a bude zkoumáno v rozbořech básní Gimferrera.

V Katalánsku mezitím v roce 1946 skončil zákaz prodeje knih a také byla dokonce vytvořena některá literární ocenění, jako např. Cena Joanota Martorelle za román v katalánštině. Byly oceněny Celia Suñol za román *Část první* (Primera Part) a také María Aurelia de Company za román *Nebe není průhledné* (El cel no és transparent). Byla však vytvořena i ocenění za povídky, a to Cena Víctora Catalàna nebo za eseje; Cena Josepha Ysarta. V roce 1951 dále potom přichází Josep Pla se svou knihou *Úzká ulice* (El carrer estret), která bývá považována za jednu z nejkrásnějších katalánských novel. Později v roce 1956 vyhrává cenu Lletra d'Or básník Salvador Espriu za svou sbírku *Konec labyrintu* (Final de Laberint).⁵³

V 50. a 60. letech přichází do Španělska období realismu a s ním autoři; Juan Goytisolo, Juan García Hortelano nebo Juan Marsé. Generaci 50. let můžeme v každém případě označit jako anti-frankistickou. Mnoho z autorů bylo zatčeno za jejich politické aktivity, téměř všichni se účastnili protestů proti režimu jako např. při podepsání dokumentů proti cenzuře, utlačování anebo na podporu dělníků a studentů.⁵⁴

Po uvolnění politické situace v 50. letech se mladí intelektuálové vydávají do zahraničí, jež bylo tolik let nepřístupné, aby rychle dohnali zaostalost, která byla způsobena izolací od Evropy. Důležitým krokem bylo také zakládání nových nakladatelství jako Destino nebo Seix Barral v Barceloně, která publikovala nejen knihy autorů „španělské nové vlny“, ale také překlady světových autorů.⁵⁵

⁵² FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 120.

⁵³ BOYA BALET, Ángel. *La compañía de almogáraves en Grecia*. Liber Factory, 2016, s. 326.

⁵⁴ FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: MarcialPons, 1999, s. 127 – 128.

⁵⁵ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 72.

S touto změnou později v 60. letech přichází i éra experimentálního románu. Goytisolo potvrzuje tuto skutečnost při sepsání *Znamení totožnosti* (*Señas de identidad*, 1966). Kulturu frankistického období však nejlépe vystihuje název dalšího slavného experimentálního románu Lluise Martína Santose *Doba ticha* (*Tiempo de silencio*, 1962), který je označován za umělecký vrchol literární analýzy frankismu a často je považován za jednu z nejlepších próz španělské literatury všech dob. Později se i další autoři snažili jít ve stopách tohoto žánru jako např. Juan Benet nebo Miguel Delibes, avšak experimentování nakonec nabylo takových rozměrů, že spíše čtenáře vystrašilo, a proto se v 70. letech zase spíše přechází k tradičnímu „vyprávění“, ve kterém vynikli především Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán nebo Eduardo Mendoza.⁵⁶

Stejně jako v próze, tak i v poezii dochází v 60. letech ke změně díky sociálně-politické proměně země, která již dále nepočítala s politickými a sociálními tématy. Ekonomický rozvoj a přijímání kulturních proudů z Evropy a Spojených států s sebou přinesly zájem o populární filmovou kulturu, rockovou muziku, detektivní romány a módní časopisy. Mladí Španělé byli tudíž v této době vystavěni tzv. „mýtům“ těchto oblastí. Jazyk populární kultury způsobil, že původní druhy komunikace vymizely a obměnil se styl psaní. Básníci zaujali nové postoje a začali odmítat předchozí realistické básně a koncept sociální poezie. Mezi průkopníky nových směrů patřili např. Valente, Gil de Biedma nebo Brines. Dále mezi lety 1965 – 1970 publikovali své knihy další básníci, mezi nimiž byl např. Gimferrer a Carnero, kteří se začali proslavovat svým dílem. Právě proto byli zařazeni do slavné antologie *Devět nejnovějších španělských básníků* (*Nueve novísimos poetas españoles*) literárního kritika Josého Marii Castelletta, která zahrnovala devět nejvíce inovativních španělských básníků. Antologie byla publikována v roce 1970 a Novísimos se stali nejdiskutovanějšími básníky ve Španělsku. Je však pravda, že se stále hodně mluvilo i o starších básnících jako o Oterovi, Hierrovi, Valentovi nebo Gilu de Biedmovi.⁵⁷

Castellet poukázal na závažný zlom, zjistitelný na prahu sedmdesátých let. Spočíval v tom, že nejnovější literární generace se odcizila dosavadním humanistickým tradicím, že opustila jednodušnost evropského humanismu a octla se pod odcizujícím vlivem moderních masových komunikačních prostředků. Jejich vliv se projevil i tím, že umělci vystoupili z převážně domácích kulturních tradic a začali přijímat vlivy

⁵⁶ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017, s. 549.

⁵⁷ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 193 – 196.

internacionální, předurčované existencí moderních vizuálních obrazů, jakou byla severoamerická kinematografie a z téhož zdroje podněcovaná reklama. Poukázal na inspiraci vnucenou existencí nových mýtů z oblasti hudby a sportu.⁵⁸

Problematika skupiny Novísimos bude více rozebrána v dalších kapitolách, jelikož je spojena s Perem Gimferrerem.

Po smrti Franka v roce 1975 došlo k radikální změně, díky které skončil dlouholetý autoritativní režim, vůči němuž se vymezovalo mnoho španělských spisovatelů. Jak již bylo zmíněno, diktatura nutila celé generace umělců zaujímat etické a často i vyhraněně politické postoje, které se promítaly do tematiky jejich tvorby. Tento rok také přiměl některé literární kritiky, aby se zabývali moderní španělskou literaturou v rámci let diktatury 1939 – 1975, přičemž rok 1975 chápou jako konec poválečné literatury a krok k postmodernitě.⁵⁹

2.1 Sociální poezie

Sociální poezie, která dominovala v 50. letech 20. století ve Španělsku, se v podstatě dala považovat za logické vyústění, které nastalo po krvavé občanské válce a během frankistické nadvlády. Témata války a poválečné doby byla pro tehdejší Španělsko stále aktuálním tématem, a proto se často nacházela v poezii. Sociální poezie se tedy zabývala odsuzováním politické a sociální situace poválečné doby ve Španělsku, které bylo omezováno Frankovou diktaturou.

Šlo v podstatě o dobrovolné přijetí závazku vyslovovat se svým uměním k politické a sociální problematice své země. Již v některých dílech převážně existenciálních autorů se objevovaly projevy příznačné pro básníky sociálního zaměření, např. v díle *Co vím o sobě* (Cuanto sé de mí) od Josého Hierra. Naplno však sociální poezie přichází s verši Blase de Otera, Gabriela Celayi, Eugenia de Nory, Victoriana Crémera a řady dalších. Sociální tematikou byli však zaujati i básníci z mladší generace, např. José-Agustín Goytisolo nebo Ángel González. Průpravou k sociální poezii byl již zmiňovaný časopis *España* poprvé publikovaný v roce 1944.⁶⁰

⁵⁸ FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 78.

⁵⁹ Tamtéž, s. 76.

⁶⁰ Tamtéž, s. 338 – 339.

Nejedná se však pouze o poezii založenou na svědectví. Hlavním cílem bylo vytvořit novou realistickou literaturu, která by byla přesvědčivá. Přestože cenzura byla stále zavedena, v 50. letech dosáhla více svobody a poezie se v podstatě zdála být jediným žánrem, ve kterém se mohly vyjádřit protesty, pokud se však nejednalo o specifické útoky proti režimu.⁶¹

Sociální poezie měla osobitou poetiku, která sestoupila k vyprávěcímu stylu a vyjadřovala se hovorovým jazykem. Přestože bylo přímá a jednoduchá, působila nově. Avšak její jednoduchost nemohla uspokojit čtenáře na příliš dlouho a v letech 1958 – 1960 zaznamenala značný úpadek. Autoři této poezie se později začali zaměřovat na jiné náměty, které byly méně angažované.⁶²

Podle docenta Forbelského, básník Guillermo Carnero vymezil v rámci sociální poezie osm tematických zón. První z nich obsahují narážky na občanskou válku, které mají zpravidla povahu dětských nebo mladistvých vzpomínek vyjadřující pocity frustrovaného mládí. Za druhou lze považovat básně, které většinou skrytě nebo náznakem ohlašují represivní chování tehdejších „sil veřejného pořádku“. Třetí zóna zahrnuje satirické vyjádření toho, jak se režim snažil o integraci různých složek společnosti jako např. náboženství. Čtvrtá shromažďovala projevy lidské a ideologické solidarity s proletariátem. Snahou spisovatelů, kteří byli zpravidla z buržoazních rodin, bylo popřít intelektuální elitismus a „převychovávat se“. Do další zóny patřily básně, které se odhodlaně, i když většinou skrytě, účastnily politického boje proti režimu. Šestá oblast obsahovala básně, které byly publikovány mimo Španělsko, a tudíž měly povahu přímé politické agitace. Sedmá zóna obsahovala básně s vlasteneckými náměty, týkající se historie i současnosti Španělska. Poslední okruh zahrnoval kritiku severoamerického kapitalismu, který měl na Španělsko vliv.⁶³

Sociální poezie však měla i negativní ohlasy, které upozorňovaly především na to, že většina děl je málo vzrušujících a mnohé z nich si jsou tak podobné, že by mohly být snadno zaměnitelné. Někteří dokonce tvrdí, že by měly být brány spíše jako součást sociální historie, než jako součást literatury. V době represí a cenzury sloužila sociální poezie k vyjádření touhy po svobodě a k sociálnímu povědomí. Nicméně, jak již bylo zmíněno, autoři se často vyhýbali složitému vyjadřování a volili spíše přímou formu při psaní svých básní. To však

⁶¹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 122.

⁶² FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*, s. 339.

⁶³ Tamtéž, s. 339.

vedlo ke znehodnocení jazyka, při němž docházelo ke zjednodušení významu a sdělení. Z estetického hlediska můžeme říci, že jakákoliv ideologická literatura ignoruje kreativitu a pohrdá hlubšími tématy týkající se hodnoty a originality poezie.⁶⁴

Nicméně sociální poezie dominovala na španělské scéně poměrně dlouhou dobu a to i na začátku 60. let. Ani s příchodem nového proudu v 60. letech, který se snažil oprostit od stále se opakujících témat poválečné doby, se některým autorům nepodařilo ji zcela opomenout. Příkladem je Pere Gimferrer, který se ve svých verších vrací ke svému nešťastnému dětství a mládí v poválečném Španělsku a naráží na represi Katalánska způsobenou frankistickou diktaturou. Tyto prvky budou později analyzovány v jeho básních.

2.2 Novísimos

2.2.1 Vývoj

Krise v literatuře na počátku 60. let 20. století, zapříčiněná opakujícími se tématy poválečné doby, vedla k vytvoření nového literárního směru. Někteří spisovatelé začali kritizovat autory uvězněné v neustále opakujícím se tématu války, jiní respektovali sled historických událostí. Literární kritik Castellet dokonce označuje toto dlouhotrvající realistické období za „*pesadilla estética*“, neboli za *estetickou noční můru*. Je proto nepopiratelné, že příchod nové literatury můžeme označit spíše jako „zlom“ s literaturou předchozí než jako její „vývoj“. Ti, kteří toužili po změně, byli především mladí lidé, jejichž jména byli v 60. letech zcela neznámá nebo nanejvýš je veřejnost znala jako autory článků.⁶⁵

Byli to lidé, kteří toužili po pokroku, hledali nový způsob života a odlišnou uměleckou tvorbu. Cítili se volní, dychtili po revoluci a experimentovali s novým uměním, které bylo vzdálené od tehdejší ideologie. Místo původní literatury, která se snažila vzbudit povědomí o politice, se nová skupina snažila spíše vzbudit estetické povědomí.⁶⁶

Zlom však nenastal pouze z důvodu stále se opakující tematiky, neboť velký vliv měly i jiné extra-literární faktory, jako např. masová média jako rozvoj rádia, televize, tisku, reklamy,

⁶⁴ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 132.

⁶⁵ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 22.

⁶⁶ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 15 – 19.

písní nebo časopisů. Vliv měl také ekonomický rozkvět, pokus o přiblížení se k Evropě, větší svoboda tisku, prudký nárůst univerzit nebo krize v náboženství.⁶⁷

Jelikož byli všichni autoři skupiny *Novísimos* narozeni až po válce, nikdo z nich nemohl mít vlastní zkušenost a vzpomínky na občanskou válku, která tolik ovlivnila jejich předchůdce. Díky změnám, které se začínají utvářet v roce 1953, se otevírá nová éra uvnitř frankismu, která vymaňuje Španělsko z celosvětové izolace a začíná se pojednávat o ekonomice, politice, kultuře i náboženství země. V roce 1962, ve kterém se začíná prosazovat nová generace básníků, začíná nová éra režimu Franka s určitou ekonomickou svobodou a politickým rozvojem. Studentské nepokoje vrcholí nejen ve Španělsku, ale také jinde ve světě, jako např. v USA, Mexiku nebo i v Československu, kde je toto období označováno jako Pražské jaro. Ostatně také Castellet tvrdí, že nová španělská generace se shoduje s „revolucí mladých lidí“ (*revolución de los jóvenes*), která panovala v různých částech světa.⁶⁸

Také je třeba poznamenat, že 70. léta byla posledními roky Frankovy diktatury a začátek demokracie. Tyto politické změny jsou podstatné k pochopení nových literárních směrů, jako je třeba počátek postmodernismu a nových hodnot, mezi které patří konzumismus, globalizace, individualismus, ideologická krize, nové pojetí historie atd. V těchto letech vzniká nová generace autorů zvaná „*Novísimos*“ narozených mezi lety 1939 – 1950.⁶⁹

2.2.2 Charakteristika skupiny *Novísimos*

Označení „*Novísimos*“ pochází z názvu antologie *Devět nejnovějších španělských básníků*, neboli *Nueve novísimos poetas españoles*, kterou vytvořil španělský kritik José María Castellet. Do antologie zařadil devět básníků, které považoval za nejvíce inovativní své doby a kteří opustili téma poválečné literatury. Kromě Pera Gimferrera sem patří dále: Félix de Azúa, Leopoldo María Panero, Ana María Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Antonio Martínez Sarrión a José María Álvarez.⁷⁰

⁶⁷ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 24 – 25.

⁶⁸ LANZ, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: RENACIMIENTO, 2011, s. 16- 17.

⁶⁹ MEDEL, Pablo. Los novísimos [características y textos] [online]. 2014 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: <http://basicosdelaliteratura.blogspot.com>

⁷⁰ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 24.

Mimo jiné také Castellet rozdělil básníky do dvou skupin: *Los seniors* a *La coqueluche*. Do první skupiny řadíme, jak již napovídá název, básníky, kteří jsou starší a narození v letech 1939 - 1942, do druhé skupiny patří básníci mladší, narození v letech 1945 – 1948. Rozdělení do skupin ale nezávisí jen na roku narození, avšak i na tom, že *Los seniors* jsou autoři, kteří psali ještě dříve před již zmiňovaným „zlomem“. Jejich styl se tedy mění postupně s příchodem nové literatury. Do této skupiny patří Montalbán, Sarrión a Álvarez.⁷¹

Druhá skupina *La coqueluche* cítila povinnost prolomit krizi, která v literatuře panovala. Již samotný název skupiny – který označuje infekční nemoc – je vtipnou metaforou toho, jak tato skupina pronikla na scénu poezie. Castellet říká: „Jde vlastně o vtrhnutí mladých básníků na poetickou scénu, kteří byli tak iritující jako dětská nemoc a zároveň provokující a drzí jako teenager, který má chuť se bavit,...“⁷² Vedeni Perem Gimferrerem, který jako jeden z prvních započal své dílo, se básníci ze skupiny *La coqueluche* objevují na scéně jako by chtěli dobýt poezii – literární žánr, který se podle nich ve Španělsku přestal psát již před dávnou dobou, ačkoliv občas přiznají nějakou výjimku. Do této skupiny patří ostatní básníci, tedy Gimferrer, Moix, Azúa, Molina-Foix, Carnero a Panero. Tito básníci zároveň přiznávají, že velkou roli při psaní jejich poezie hrají vizuální obrazy, hudba či populární písně, které je ovlivňovaly pomocí medií.⁷³

Novísimos se inspirovali především v zahraničních autorech, avšak existují i jisté výjimky, a to především v případě generace 27 (Cernuda, Aleixandre) nebo Gila de Biedmy. Dokonce více je ovlivní latinskoameričtí spisovatelé jako Octavio Paz, Oliverio Girondo nebo Lezama Lima. Jejich učiteli se potom stávají Eliot, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Wallace Stevens nebo francouzští surrealisté.⁷⁴

Tato nová skupina vlastně vytvořila „novou realitu“ pomocí básně. Díky větší svobodě a cestování do zahraničí mohli Novísimos nabídnout odlišnou poezii od té, která ve Španělsku panovala. Pomocí básně a nové estetiky nabízeli čtenářům nové informace, aby mohli vytvořit novou realitu, která se začínala formovat na začátku 70. let. Obsahovala odlišná témata

⁷¹ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 27 – 28.

⁷² Tamtéž, s. 28. „La irrupción de un grupo de jóvenes tan irritantes como una enfermedad infantil y tan provocativos e insolentes, en poesía, como puede serlo un adolescente con ganas de divertirse, ...”

⁷³ Tamtéž, s. 27 – 28.

⁷⁴ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 39.

a neznámé kulturní informace, což obohatilo společnost žijící tolik let ve frankistické nadvládě.⁷⁵

2.2.3 Styl

Nový druh poezie, který se ve Španělsku začal rozvíjet na konci 60. let, byl založen na novém vnímání literárního jazyka. Tato poezie představovala nejdramatičtější změnu ve stylu a obsahu, kterou Španělsko zažilo naposledy v období avantgardy ve 20. letech, a zdůrazňovala především tvůrčí sílu jazyka. Její styl se vztahuje k historickým a kulturním proudům a poukazuje na nové umělecké období, které má téměř všechny charakteristiky přicházející postmoderny. Díky sociálním změnám v 60. letech se Španělsko otevřelo světu a přijímalo kulturní proudy z Evropy nebo Spojených států, které spolu přinesly zájem o kino, hudbu, rock, detektivní romány a módní časopisy.⁷⁶ Právě díky kulturním tématům se skupině často přezdívá „*kulturalisté*“, neboli „*culturalistas*“.⁷⁷

Proto je nová generace spojena s tzv. *mytologiemi* nebo *mýty*, které vznikly společně s masovou a mediální kulturou. Tato kultura vyžaduje v tzv. odcizené společnosti neustálou tvorbu mýtů. Mytologie, neboli také populární kultura, postihne nejen např. fotbalisty, ale i třeba politiky a s tím spojené vyvěšování plakátů Che Guevary, filmové herce jako Elizabeth Taylor nebo Richarda Burtona, ale také intelektuály jako Allena Ginsberga. Mýty se však nebudou vždy zabývat pouze kulturními nebo historickými proudy. Např. Marilyn Monroe se stane symbolem erotiky a sexu, Che Guevara nebude pouze součástí historie, ale symbolem revoluce.⁷⁸ Tyto mýty potom básníci skupiny *Novísimos* promění na protagonisty ve svých básních.

Několik básníků z *Novísimos* si také pohrává s technikou *masky*, neboli *máscara*. Básnické „já“ je zobrazeno skrze masku, která v některých situacích může přijmout vzhled historické

⁷⁵ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 29 – 30.

⁷⁶ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 193.

⁷⁷ BRINES, Francisco. *Ensayo de una despedida. Poesía completa* [online]. 1997 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: <https://www.coursehero.com>

⁷⁸ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 27 - 28

⁷⁸ Tamtéž, s. 29 – 31.

osobnosti nebo literární, umělecké či filmové postavy. Sám Gimferrer tvrdí, že poezie byla vždy „hra zrcadel, pomocí kterých básník odhaluje a zároveň skrývá svou identitu“.⁷⁹

Mezi charakteristické znaky stylu poezie skupiny Novísimos podle Castelleta je *nedodržování tradičních forem*, tedy absolutní svoboda v psaní. Jedinou výjimkou je *ritmo verbal*, který je postavený na tradiční španělské metrice a používá ho především Gimferrer a Carnero.⁸⁰

Dalším znakem je tzv. automatické psaní, elipsovité techniky, synkopa a collage, které byly typické pro avantgardu ve 20. letech. V podstatě jde o vyhýbání se logické řeči, aby mohla být vytvořena „zdůvodněná nelogika“. V jiném případě jde o vytvoření „nelogického prostředí“, jehož četba vyžaduje více vizuálního úsilí nežli racionálního, což se vyskytuje v několika básních Gimferrera. Co se týče techniky collage, dá se říci, že každý z básníků jí přikládá jiný význam. V případě Gimferrera je použití veršů jiných básníků pravděpodobně jistou nostalgií, která je spojena s vlastní zkušeností četby zahraničních autorů.⁸¹

Mezi další rysy poezie Novísimos můžeme zařadit exotické elementy a *vyumělkovanost*, což je tedy spíše specialita skupiny *La coqueluche*. Píší o tématech z orientu, vzrušení nad neznámými městy a o jménech lidí nebo míst, které zaujmou čtenáře svou fonetickou podobou. Nechybí však ani popisy oblečení, převleků nebo oslav, klasických mýtů nebo středověkých pověstí atd. Jde o inspiraci v gotické nebo modernistické literatuře a také o důležitý vliv Ezry Pounda. Také je zde zřejmá averze vůči všemu, co se týká Španělska, protože nejenže se tu objevuje jen málo případů, které by se Španělskem souvisely, ale navíc jsou brány jako exotické elementy. Důležitý je rovněž vliv severoamerických mýtů jako kina, televize, reklamy nebo komiksů a také z určité části četba např. Henryho Jamese nebo Scotta Fitzgeralda.⁸²

Někteří básníci se pokouší o experimentování, co se týče struktury jazyka (Sarrión, Azúa, Molina-Foix), jiní zase o demýtizaci každodenního jazyka tím, že dobrovolně používají názvy známých míst a běžná spojení (Vásquez, Álvarez, Moix, Panero). Gimferrer a Carnero naopak

⁷⁹ MEDRANO, Diego. La máscara y el otro. *El comercio* [online]. 2017 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: www.elcomercio.es. «Es un juego de espejos, a través de los cuales el poeta revela y, al mismo tiempo, oculta su identidad»

⁸⁰ Tamtéž, s. 41.

⁸¹ Tamtéž, s. 41 – 42.

⁸² Tamtéž, s. 43.

dávají důraz na rytmus spíše slovům než jazyku, na čemž se zakládá struktura jejich poetického jazyka.⁸³

Je však důležité poznamenat, že ačkoliv Novísimos na začátku opustili sociální poezii, časem mnoho z nich změnilo svůj postoj a začali uznávat hodnoty svých předchůdců.⁸⁴ Někteří z nich se ve svých básních stále občas dotýkají sociální poezie, jako je tomu v případě Pera Gimferrera.

⁸³ Tamtéž, s. 44.

⁸⁴ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 29.

3 Pere Gimferrer

Pere Gimferrer se narodil 22. července 1945 v Barceloně. Kromě své básnické tvorby, která ho proslavila, se věnuje také próze, literární kritice a překladu. Tento významný katalánský básník získal několik literárních cen a uznání svých současníků, a proto byl také zařazen do antologie *Devět nejnovějších španělských básníků*. Jeho dílo je psáno jak ve španělštině, tak v katalánštině. Vystudoval právo a filozofii na univerzitě v Barceloně.⁸⁵

Gimferrera už odjakživa poezie přitahovala. Již ve svých třinácti letech začíná psát své první básně. Jeho zájem o četbu se prohloubil při zotavování se z nemoci, která ho postihla v osmi letech, a díky které objevil světové klasiky, kteří ho později inspirovali v jeho tvorbě. Nicméně Gimferrerova nemoc nebyla jedinou příčinou odloučení od ostatních. Byl jiný, stydlivý a odtržený od vnějšího světa. Z tohoto důvodu se uzavřel do světa umění, které ho fascinovalo už od dětství. Ostatně Gimferrer sám přiznává, že až do jeho dvaceti let nežil pro nic jiného a i později hledal útočiště v umění, když se cítil špatně. Jednu dobu četl až osm hodin denně, což se trochu změnilo s úderem sedmnácti let, kdy se začal zajímat o francouzskou antologii a v tomto věku také napsal svou první básnickou sbírku *Malienus*. Mimo jiné také objevil nadšení pro jazz a kinematografii. Dá se říci, že četba a kino nejsou jen jeho koníčky, avšak něco, z čeho se už odjakživa skládá jeho život, literatura a pocity.⁸⁶ Jeho zájem o svět umění a literaturu se prohluboval na konci 50. let, kdy v Barceloně vládla frankistická diktatura.⁸⁷

O tehdy současnou literaturu se Gimferrer příliš nezajímal. Z dominující sociální poezie ho zaujal pouze Blas de Otero, kterého nazval „velkým básníkem“.⁸⁸ Naopak ho přitahoval modernismus, erotická novela dominující na začátku 20. století nebo braková literatura. Mezi jeho oblíbené autory, stejně jako pro ostatní básníky ze skupiny *Novísimos*, patřila generace 27, Saint-John Perse, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound a později i Octavio Paz. Z prózy to byl potom William Faulkner, Marcel Proust nebo Henry James.⁸⁹ Také modernista Rubén Darío na začátku silně ovlivňuje jeho tvorbu a sám Gimferrer přiznává, že v 50. letech

⁸⁵ MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa. *Textos Literarios Contemporáneos: Literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010, s. 316.

⁸⁶ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 151 – 152.

⁸⁷ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 7.

⁸⁸ GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1996, s. 21 – 22.

⁸⁹ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 152.

bylo jeho snem psát poezii jako Darío. Byli to totiž především modernisté, kteří upřednostňovali estetické hodnoty, důležitost jazyka, představivost a ozdobnost básně, stejně jako později Gimferrer.⁹⁰

Jeho práce je tedy ovlivněná modernismem, ale i symbolismem a surrealismem. Gimferrer říká: „Vždy jsem cítil, že surrealismu něco dlužím. Všechna četba, vášně pro kinematografii a estetiku nebyly pouze aspektem mého života - byl to celý můj život, neexistovalo pro mě nic jiného.“⁹¹ Jeho zájem o film dokonce přiměl Gimferrera odsunout své básně do pozadí a ani nezamýšlel publikovat ty, které občas psal. Až později ho avantgardní básník Vicente Aleixandre dokázal přemluvit, aby své básně publikoval, a to především sbírku *Hoří moře* (Arde el mar, 1966), což byl jeho první velký úspěch, za který v roce 1966 obdržel Premio nacional de Poesía.⁹²

Na začátku si Gimferrer neuvědomoval, jak moc se liší od tehdy současné španělské literatury. Nepopíratelně však přispívá k vytvoření tzv. *nového poetického citění*, které bývá považováno za opačné od sociální poezie dominující ve Španělsku v 50. letech. Proto byl také zařazen do známé antologie Josého Maríi Castelleta, *Devět nejnovějších španělských básníků*, která zahrnovala i ostatní básníky Gimferrerovy generace.⁹³ Je nicméně zřejmé, že Gimferrer ve svém díle zcela neopouští téma sociální poezie, přestože tendencí nové literatury bylo se od ní odvrátit. Přesně tomuto tématu bude věnována tato práce.

Od roku 1985 je členem Real Academia Española a zakladatelem Evropské akademie poezie se sídlem v Lucemburku. V roce 1988 také získává Premio Nacional de las Letras Españolas za celé své dílo. V současné době je ředitelem literární sekce v nakladatelství Seix Barral a stále vydává nové básnické knihy.⁹⁴

⁹⁰ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 15 – 16.

⁹¹ GIMFERRER, Pere. Prólogo. In CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970, s. 152 - 153 „Siempre me sentí deudor del surrealismo. Todo ello – estas lecturas, esta pasión por el cine, estos gustos estéticos – no era un aspecto de mi vida, sino toda mi vida; no había otra cosa que esto.”

⁹² Tamtéž, str. 152 - 153

⁹³ Pere Gimferrer. Biografía. *Instituto Cervantes* [online]. 2011 [cit. 2020-03-01]. Dostupné z: Cervantes.es

⁹⁴ Tamtéž.

3.1 Poetický styl

V souvislosti se sociální poezií, ve které se opakovala témata války a která uzavírala španělskou společnost do osamělé kukly, se Gimferrer rozhodl vytvořit poezii, která by byla co nejaktuálnější a kosmopolitní. Ostatně sám Gimferrer tvrdí, že Španělsko vždy mělo tendenci se uzavírat do sebe a stejně tak je tomu i v případě literatury. Z tohoto důvodu chtěl vytvořit něco, co by bylo atraktivní a krásné, jako to četl u zahraničních spisovatelů.⁹⁵ Když čteme jeho rozhovory nebo poetiku, zdá se, že nic v jeho tvorbě není náhodné ani improvizované. Zejména v prvních letech je velmi otevřený a konkrétní ve zmínkách o kultuře. Rád mluví o knihách, které přečetl, o malířích a filmech.⁹⁶

Jak jsme již řekli, na začátku byl Gimferrer ovlivněn především modernismem a surrealismem. Měl tendenci psát volné verše, protože mu přišly charakteristické pro jeho dobu. Jeho inspirací mu byl zmiňovaný Rubén Darío, a tak psal jedenáctislabičné verše, ale zároveň se snažil vytvořit jiný styl. Později kolem devatenácti let naopak začal číst více cizojazyčné spisovatele jako Saint-Johna Perse nebo T. S. Eliota, jelikož se jejich knihy začaly ve Španělsku více objevovat.⁹⁷

To první, co nás zaujme na jeho básních je precizní rytmus, schopnost vzbudit ve čtenáři představu a kvalitní konstrukce básně. Mezi stěžejní znaky díla dospívajícího Gimferrera patří experimentalismus a hledání nových poetických směrů, což můžeme zaznamenat jak v jeho španělsky psaných dílech, tak i v jeho první knize v katalánštině, *Els miralls* (Zrcadla), ve které se dokonce experimentalismus začíná projevovat ještě více.⁹⁸ Pro Gimferrera je důležité experimentování s jinými kulturami, tradicemi a žánry. Zajímá se nejvíce o to, co je nejméně běžné a co se nejméně čte. Hledá vlastní estetické vnímání, které se velmi liší od běžného. Mnohem dříve než ostatní věděl, co je potřeba číst, a co by mohlo obohatit, motivovat nebo inspirovat jeho tvorbu.⁹⁹

⁹⁵ GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1996, s. 24 -25.

⁹⁶ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 22.

⁹⁷ MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa. *Textos Literarios Contemporáneos: Literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010, s. 22.

⁹⁸ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 15, 25

⁹⁹ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 13

Techniku superpozice a yuxtapozice obrazů a fragmentů, kterou nacházíme v jeho básních, se naučil nejen od surrealistů, ale také z filmů. V jeho básních se shromažďují časové sekvence a prostorové roviny, které jsou však ve skutečnosti oddělené, a tak vidíme, jak se věty a slova spojují pomocí surrealistické techniky collage.¹⁰⁰ Pro postmoderního básníka bylo typické používat intertextualitu, jelikož v tomto období se nehledala originalita jako taková. Podle postmodernistů je totiž vše součástí nějaké tradice, kterou je třeba obnovit.

Gimferrer se snaží vybudovat básnické prostředí pomocí vizuálních obrazů, které jsou základem pro jeho básně. Každá strofa a každý verš vytvářejí v básni jednu představu a scénu. Gimferrer vnímá každou část těchto představ a snaží se zachytit tento moment v paměti a potom převést do básnického slova. V inspiraci mu pomáhá kino, literatura nebo umění.¹⁰¹

3.2 Tvorba

Gimferrerovo dílo bylo započato v roce 1962 a s publikováním knih pokračuje dodnes. José Luis Rey ve své knize o poezii Pera Gimferrera rozděluje jeho dílo na tři etapy, které budou následně popsány. První z nich je: Poetický prostor. Španělské období. (El espacio poético. La etapa castellana), druhá; Prostor světa. Od *Zrcadel* po *Pustý prostor*. (El espacio del mundo. De Els miralls a L'espai desert.), třetí etapou je: Lásky v prostoru bytí. Genetické psaní. Od *Zjevení*. (El amor en el espacio del ser. La escritura genesiaca. A partir de Aparicions).

Kritik Rey zároveň ještě přidává komentáře o Gimferrerových prvních sbírkách *Malienus* (1962) a *Tetrarchovo poselství* (Mensaje del tetrarca, 1963), které nebyly zařazeny do žádné etapy. Po jejich sepsání dosáhne úspěchu navzdory svému mladému věku. To, že Gimferrer napsal kvalitní poezii, dokazovala nejen struktura knihy, ale i originalita tématu, jež byly odlišné od tehdejší sociální poezie. Na rozdíl od ní, kde převládá hlas člověka, v těchto sbírkách je to básník, kdo mluví. Z formální stránky jsou si obě knihy velmi podobné a shodují se rytmem, dlouhými výčty, řečnickým tónem a nechybí ani použití kultismů či neobvyklých slov. V případě sbírky *Malienus* zaznamenáme vlivy zahraničních básníků, vehementní a estetický tón a prvky modernismu, symbolismu a reflexi o samotné poezii. Je

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 53. „La técnica de superposición y yuxtaposición de imágenes y fragmentos que vemos en sus poemas es técnica aprendida no sólo de la lectura de los surrealistas, sino también del cine.“

¹⁰¹ Tamtéž, s. 39.

považován jako původ Gimferrerovy poezie – za jistý výchozí bod estetické změny, která se bude šířit po celé generaci.¹⁰²

Poetický prostor; Španělské období

Gimferrer začíná psát své knihy ve španělštině a pokračuje tak až do roku 1970, kdy přechází na svou rodnou katalánštinu. Jeho španělské dílo je tzv. poetickým vyhnaním. První prostor, ze kterého vychází tato poezie, byl ve skutečnosti vytvořen už dřívějšími básníky a Gimferrer nám ukazuje, že jedinec není schopen dále obývat tento prostor. Ve druhé etapě tudíž jedinec upadne do *prostoru světa*, ze kterého je nakonec také vyhnán, aby vstoupil do třetí etapy a založil opravdový *prostor bytí*, který objeví díky lásce. Proto můžeme říci, že tématem prvního období je samotné poetické dílo. Je to určitá reflexe ohledně díla, skládání básní a situace, ve které k tomu dochází.¹⁰³

Do této etapy patří tři hlavní sbírky: *Hoří moře*, *Smrt v Beverly Hills* (*La muerte en Beverly Hills*, 1968), *Podivné ovoce* (*Extraña fruta*, 1969) a také některé samostatné básně.¹⁰⁴

V prvních letech Gimferrerovy tvorby podle Julie Bareilly nenajdeme politickou rebelii či sociální povědomí, nicméně později se začne ztotožňovat s tématy a stylem literatury zabývající se sociálními poměry frankistického Španělska, od kterých se původně chtěl oprostít a nezajímal se o ně. Rovněž kritik Enric Bou říká, že Gimferrerův postoj k sociální poezii se trochu změní v roce 1970, kdy v katalánštině „začne komentovat občanské záležitosti, jako je moc, ohrožení intelektuálů nebo ozbrojený boj, jež zažila tato země.“¹⁰⁵ Avšak dle mého názoru se politická témata a narážky na básníkovo nešťastné mládí objevují i v jeho díle již před rokem 1970.

¹⁰² REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 25- 30.

¹⁰³ Tamtéž, s. 61.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 19.

¹⁰⁵ BOU, Enric. *Pere Gimferrer, Antologia poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1999, p. 12. cit. In: BARELLA, Julia. Introducció. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 13. „Gimferrer ha opinat sobre temes civils, com ara el poder, el perill de l'intel·lectual, o les lluites armades que visqué aquest país.“

Prostor světa. Od *Zrcadel* po *Pustý prostor*.

Gimferrer ve své katalánské poezii prohlubuje krizi tím, že se zaměřuje na básnický subjekt a jeho vztah ke světu. Zkoumáním poetického prostoru zároveň dochází ke zkoumání reálného prostoru. Nicméně je třeba poznamenat, že ani v prostoru první etapy, ani ve druhé nemůže jedinec přežít, jelikož oba prostory jsou „vnější“. Může se zdát, že nejvýraznějším znakem této poezie je změna jazyka, nicméně je to spíše okolnost této změny, která vede k tematickému vývoji. Teď už tématem není pouze funkce poezie, avšak také hledání toho, co je uvnitř, což se často odráží v Gimferrerových osobních vzpomínkách a živých obrazech.¹⁰⁶ Vzpomínky jsou právě tím, co nás často přibližuje k tématu frankistického Katalánska.

Toto období zahrnuje sbírky: *Zrcadla* (Els miralls 1970), *Soumrak* (Hora foscant, 1972), *Slepý oheň* (Foc cec, 1973), *Tři básně* (Tres poemes, 1974) a dále potom *Pustý prostor* (L'espai desert, 1977), který by podle Reye měl být vnímán jako jedna z hlavních sbírek hispánské poezie 20. století. Jeho tématem je existenciální prázdnota a touha po pochopení podstaty světa.¹⁰⁷ Krize, kterou prožívá básnický subjekt, je v podstatě hlavním tématem celé druhé etapy. Jedinec je odmítnut dvěma prostory. V prvním je jako básník odmítnut poetickým prostorem, ve druhém je odmítnut jako člověk reálným prostorem, což vede ke hluboké existenciální krizi.¹⁰⁸

Změna jazyka, která nastává ve druhé etapě, není brána jako určitý zlom, avšak spíše jako „přirozený vývoj“. Od roku 1970 se Gimferrer ve svém díle začíná více zaměřovat na jedince a opouští prostředí ze „španělské etapy“, a to především kulturu. Díky této změně perspektivy a prohloubení básnického „já“, přijímá jako jazyk rodnou katalánštinu. Přechází z kulturního tématu na osobní, a změna jazyku je proto považována jako okolnost vývoje tématu, která odhaluje kořeny jedince.¹⁰⁹ Sám Gimferrer v rozhovoru přiznává; „Je to důležitá změna, protože ve španělsky psané poezii jsem mohl nechat mluvit básníka a nemusel jsem to být nutně já. Od té doby, co píši katalánské básně, jsem to téměř vždy já. Naopak skoro v celém mém španělském díle je to básnický subjekt, který píše básně.“¹¹⁰

¹⁰⁶ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 19.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 21.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 179.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 17.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 182. „Supone un cambio de plano muy serio, porque en toda la poesía en castellano yo podía hacer hablar a un personaje poético, el poeta, que no era necesariamente yo. A partir de esa fecha, el que habla soy casi siempre yo... en casi toda mi obra en castellano es el personaje quien escribe el poema.“

Gimferrer je sice bilingvní autor, ale změna jazyka je považována spíše jako kreativní záměr, než jako výběr mezi dvěma jazyky. Existenciální krizi, která se v díle v 70. letech objevuje, logicky vyjadřuje ve svém mateřském jazyce, aby lépe vystihnul otázku subjektu, nikoliv díla. Je tak snazší vyjádřit rozpor, který trápí jedince, či jeho existenciální krizi.¹¹¹

Gimferrer komentuje svůj bilingvismus následujícím způsobem; „Naučil jsem se pojmenovávat věci jako *stül*, *zahrada*, *ulice* v katalánštině. Potom jsem se je naučil znovu, ale tentokrát ve španělštině. Španělština byl jazyk, který se učil ve škole, ale zároveň se jím mluvilo pouze na hodinách.“¹¹² V době frankismu byla tedy katalánština spíše hovorovým jazykem, který se používal v běžné řeči, a jen výjimečně se někde objevovaly knihy v katalánštině, které kolovaly v knihkupectví nebo v rodinných knihovnách. Gimferrer upozorňuje na to, že kolem 50. let existovala knihkupectví s katalánskými knížkami, protože kolem roku 1947 skončil zákaz prodeje těchto knih, jak již bylo zmíněno v úvodu. Avšak přesto, že byly katalánské knihy povolené, objevovaly se velmi málo a byly brány téměř jako exotické. Kvůli tomu se také učila pouze španělská literatura, a to především klasická. To byl důvod, proč měl Gimferrer zprvu respekt ke katalánštině a myslel si, že bez dostatečného literárního vzdělání psát v katalánštině nemůže.¹¹³

Změna jazyka však rovněž nebyla zapříčiněná politickými nebo kulturními důvody, ačkoliv by to v každém případě byl oprávněný krok. Gimferrer by touto změnou mohl naznačit svůj negativní postoj k frankistickému režimu, který katalánštinu nepovoloval a pronásledoval.¹¹⁴ Nicméně sám Gimferrer říká, že přechází z jednoho jazyku na druhý výhradně kvůli literárním důvodům, nikoliv kvůli morálním či politickým. Jedná se především o estetické důvody, které ho přirozeně nutí používat jazyk, ve kterém se jako malý naučil označovat věci.¹¹⁵

¹¹¹ Tamtéž, s. 181.

¹¹² GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1996, s. 16. Yo aprendí a nombrar las cosas, la mesa, el jardín, la calle, el jarrón, en catalán. Volví a aprenderlas de nuevo, pero esta vez en castellano. El castellano era la lengua que aprendía en la escuela pero que se hablaba en las horas de clase.”

¹¹³ Tamtéž, s. 17-26

¹¹⁴ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 181

¹¹⁵ GIMFERRER, Pere. *Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1996, s. 27.

Láska v prostoru bytí. Genetické psaní. Od *Zjevení*

Třetí etapa začíná publikováním díla *Zjevení*, které se liší od předchozích prostorů tím, že v něm jedinec může díky lásce přežít, oproti poetickému a existenciálnímu „vyhnání“, jež se vyskytovalo v předchozích etapách. Do *Zjevení* proniká láska, která vyčkávala, než se v Gimferrerově díle ukáže, nicméně teď už nezmizí. Poslední díla, která byla napsána před touto sbírkou, ji v podstatě připravují cestu k tomu, aby nakonec dosáhla prostoru plného lásky, světla a šťastného a osvobozeného stylu psaní. Básně jsou také oproti předchozím kratší a stručnější a navíc se zdají více srozumitelné. Oproti předchozím dílům, ve kterých se básník zaměřuje na rozbor prostorů (dílo a svět), ve *Zjevení* přichází velká změna, při které Gimferrer místo původních vnějších prostorů vytvoří vnitřní prostor – ten, který umožní jedinci svobodu a ve kterém se spojí láska a básnické slovo.¹¹⁶

Ani ve třetí etapě, kterou v práci již nepovažujeme za rané dílo, nechybí frankistická tematika, a to především ve sbírkách; *Maškaráda* (Mascarada, 1996), *Provokativní agent* (El agente provocador, 1998) nebo *Diamant ve vodě* (El diamant dins l'aigua, 2001). Najdeme zde kritiku diktatury či politickou manipulaci, která ohrožuje svobodu milenců a jejich ráj, přičemž Stalin, Pinochet nebo Franco jsou jejich protivníci.¹¹⁷

Ve třetí etapě můžeme dále najít např. sbírky *Vichřice* (El vendaval, 1988) nebo *Světlo* (La llum, 1991), přičemž Gimferrer pokračuje v psaní jak ve španělštině, tak v katalánštině. Zároveň v roce 1983 publikuje román *Fortuny*, za který dostane ocenění.¹¹⁸

Po roce 2001 dále publikuje několik básnických sbírek, mezi kterými můžeme zmínit např. *Rapsodie* (Rapsodia, 2001), *Hrad ryzosti* (El castell de la puresa, 2014) nebo *Plameny* (Las llamas) z roku 2018.

¹¹⁶ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 22- 24

¹¹⁷ Tamtéž, s. 412.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 434.

4 Rozbor raného díla s frankistickou tematikou

Tato část práce se zabývá rozбором raného díla Pera Gimferrera, ve kterém se nachází prvky frankistické diktatury, jež potvrzují přítomnost sociální poezie v díle mladého básníka unášeného proudem nové literatury.

4.1 Španělsky psaná poezie

Hoří moře (Arde el mar)

Sbírka *Hoří moře* je pravděpodobně jedním z nejúspěšnějších děl Pera Gimferrera díky ocenění, které získalo. Gimferrer šokoval svou technikou, která byla odlišná od tehdy současné poezie. Zároveň se však v básních nostalgicky vrací ke svému dětství a mládí, a tím sociální poezii neopouští úplně.

Přestože jedním z nejdůležitějších témat díla je úvaha nad poezií – tedy samotná podstata poezie a její vztah k básníkovi, což je typické pro první etapu, děj se zaměřuje spíše na nostalgické vyprávění o básníkově mládí. Z toho důvodu zde najdeme témata ztraceného mládí a magických vzpomínek uchovaných v paměti, které jsou zkoumány prostřednictvím kultury. Avšak tyto biografické, fiktivní nebo skutečné představy zůstávají pouze na povrchu, stejně jako reálné či vysněné vzpomínky. *Hoří moře* bylo považováno za revoluční dílo se zcela novým stylem, ale neupoutalo kritiky pouze díky své formální originalitě. Hlavním, důvodem proč získalo tak velký obdiv, bylo spojení některých z nejlepších poetických směrů a inspirací z Evropy: modernismu, surrealismu nebo třeba i pozdního díla Juana Ramóna Jiméneze či konstruktivní techniky T.S. Eliota a Ezry Pounda.¹¹⁹

Vyvolání vzpomínek v Ženevě (Invocación en Ginebra)

Jednou z básní ze sbírky *Hoří moře* s tematikou diktatury je *Vyvolání vzpomínek v Ženevě*, avšak znaky frankismu se v ní objevují pouze implicitně. Gimferrer zde nepřímou kritizuje vliv církve, kterou Franco podporoval, a tudíž měla velkou moc v době diktatury. Především je v básni naznačen tlak režimu, který se pokoušel lidem vnutit katolické náboženství:

¹¹⁹ Tamtéž, s. 62 – 64.

«En la protesta –respondió sincero–
se vive con mayor desenvoltura,
mas para bien morir...» (s.142)¹²⁰

“Při protestu – odpověděl upřímně –
se žije s velkou volností,
ale aby člověk správně zemřel...“¹²¹

Tento verš, jak již uvozovky napovídají, je citace z náboženské knihy. Jedná se o část sonetu s názvem *A lo seguro* od kněze Ambrosia de Valencina, který byl otištěn ve školních učebnicích v dobách národního katolicismu. Gimferrer si tento citát zapamatoval během jeho školních let a později ho použil ve své básni.¹²²

Konkrétně také popisuje citát Julia Barella:

Básník vzpomíná na tyto verše ze své školní knihy, které použije jako záminku k vyvolání vzpomínek na dětství a na školu pomocí fragmentovaných vět a představ, které odrážejí útočné morální klima frankistické katolické církve, ve kterém znovu ožily roky bojů mezi katolíky a protestanty.¹²³

Gimferrer zde tedy vzpomíná na báseň z dětství, která řeší otázku katolické církve a protestantismu. Katolická církev je v básni vyzdvižována nad protestantismem, a proto byla v dobách frankismu použita ve školních učebnicích. Vzpomeňme si, že se Franco pokoušel o rekatolizaci země a katolická církev se tak stala symbolem frankistické ideologie.

Právě proto se dle mého názoru objevuje v prvním verši zmiňovaný „protest“, který představuje protestanty. Podle autora básně, protestanti žijí volným životem (*se vive con mayor desenvoltura*), oproti běžným přísnějším pravidlům katolické církve. Protestantismus byl při svých začátcích brán spíše jako chaos a hrozba pro Španělsko, což dokazují slova autora knihy *Připomínky k protestantismu* (*Observaciones sobre el protestantismo*, 1842),

¹²⁰ Všechny citace v této kapitole (pokud není uvedeno jinak) pocházejí z knihy: GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962-1969)*. Madrid: Visor libros, 2010.

¹²¹ Všechny překlady básní jsou orientační překlady autorky práce.

¹²² BLESA, Túa. Invocación en Ginebra, de Pere Gimferrer: una lectura. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2013, s. 24 – 25.

¹²³ BARELLA, Julia. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 142. „El poeta recuerda estos versos de su libro escolar, que se convierte en pretexto para invocación. Recuerdos de niñez y del colegio en frases e imágenes fragmentadas que reflejan el belicoso clima moral de la Iglesia católica del franquismo, en el que parecían revivirse todavía los años de lucha entre católicos y protestantes.“

který říká: „Bojím se náboženství, které svatořečí neřesti, dovoluje volnost, rozvracuje vztahy, oslabuje víru a povoluje každému svobodu dělat cokoliv.“¹²⁴

Ačkoliv verš sloužil v dobách frankismu jako kritika protestantismu, Gimferrer vzpomíná na tyto verše spíše jako na absurditu doby. Nechce těmito verši říct bránit ani jedno náboženství.

Následující verše představují školní prostředí a Gimferrerovo dětství:

Palabrería
tiempo atrás insuflada, tiza en pizarra virgen,
no recordáis, colegio, en fila india,
mas para bien morir, fútbol, santo rosario, (s. 142)

Řeči
v minulosti vnucené, křída na nedotčené tabuli,
nepamatujete si to, škola, v zástupu
ale aby člověk dobře zemřel, fotbal, růženec,

Ve verších můžeme najít výčty slov představující dětství a školní prostředí, jako např. *křída na nedotčené tabuli (tiza en pizarra virgen)*. Právě tuto nedotčenou tabuli bychom mohli chápat jako samotné děti, kterým učitelé mohli vnuknout jakoukoliv ideologii, jelikož ony samy ještě nebyly schopny tyto věci chápat. Proto je zde zmínka o *řečech, které byly vnucené (palabrería tiempo atrás insuflada)*, jakožto o ideologických myšlenkách vnucovaných režimem. Tato slova jsou zároveň spojena s náboženskými výrazy jako *růženec* nebo s opakující se frází *ale aby člověk správně zemřel (mas para bien morir)*, která se v básni vyskytuje několikrát. Právě tato slova nám napovídají, že režim vnucoval lidem katolické náboženství. Všimněme si také již zmiňovaného rozdělování slov a frází, které je typické pro Gimferrera a jeho fragmentaci představ a jež se objevuje i dále:

pese a Lutero, mens in corpore, es lo justo,
la católica, madre, cuántos días, primer viernes,
te confesaste, es más segura, te confesaste, la católica, sincero. (s. 142)

i přes Luthera, mysl v těle, to je spravedlivé,
katolická církev, matka, kolik dní, první pátek,
vyzpovídá ses, je ta nejbezpečnější, vyzpovídá ses, katolická církev, upřímně.

Zde se opět vracíme k problematice protestantismu a katolicismu. Hned v prvním verši Gimferrer zmiňuje Martina Luthera, zakladatele protestantismu. Další dva verše se naopak věnují katolicismu, přičemž *matka (madre)* je typické označení pro katolickou církev.

¹²⁴ DE SU PATRIA, Ministro Amante. *Observaciones sobre el protestantismo*. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1842, s. 118. „Temo a una religión que canoniza los vicios, permite la desenvoltura, disuelve los vínculos, y quebranta el yugo de la fe, dejando a cada uno la libertad de hacer su gusto.“

Poslední verš říká, že katolicismus je bezpečnější (*es más segura*), což je rovněž původní citace z básně *A lo seguro*, ve které se řeší otázka, zda je lepší umírat jako protestant nebo katolík, přičemž odpovědí je právě fráze, kterou rovněž použil Gimferrer ve svém verši: „Katolická církev, matka, je ta bezpečnější“. Také je toto spojení zjevným pokračováním původního verše; *ale aby člověk správně zemřel, katolická církev, matka, je ta nejbezpečnější (mas para bien morir, la católica, madre, es la segura)*. To znamená, že protestanti sice žijí volnějším životem, ale pokud chce člověk správně zemřít a jít po smrti do nebe, musí si vybrat katolickou církev. Není proto překvapením, že tato báseň byla používána ve školních knihách během diktatury, jelikož je zde katolicismus nadřazen protestantismu, což bylo pro katolického Franka příhodné. Nicméně báseň později začíná nabírat jiný směr:

(...) Lejos anduve, todo
quedó al fondo, no sé, marchito, estéril. (s. 143)

(...) Ušel jsem kus cesty, všechno
zůstalo v pozadí, takové zmořené, chatrné.

Básník se najednou ocitá v přítomnosti, avšak stále neopouští téma dětství. V první části básně, která byla rozebrána na začátku, má čtenář pocit, že se básník v daném prostředí právě nachází. Tak silné bylo jeho vyvolání vzpomínek. Naopak v této části Gimferrer pouze vzpomíná na to, co bylo. Od dětství uplynulo už více času, což značí první a druhý verš, ve kterém říká, že *ušel kus cesty, všechno zůstalo v pozadí. (Lejos anduve, todo quedó al fondo)* Znamená to, že za sebou nechal nešťastné dětství, které ho provázelo. Dále se táže:

¿Quién remueve en la espuma su cadáver de niño?
¿Quién rescata al silencio el pasado y sus máscaras? (s.143)

Kdo vytáhne z pěny dětskou mrtvolu?
Kdo z ticha zachrání minulost a její masky?

V těchto verších je cítit opravdový smutek, který básník prožíval jako dítě. Použije zde silná slova jako *mrtvola (cadáver)*, která naznačují, že jeho dětství bylo zničeno a zpuštěno. Touží po tom, aby někdo zachránil jeho minulost, protože přes masku není schopen pochopit vzpomínky.

Změna v básni přichází později, když se na scéně objeví Ženeva:

(...) tened piedad de mí, mi colegio, mis versos,
hoy en Ginebra, vivo, todo pasó, escuchadme (...) (s. 145)

(...) mějte se mnou slitování, má školo, mé verše,
dnes v Ženevě, žiji, všechno pominulo, poslouchejte mě (...)

Kritik Rey komentuje toto téma následujícím způsobem: „Objevení tohoto zahraničního města způsobuje, že básník, který byl cizincem ve své vlastní zemi, může poznat sám sebe. Ženeva symbolizuje svobodu.“¹²⁵ Tato skutečnost také nepochybně souvisí s uvolněním režimu, ke kterému došlo v 50. letech, kdy mladí intelektuálové mohli konečně vycestovat do zahraničí, aby se oprostili od izolovaného a zaostalého Španělska, a mohli objevovat nové kulturní proudy. Ženeva zde proto symbolizuje svobodu a nové možnosti pro tuto generaci.

Vyvolání vzpomínek v Ženevě je tedy básní, ve které básník nejprve vyvolává vzpomínky na své nešťastné dětství, ale zároveň později poznává sám sebe díky zahraničnímu městu, které mu poskytuje svobodu a jedince zachrání.

První vize března (Primera visión de marzo)

Další básní ze sbírky *Hoří moře* je *První vize března*, což je složitá báseň rozdělená na čtyři části. Je velmi originální, protože dokáže čtenáři představit postup vytváření básně.¹²⁶

Vyskytuje se zde však i zmínka o válce:

(...) Todavía no he hablado, ni lo haré,
de otros prodigios, alcotán o ninfa Egeria,
clase de francés a mis doce años o recuerdos de una guerra no vivida, (...) (s. 151 – 152)

(...) Ještě jsem se nezmínil, ani to nemám v plánu,
o jiných zázracích, ostříži nebo o nymfě Egerii,
o hodinách francouzštiny ve dvanácti letech nebo o vzpomínkách na neprožitou válku, (...)

Ve druhém verši se objevuje mytologická postava nymfy, která je jedním z exotických elementů, jež s oblibou používala skupina *Novísimos*. Zároveň je to také nepochybný vliv modernismu, kde nymfy, víly a jiné postavy byly často součástí mnoha básní.

Třetí verš se už odkazuje na školní prostředí a na *vzpomínky na neprožitou válku (recuerdos de una guerra no vivida)*. Dá se říci, že toto spojení je oxymóronem, jelikož nelze mít vzpomínky na něco, co jsme neprožili. Připomeňme si, že i samotný Gimferrer se opravdu narodil až po občanské válce, v roce 1945, a tudíž by se tyto verše mohly týkat i samotného autora. Nicméně tento verš můžeme chápat rovněž tak, že válka byla tak ničivá a zakořeněná v lidech ještě dlouho po jejím skončení, že prakticky vyvolávala silné pocity i u osob, kteří ji

¹²⁵ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 81. „El descubrimiento de la ciudad extranjera hace que el sujeto, extranjero en su propia tierra, pueda reconocerse. La libertad que simboliza Ginebra.”

¹²⁶ Tamtéž, s. 86.

neprožili. Navíc ve 40. letech dále pokračovalo vyvražďování republikánů a jiné hrůzy, což mohlo vyvolávat dojem, že válka neskončila.

Rey dodává; „Ostříž, nymfa, hodiny francouzštiny v dětství nebo zděděné vzpomínky na občanskou válku nejsou hlavním tématem básně, slouží pouze jako záminka. Tématem básně je sama báseň.“¹²⁷ Je proto jisté, že Gimferrer vytváří nový styl poezie, jejímž předmětem je především báseň sama o sobě, nicméně používá i prvky války a poválečné doby, čímž zcela neopouští sociální poezii.

Podivné ovoce (Extraña fruta)

Podivné ovoce je bezpochyby jedním z nejzajímavějších děl Pera Gimferrera. Ačkoliv bylo napsáno ještě v 60. letech, začíná se již podobat katalánsky psaným dílům, které přicházejí v 70. letech. Je to především díky nostalgických vzpomínkám, které se v básních objevují, a které kladou důraz na jedince, což je typické spíše pro druhou etapu. Gimferrer se v této sbírce vrací ke svému dětství a mládí, čímž naráží na téma lásky, života a vzpomínek. *Podivné ovoce* je tedy přechodem – jakýmsi mostem – mezi španělskou a katalánskou etapou.¹²⁸

Nepochybný je zde i vliv kulturních témat. V mnoha básních v této sbírce narazíme na jména slavných osobností, a to především ze Spojených států. Jak již bylo zmíněno, severoamerická témata měla velký vliv na skupinu Novísimos. Jména osobností se objevují i v názvech Gimferrerových básní, např. *Óda na Edgara Allana Poa* (Homenaje a Edgar Allan Poe), *Óda na Roberta Louise Stevenson* (Homenaje a Robert Louis Stevenson) nebo *Píseň pro Billie Holiday* (Canción para Billie Holiday). Rovněž zde najdeme anglické názvy, jako *Stíny* (Shadows) nebo *Posedlý láskou* (By love possessed).

Píseň pro Billie Holiday (Canción para Billie Holiday)

Postava jedné z nejvýznamnějších jazzových zpěvaček, Billie Holiday, není v této sbírce náhodně. Je to především proto, že její píseň *Strange Fruit* (Podivné ovoce) dala pravděpodobně název celé Gimferrerově sbírce.

¹²⁷ Tamtéž, s. 87 – 88.

¹²⁸ Tamtéž, s. 131 – 132.

Okolnosti této písničky však bohužel nemají šťastný příběh. Billie v písni zpívá o diskriminaci černých, za což si vysloužila kritiku rasistů. Jeden z nich jí potom vnutil drogy, aby ji zničil, a proto později skončila v nemocnici, kde zemřela. *Strange Fruit* se však stala jednou z písní, která ji nejvíce definovala. Přeměnila něco, co bylo původně vyjádřením politického protestu, na umělecké dílo.¹²⁹ Dle mého názoru je tomu tak i v některých verších v případě Gimferrera, který občas naráží na politická témata, ale proměňuje je v umění, které je nejdůležitějším tématem básní. Možná právě proto takto pojmenoval svou sbírku.

Píseň pro Billie Holiday představuje důležité téma celé sbírky *Podivné ovoce*, a to sen osvobodit se pomocí poezie. Gimferrer zde vzpomíná na životní a umělecké zážitky, konkrétněji na demonstrace proti Frankovi, jazzovou hudbu a mladou lásku.¹³⁰ Řekla bych, že Billie Holiday představuje v básni epochu Gimferrerova mládí a jeho lásku k jazzové hudbě. Gimferrer k ní promlouvá a nazývá ji Lady Day, což byla její známá přezdívka:

(...) Lady Day cuánto amor en una juventud cuántos errores
cuántas tardes hablando qué deseo qué eléctricos jazmines (s. 213)

(..) Lady Day kolik lásky v jednom mládí kolik chyb
kolik večerů strávených mluvením ach ta touha ach ty elektrické jasmíny

Opět si můžeme všimnout výčtu slov, které ale tentokrát nejsou odděleny čárkou. Je zřejmé, že tato báseň má osobnější nádech, jelikož zde Gimferrer mluví o lásce a touhách. *Jasmíny (jazmines)*, které zmiňuje, pravděpodobně představují květiny, které nosila Billie Holiday ve vlasech.

Ani v této básni, odkazující se na kulturní prostředí, však nechybí prvky diktatury:

(...) los gritos en las calles las manifestaciones disueltas bajo el
arco voltaico del poniente y los lóbregos edificios irreales (s. 213)

(...) křiky na ulicích manifestace rozehnané pod
elektrickým obloukem na západní straně a nereálné pochmurné budovy

Manifestace proti Frankovi, které byly typické v 60. letech, jsou další známkou přítomné diktatury v básni. Těchto manifestací se často účastnili studenti, kteří přicházeli do střetu s policií, jak uvidíme i v další básni.

¹²⁹ PAK, Eudie. The Tragic Story Behind Billie Holiday's "Strange Fruit. *Biography* [online]. 2019 [cit. 2020-04 09]. Dostupné z: <https://www.biography.com/news/billie-holiday-strange-fruit>

¹³⁰ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s.142.

Zmiňovaný *elektrický oblouk (arco voltaico)* a také nejspíše *elektrické jasmíny (eléctricos jazmines)* Billie Holiday z předchozího úryvku, mohou znamenat vliv avantgardního ultraismu, jenž byl inspirován novými technickými vynálezy, ale také i např. elektřinou. Báseň později pokračuje takto:

(...) disueltos en la fría oscuridad del tiempo
escamoteados como naipes de una baraja los años de nuestra juventud (s. 214)

(...) rozehnaných ve studené temnotě času
vyfouknutých jako balíček karet v letech našeho mládí

Je nepochybné, že se zde básník opět vrací ke svému mládí, což je zřejmé především z posledního verše, ve kterém říká, že *balíček karet zmizel z jeho mládí (escamoteados como naipes de una baraja los años de nuestra juventud)*. Je možné, že toto spojení může mít jiné interpretace, nicméně také by to mohla být jistá narážka na to, že během diktatury byly zakázány hazardní hry, tudíž i pomyslný balíček karet zmizel z básníkovy mládí. Báseň končí tématem podivného ovoce:

Con dos vueltas de llave cerraron la cocina
No nos dan mermelada ni pastel de cereza
ni el amor ni la muerte extraña fruta que deja un sabor ácido. (s. 214)

Zavřeli nám kuchyni na dva západy
nedávají nám ani marmeládu, ani třešňový dort,
ani lásku, ani smrt, to divné ovoce, které zanechává kyselou chuť.

Rey komentuje verše takto:

Nebudeme se vracet zpět do kuchyně, kdykoli chceme, nebudeme jíst sladkosti našeho mládí, kdykoliv nás napadne: je zvláštní, že mezi těmito sladkostmi není jen láska, ale také smrt, to podivné ovoce, které zanechává kyselou chuť. (...) Stejně jako ovoce, tak i naše mládí zmizelo. Báseň dosáhla zázraku, který je ale zároveň i konfliktem: zachránil nás, to ano, ale také nás nechal bez svobody, neschopný milovat nebo umírat.¹³¹

Podivné ovoce, které zanechává kyselou chuť, tedy představuje lásku i smrt. Avšak básníkovy mládí již skončilo a zmizelo, stejně jako ovoce a sladkosti z jeho mládí. Tím zmizelo

¹³¹ Tamtéž, s. 143. „No volveremos a entrar en la cocina del mundo cuando queramos, ni a comer a deshoras los dulces de la juventud: lo curioso es que, entre esos dulces, no sólo está el amor, sino también la muerte, esa *extraña fruta que deja un sabor ácido*. (...) Aquí ese fruto ha sido, como nuestra juventud en los versos anteriores, escamoteado. El poema ha logrado un milagro, que también es conflicto: nos ha salvado, sí, pero asimismo nos ha dejado sin libertad, incapaces de amar ni de morir.”

i podivné ovoce, které ho sice zachránilo od smrti, ale zanechalo ho bez lásky a neschopného milovat. To je dle mého názoru také narážka právě na zpěvačku Billie Holiday, která kvůli svému těžkému osudu nebyla schopna lásky. Důkazem by mohlo být právě spojení *podivné ovoce*, které souvisí s písní Billie Holiday.

Posedlý láskou (By love possessed)

Báseň *Posedlý láskou*, jak již název napovídá, je o mladé lásce, ale rovněž zde najdeme jistou reflexi o básnické tvorbě.¹³² Téma lásky najdeme hned v prvních verších, ve kterých Gimferrer popisuje polibek od dívky:

Me dio un beso y era suave como la bruma
dulce como una descarga eléctrica (...) (s. 217)

Dala mi polibek a byl jemný jako mlha,
sladký jako elektrický šok (...)

Polibek, který je *sladký jako elektrický šok (dulce como una descarga eléctrica)*, působí poměrně groteskně. Opět to však může být vliv ultraismu, který vyzdvihoval témata elektřiny a jiných vynálezů. Přestože je báseň o lásce, báseň se zabývá i sociálním kontextem:

(...) Los uniformes grises de los policías los cascos las cargas
los camiones los jeeps los gases lacrimógenos
aquel año te amé como nunca llevabas un vestido verde y
por las mañanas sonreías (...) (s. 218)

(...) Šedé policejní uniformy přilby zákroky
kamiony džípy slzné plyny
ten rok jsem tě miloval jako nikdy nosila jsi zelené šaty
a ráno ses vždy usmívala (...)

Gimferrer nám nabízí výčet typických znaků frankistické policie tak, jak ji vnímá on. Častá nepřítomnost čárky, jakožto interpunkčního znaménka, je typická pro jeho tvorbu. Její absenci můžeme vnímat jako propojení všech slov, které spolu v básníkově mysli souvisí. *Šedé policejní uniformy (Los uniformes grises de los policías)* v prvním verši by mohly důkazem pro označení frankistické policie, která byla známá pod přezdívkou *grises*¹³³ („šediví“), podle barvy jejich uniformy.

¹³² Tamtéž, s. 145.

¹³³ GÓMEZ RODA, José Alberto. *Comisiones Obreras y la represión franquista*. Publicacions de la Universitat de València, 2004, s. 45.

Rovněž Julia Barella potvrzuje, že se v básni objevují; „výjevy častých střetů policie se studenty v Barceloně na konci šedesátých let, stejně jako i v *Písní pro Billie Holiday*.“¹³⁴

Víme, že studentské protesty se protáhly až do konce diktatury. Především univerzitní studenti vyjadřovali odpor vůči frankistickému režimu a žádali změnu v edukativním systému, čímž docházelo ke střetům mezi policií a studenty. Stejná tematika se objevuje v Gimferrerových básních, jelikož on sám byl v tu dobu univerzitním studentem.

Na druhou stranu mohou tyto verše zároveň odkazovat na slavný americký film *Casablanca* (1942), ve kterém jsou dva milenci rozděleni v důsledku nacistické invaze do Paříže při druhé světové válce. Když se náhodou znovu setkají v Maroku, muž řekne ženě: *I remember every detail, the Germans wore grey, you wore blue* (*Pamatuji si každý detail. Měla jsi na sobě modré šaty. Němci šedivé*). Právě z toho důvodu mohou šedivé uniformy v Gimferrerově básni představovat německé vojáky, kteří se zmocní Paříže. Zároveň je zde shodná vize ženy se zelenými šaty (ve filmu *modrými*), která představuje kontrast mezi vojáky v šedivých uniformách. V obou případech je vidět, jak válka omezovala život několika lidí a některé mnohdy i rozdělila. Víme, že Gimferrer často naráží na severoamerická kulturní témata, a proto je možné, že se inspiroval v tomto filmu, který byl ve Španělsku velmi populární.¹³⁵

¹³⁴ BARELLA, Julia. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000, s. 218. „Imágenes de los frecuentes enfrentamientos de la policía con los estudiantes en la Barcelona de finales de los sesenta. También en el poema Canción para Billie Holiday.“

¹³⁵ Za tuto myšlenku vděčím doktorce Jaroslavě Marešové.

4.2 Katalánsky psaná poezie

Zrcadla (Els miralls)

Zrcadla (1970) jsou první sbírkou Gimferrera psanou v katalánštině. Dochází v ní k technickému i formálnímu vývoji, který reaguje na touhu básníka prohloubit jeho umění a rozšířit hranice vyjádření. Změna jazyka nepochybně velmi ovlivňuje strukturu nových básní, které se vyznačují dlouhými verši, jež jsou zároveň melodické, plynulé a tvárné, a také psané více hovorovým tónem, který je člověku bližší. Maska, která je typická pro španělské období, je stále přítomná i v tomto, ale nikoliv pouze jako kulturní maska, nýbrž jako vitální maska, která však pouze předstírá vzpomínky.¹³⁶

V tomto prostoru převládá veškerá snaha básníka udělat z básnického subjektu střed světa, kterému se poezie musí podřídit, a díky tomu může vyřešit svou krizi identity. Rey říká: „Na začátku katalánské etapy je zrcadlo symbolem druhého stupně jazyka. V zrcadle vidíme, že vidíme. V zrcadle básně píšeme, že píšeme.“¹³⁷ *Zrcadla* jsou sbírkou, které objevují moderní poetickou techniku „psaní o psaní“ (escritura de la escritura), jakožto druhý stupeň jazyka.¹³⁸

Sbírka začíná dvěma citacemi jiných autorů. Prvním je Joan Brossa, který říká „*Hra se zrcadlem umožňuje vidět druhou stranu básně*“ (Un juego de espejo permite ver el otro lado del poema), a druhým je Wallace Steven tvrdící „*Poezie je předmětem básně*“ (Poetry is the subject of the poem). Z toho lze snadno vytušit metapoetický záměr, který Gimferrer představuje těmito citacemi.¹³⁹ Tím se objasňuje tvrzení že „píšeme, že píšeme“. V zrcadle básně píšeme o tom, že píšeme, a tím vzniká metapoezie.

Hlavním tématem této etapy je již zmiňovaná krize básnického subjektu v prostoru *světa*, který je mimo jiné také prostorem reality. Básně si velmi detailně pohrávají s osobními vzpomínkami, které jsou však falešné. *Zrcadla* jsou totiž sbírka odrazů, které vytváří přeludy nebo masky, které byly jednou lidmi. To znamená, že všechny vykreslené vzpomínky, které se objevují v básních, jsou pravdivé, ale nejsou to skutečné vzpomínky básníka.¹⁴⁰

¹³⁶ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 182 – 183

¹³⁷ Tamtéž, s. 184 – 185. “El espejo, en este inicio de la etapa catalana, es pues un símbolo del segundo grado del lenguaje. En el espejo vemos ver. En el espejo del poema, escribimos que escribimos.”

¹³⁸ Tamtéž, s. 184 – 185.

¹³⁹ PERSIN, Margaret. *Doing it with mirrors: Pere Gimferrer's Los espejos / els Miralls* [online]. Rutgers, The State University [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://kb.osu.edu/handle/1811/80941>, s. 81.

¹⁴⁰ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005,

Báseň také vytváří zrcadlený odraz ostatních autorů, jako je například Apollinaire, Goethe, Holderlin, Rimbaud, Yeats a další. Odraz zrcadla a představ hraje centrální roli v otázce hodnoty jazyka.¹⁴¹

Obratník Raka (Tròpic de Càncer)

Jedním z preludů, objevující se ve sbírce *Zrcadla*, je voják vystupující v básni *Obratník Raka*. Tato báseň má však nejasný děj a prostředí. Vyskytují se v ní časové a prostorové skoky, což ztěžuje čtenáři se v ní orientovat. Voják se objevuje tedy v kterémkoliv čase a prostoru.¹⁴²

V básni se také mění osoby, ve smyslu mluvnické kategorie, přičemž báseň začíná v er-formě, popisující vojáka:

(...) i ell veu tot passejant les noies amb cabells curts, d'una
revolada envien un bes darrera els vidres
i ell n'es exclós: pel soldat, com si fos invisible,
la realitat no té existència objectiva:
el fred de la caserna, els fràgils núvols de la matinada,
el soldat viu l'irreal (s. 34)¹⁴³

(...) a zatímco se prochází, vidí dívky s krátkými vlasy,
posílající polibek z oken,
a je vyhnán: pro vojáka je to, jako by vše bylo neviditelné,
realita nemá objektivní existenci:
chlad kasáren, křehké mraky časného ráno,
voják prožívá nereálné

Všechny tyto představy jako *dívky s krátkými vlasy, posílající rychlé polibky z oken (les noies amb cabells curts, d'una revolada envien un bes darrera els vidres)*, však nejsou reálné – voják nežije v reálném světě; *voják prožívá nereálné (el soldat viu l'irreal)*. Rovněž si myslím, že tyto vzpomínky básníka nejsou skutečné, jak naznačuje téma této sbírky. Dále báseň pokračuje v první osobě množného čísla:

(...) però dir que hem patit, o ens ha sabut greu , o esperàvem
tornar a casa és inexacte
(...) la desolada lluna que recorda la infància dins els llavis,
com quan érem petits, i al col·legi ens arraulíem els uns amb
els altres al passadís – plovia al pati (...) (s. 34)

s. 186

¹⁴¹ PERSIN, Margaret. *Doing it with mirrors: Pere Gimferrer's Los espejos / els Miralls* [online]. Rutgers, The State University [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://kb.osu.edu/handle/1811/80941>, s. 82.

¹⁴² REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 198 – 199.

¹⁴³ Všechny citace v této kapitole (pokud není uvedeno jinak) pocházejí z knihy: GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970 - 1980)*. Madrid: Visor libros, 1988.

(...) ale říci, že jsme trpěli, nebo že nám to bylo líto, nebo že jsme doufali,
že se vrátíme domů, to není přesné
(...) pustý měsíc připomínající dětství na rtech,
jako když jsme byli malí, a ve škole jsme se spolu choulili
na chodbě - na dvoře přšelo

Zde básník mluví o svém dětství, což se často vyskytovalo v básních španělského období, ve kterých Gimferrer rovněž vzpomínal na své dětství, školní prostředí a mládí. Zda to má určitou spojitost s první etapou v tomto kontextu, zřejmě není, nicméně vyjadřování v básních je velmi podobné. Dále následuje část v ich-formě, ve které můžeme najít určitý odkaz na období kolem války:

(...) No tornaré mai més a la foscor de la casa paterna
i al seu humit país on moren els homes amb febres, polls i brutícia,
com tants d'altres. No: això era
per als d'abans, aquella gent amb polaines,
els qui donen sentit als sofàs, als armaris tancats, a les calaixeres,
als retalls de diari de l'any 39, a les fotos d'en Macià. (...) (s. 36)

(...) Už se nikdy nevrátím do temného rodného domu
a do jejich deštivé země, kde lidé umírají s horečkou, vešmi a špínou,
jako mnoho jiných. Ne: to bylo
pro ty z dřívějšíka, pro lidi v kamaších,
kteří dávají smysl pohovkám, skříňkám, komodám,
novinovým výstřižkům z roku 39, fotografiím Macii. (...)

Podle Reye jsou poslední verše kritikou buržoazie, kterou vyjadřuje pomocí metonymie; *lidé, kteří dávají smysl pohovkám, zavřeným skříňkám,...*¹⁴⁴ (*aquella gent amb polaines, els qui donen sentit als sofàs, al armaris tancats*). Zajímavým spojením je však v tomto případě: *výstřižkům z novin z roku 39 (als retalls de diari de l'any 39)*, (ve španělském překladu 1939), což nám evokuje válečné či poválečné období. Připomeňme si, že rok 1939 se stal vítězným rokem Frankovy armády, ve kterém došlo k nastolení diktatury. Není však tajemstvím, že buržoazní třída v Katalánsku měla s Frankem dobré vztahy.¹⁴⁵ Vzpomeňme si třeba na vřelé přivítání Franca v Barceloně v roce 1939, kdy byla občanská válka už téměř u konce. Ačkoliv mnoho lidí po nastolení diktatury rychle změnilo názor na Frankovo vítězství, někteří si dále užívali Frankovy přítomnosti, a to především ti z vyšší společenské třídy.

Jak tedy chápat kritiku buržoazie v těchto verších? Dle mého názoru *lidé, kteří dávají smysl pohovkám*, jsou lidé, kteří mají vysoké postavení a dostatečné množství finančních

¹⁴⁴ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 199.

¹⁴⁵ Los grandes apellidos catalanes que fraguaron su poder en la España de Franco [online]. *Diario público*, 2015 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.publico.es/politica/grandes-apellidos-catalunya-espana-franco.html>

prostředků, a tudíž nemusí dělat nic a dávají tak smysl pohovkám. Zároveň jsou to lidé, kteří si schovávají výstřižky z novin z roku 1939, což by se dalo chápat právě tak, že podporovali Frankův příchod do Katalánska a jeho vítězství.

Nicméně toto tvrzení se zároveň trochu rozporuje s pokračováním stejného verše, a to: *fotografiím Macii (a les fotos d'en Macià)*. Vraťme se tedy k Francescu Maciovi, což byl vůdce Katalánska po vyhlášení autonomie v roce 1932. Navíc také v roce 1931 vyhlásil Katalánskou republiku, což se nelíbilo republikánům, nicméně její existence nakonec však neměla delšího trvání než pár hodin. Sám však také podporoval republikánskou ideologii a katalánskou nezávislost.¹⁴⁶

Tím se dostáváme k otázce, proč buržoazie přikládala význam fotografiím Macii, pokud zároveň podporovala proti-separatistického Franka. Odpovědí by mohlo být, že od konce 19. století a na začátku 20. století spolu buržoazie a republikáni neměli dobré vztahy, což se však změnilo s nástupem Francesca Macii,¹⁴⁷ který byl vůči ní benevolentní, stejně jako jeho vláda.¹⁴⁸ To by mohl být důvod toho, proč buržoazie přikládala význam jeho fotografiím. Navíc vyšší třída v podstatě vždy podporuje to, co se jí nejvíce hodí. A tak v jedné chvíli mohou podporovat Maciovu autonomii a v druhé naopak vítězného Franka, čímž si zajistí pohodlný život.

Gimferrerova kritika by tedy mohla směřovat k vyšší třídě, která zároveň podporovala frankistickou diktaturu a přizpůsobovala se tomu, co zrovna považovala za vhodné. Interpretace veršů samozřejmě může být jiná, ale dle mého názoru je stěžejní informací rok 1939, který nám asociuje válečné prostředí.

Celá báseň připomíná vyvolání určitých vzpomínek, které však nejsou vzpomínky přímo básníka. Nicméně, může to být jeho alter ego nebo někdo, koho autor znal a vypráví tak jeho příběh. Voják, který je v básni zobrazen, však nevidí pravý svět. Možná vidí pouze jeho odraz. Je zde však vykresleno několik vzpomínek, které přeskakují z jednoho času a prostoru do druhého. Proto je zde nejprve např. vize dívek, které posílají polibky z oken, později jsou to vzpomínky za rok 1939, které jsou pravděpodobně narážkou na kritiku buržoazie.

¹⁴⁶ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011, s. 363

¹⁴⁷ COMPANY, Enric. La burguesía y el catalanismo [online]. *El País*, 2014 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: https://elpais.com/ccaa/2014/05/05/catalunya/1399315808_577208.html

¹⁴⁸ NIN, Andreu. *La revolución española: 1930-1937*. Barcelona: Diario Público, 2011, str. 326

Obratník Kozoroha (Tròpic de Capricorn)

Obratník Kozoroha je dramatickým monologem, ve kterém mluví otec básníka a vypráví mu své vzpomínky, které se udály před jeho narozením, ale mluví také o době, kdy byl básník malý chlapec. Tento styl byl typický pro anglického básníka a dramaturga Roberta Browninga, který proslul vytvořením tohoto dramatického monologu, který později převzal i Cernuda. Je však pravda, že v básni najdeme i části, ve kterých se otcovy promluvy míchají s básníkovými.

Báseň nám připomíná formu ústního vyprávění, které je zasazeno do veršů. Právě v následujících verších můžeme vidět, že se pravděpodobně jedná o monolog otce, který promlouvá ke svému synovi (básníkovi).

(...) La teva mare tenia vint-i-set anys, i amb la Pilar parlaven de com caldria arreglar no sé quin vestit, perquè la nena aviat aniria a escola. Tu no te'n pots recordar (s. 42)

(...) Tvé matce bylo dvacet sedm let, a s Pilar mluvily o tom, jak spravit nevím jaké šaty, protože holčička měla jít brzo do školy. To si ty nemůžeš pamatovat

Kritik Rey rovněž potvrzuje, že: „se jedná o otce, který pravděpodobně oslovuje svého syna a vypráví mu o jeho životě a projektech, o jeho existenciálním selhání, jež zůstává zobecněné a objektivní, a je jediným společným dědictvím všech lidí.“¹⁴⁹ Zároveň také poznamenává, že *Obratník Kozoroha* není typickou básní Pera Gimferrera a je spíše podobná tvorbě Gila de Biedmy, který píše své básně podobným stylem.¹⁵⁰

Samotná báseň začíná hned narážkou na politickou situaci:

Era el primer any que a la platja se sentien discos als altaveus.
Als cafès no es parlava de política, i els homes duien bastó.
Encara estic veient les tovalles de franges roges.
Ens havíem quedat tots sense dir res en havent dinat
– ja ho saps, aquells silencis (s. 42)

Byl to rok, ve kterém poprvé zazněla hudba v reproduktorech na pláži.
V kavárnách se nemluvilo o politice, a muži nosili hole.
Jako bych stále viděl ty ubrusy s červenými pruhy.
Po obědě jsme všichni zůstali zticha
-však to znáš, to ticho

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 201. „Se trata de un padre que parece dirigirse a su hijo, contándole su vida y sus proyectos, su fracaso existencial, que queda generalizado, objetivado, como la única herencia común de los hombres.”

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 201.

Druhý verš nám při básníkově vyprávění prozrazuje, že v *kavárnách se nemluvílo o politice* (*Als cafès no es parlava de política*). Tento verš připomíná dobu diktatury, kdy lidé nemohli svobodně vyjadřovat svůj názor. V případě, že by šli proti režimu, mohli být potrestáni. Ticho, které je v básni zmíněno, je také typickou metaforou pro Frankovu diktaturu – doba ticha.

Rey však opět poznamenává, že politické téma není v básni to podstatné, ačkoliv také zde není použito jen náhodně. Svědectví společnosti zničené diktaturou přispívá k hlavnímu záměru textu: ukázat dojem pomíjivosti a marnosti lidského života, a potřebu zachránit se třeba pomocí umění. Využívá vzpomínek z dětství, jež prožil ve *fantasmagorickém* světě, stejně jako Eliot, který využívá vzpomínek ze zruinované Evropy po světové válce.¹⁵¹

Je zřejmé, že Gimferrer chce ve svých básních především vyjádřit filozofické myšlenky, nicméně se rovněž vrací ke svým vzpomínkám z dětství, prožitém ve frankistickém Katalánsku, jež mu pomáhají vystihnout filozofickou otázku marnivosti existence.

Báseň dále pokračuje takto:

(...) Hi ha figures socials
que han desaparegut: n'és una la Rosa Trènor,
i jo la vaig conèixer –no pas a ella, és clar, sinò el que
representava: així la Carmen Broto,
d'aquells anys que feia vent i era fosc i la gent anava amb gavardines,
la van matar prop de casa els avis i era enterrada en un solar
amb vidre trencats de botelles (s. 42)

(...) Existují osoby,
které zmizely: jednou z nich je Rosa Trènor,
a já jsem ji znal –ne ji, to je jasné, ale to, co
představovala: a tak Carmen Broto,
v těch letech, co bylo větrno a temno, a lidé nosili pláštěnku,
zabili blízko domova jejich prarodičů a byla pohřbena na pozemku
společně s rozbitým sklem z lahví

V těchto verších básník zmiňuje osoby nebo postavy, které zmizely. Jednou z nich je např. Carmen Broto, která byla zavražděna. Byla to španělská prostitutka, jejíž vražda v roce 1949 otřásla barcelonskou společností a vyvolala zvěsti, že se do vraždy zapletli hierarchové frankistického režimu, a dokonce samotný hodnostář z katolické církve.¹⁵²

¹⁵¹ Tamtéž, s. 201 – 202.

¹⁵² CRISTÒFOL ALLUÉ, Francesc Xavier. *Estudio crítico la novela policíaca española de posguerra (1940-1953)* [online]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.tdx.cat/handle/10803/667422#page=1>, s. 45.

Připomeňme si, že Frankova vláda nepovolovala jakékoliv nevhodné chování, které by narušovalo morálku národního katolicismu, a tudíž nepovolovala ani prostituci. Zda s touto okolností souvisela vražda Carmen Broto však známé není. Nicméně pokud by se opravdu prokázalo, že viníkem byli příslušníci režimu, mohlo to mít negativní následky na Frankovu vládu, která mohla být ohrožena. Pokud si představíme tento scénář, je téměř jisté, že frankisti museli okolnosti tohoto zločinu utajit a zakrýt stopy. Také víme, že novinové články byly pod přísným dohledem, takže tato informace nemohla být v době diktatury šířena oficiálně.

Dále otec ve svém monologu a vzpomíná na to dobu, kdy byl chlapec malý:

(...) perquè calia viure, i tu venies amb la cartera de pell que
t'haviem comprat per dur-hi els llibres
i el plumier amb llapis de colors, i et semblaba normal el que
et deien els mestres,
encara que tot allò de quan la guerra no ho veies gaire clar,
i a casa no te'n faríem pas cinc cèntims: prou ho havíem viscut. (s. 42 – 44)

(...) protože bylo potřeba žít, a ty jsi přicházel s koženou aktovkou,
kterou jsme ti koupili, abys v ní mohl nosit knihy
a také penál s pastelkami, a připadalo ti normální,
co ti říkali učitelé,
ačkoliv všechno to ohledně války jsi úplně nechápal
a doma jsme ti to nevysvětlili, stačilo, že jsme to museli zažít.

Otec básníka v těchto verších dále pokračuje ve svém vyprávění a říká, že *bylo potřeba žít*, což značí, že i přes těžké časy, museli lidé žít dál a vypořádat se se vším. Zároveň však může tento verš být interpretován tak, že je potřeba žít, aby jedinec překonal existenciální krizi. Všechny tyto verše mohou být v podstatě jen záminkou jak vyjádřit pomíjivost a marnivost života, které je třeba překonat. Gimferrer, jak již bylo zmíněno, často využívá těchto politických témat, aby vyjádřil tento význam básně.

V pátém verši dále nacházíme zmínku o válce, což s největší pravděpodobností odkazuje na občanskou válku, kterou básník jako malý nechápal, protože byl ještě dítě. Tento chlapec může představovat samotného Gimferrera, který rovněž válku nezažil, protože se narodil až v roce 1945. Tyto verše také mohou znamenat, že lidé, kteří osobně válku neprožili, ji nemohou zcela pochopit, a navíc ji považují za něco, co bylo, a připadá jim to normální; *a připadalo ti normální, co ti říkali učitelé (i et semblaba normal el que et deien els mestres)*. Vzpomeňme si např. na Gimferrerovu španělskou báseň *Vyvolání vzpomínek v Ženevě*, kde básník rovněž naznačuje, že ve škole jim byly podsouvány ideologické myšlenky režimu, a to především katolické náboženství, které bylo považováno za *bezpečnější*. Navíc v době

frankismu byla občanská válka ve škole vysvětlována s ohledem na režim, a tudíž nemohla být vykládána správně a podle reálných událostí.

Poslední verš bychom mohli označit za jeden z nejimpozantnějších, co se týče tematiky války; *a doma jsme ti to nevysvětlili, stačilo, že jsme to museli zažít (i a casa no te'n fariem pas cinc cèntims: prou ho haviem viscut)*. Z těchto slov vyplývá, jak strašlivá válka byla a jak poznamenala životy mnoha lidí. Někteří se k tomuto tématu už nechtějí vracet, protože stále cítí bolest, kterou museli během těchto let prožívat. S tím také souvisí následující verše, avšak mají pozitivnější nádech:

(...) A més, que ni val la pena. Fixa't
que l'any 34 érem feliços i fins i tot ho hem tornat a ser,
perquè la gent n'és sempre, de feliç: ara ja se'n perd el costum, (s. 44)

(...) Navíc to za to ani nestojí. Všimni si,
že v roce 34 jsme byli šťastni, a dokonce jsme byli šťastni i znovu,
protože lidé jsou vždycky šťastni: teď už se tento zvyk ztrácí,

Ve druhém verši otec synovi říká, že v roce 1934 byli šťastni. Pravděpodobně tím myslí období před válkou, kdy se lidé měli ještě dobře. Říká však, že se cítili šťastni i znovu, takže i přes nelehké časy si lidé dokázali najít v životě něco hezkého. Nicméně přiznává, že teď už se tento zvyk ztrácí a lidé nedokáží být šťastni. Dle mého názoru to souvisí již se zmiňovanou pomíjivostí a marnivostí lidského života, kterou chce Gimferrer touto básní vyjádřit. Monolog otce pokračuje takto:

però tu t'en recordes,
com de petit et calia tancar les persianes
per poder dormir la nit de sant Joan, amb les bengales
i la gent al terrats,
i semblava que el món era seu, era gent que podia beure
i ballar i fer el ximple pel carrers a la matinada – allò que no podíem
o no sabíem fer nosaltres (s. 44)

ale pamatuješ si,
jak jsi jako malý musel zatahovat žaluzie,
abys mohl v noci spát při oslavách svatého Jana kvůli světlicím
a lidem na terasách,
a zdálo se, že svět patřil jim, byli to lidé, kteří mohli pít
a tančit a dělat blbosti za svítání po ulicích – to, co jsme my dělat nemohli
nebo jsme nevěděli, jak se to vůbec dělá

Tyto verše se dle mého názoru dají interpretovat několika způsoby. Otec zde mluví o veselém prostředí oslav svatého Jana, ale zároveň říká, že oni se jich účastnit nemohli. Jednou z interpretací je, že nebyli schopni si užívat těchto oslav, protože nevěděli, jak se to dělá, vzhledem k tomu, že zažili hrůzostrašnou válku, která jako by jim vzala idealistické

představy. Rovněž to však může být opět kritika vyšší třídy, která by představovala právě tyto lidi v básni, jenž si mohli oslav užívat, v porovnání s chudšími lidmi, kteří nemohli žít tak volným životem.

Dále na chvíli vrací zpět do současnosti:

(...) Tot em queda molt lluny
I ja no me'n recordo: res, s'haurà refredat
El vas de llet que tinc a la tauleta, i l'hauré d'ecalfar
A la cuina de gas. Aquesta llet d'ara té crema
I no la d'aleshores, encara que amb aquest gust
com de química, no ho sé, no són igual les cases,
ni els discos ni la gent ni tan sols tu – ni el cel,
que ara es posa més tebi i rosar al capvespre (s. 44)

(...) Tohle všechno je daleko za mnou
a už si to nepamatují: no nic, už mi asi vystydlo
mléko v hrnečku, které mám na nočním stolku a budu ho muset zahřát
na plynovém sporáku. Tohle mléko má dnes smetanu
a ne jako to dřívější, ačkoliv s toutle chutí, která
je jako chemie, nevím, domy nejsou stejné,
ani hudba, ani lidé, dokonce ani ty - ani nebe,
které je teď po západu slunce jemné a narůžovělé.

Básník najednou jako by nechtěl svůj příběh už dál vyprávět, pravděpodobně proto, že už nechce vzpomínat na tyto časy. Říká, že to už nepamatuje, přestože vyličuje své vzpomínky do velkých detailů. Vypadá to, že od té doby uteklo již spoustu času; *Tohle všechno je daleko za mnou (Tot em queda molt lluny)*, avšak je vidět, že si velmi dobře pamatuje okamžiky z daného období, na které nemůže zapomenout. Tato část nám zároveň připomíná verš z básně *Vyvolání vzpomínek v Ženevě*, kde rovněž básník říká: *Ušel jsem kus cesty, všechno zůstalo v pozadí, takové zmořené, chatrné (Lejos anduve, todo quedó al fondo, no sé, marchito, estéril)*, když vzpomíná na své špatné dětství.

Básník vyprávěl příběh o svém mládí tak dlouho, až mu vystydlo mléko, které si připravil, než začal vyprávět. Porovnává jeho chuť, která se mu zdá lepší než v dřívější době, čímž se také může odkazovat na válečné či poválečné období, kdy lidé neměli dostatek potravin a museli si např. mléko ředit s vodou. Připomeňme si, že i v anonymním reportu z roku 1939 bylo zmíněno, že v obchodech chybělo mléko, káva a občas se rozdělovalo malé množství cukru. Nicméně dnešní mléko má zase podle básníka chuť chemie, což také dokazuje, že od oné doby uběhlo více času.

Nezměnila se pouze chuť mléka, ale také domy, hudba a samotný chlapec, který byl v té době zřejmě ještě hodně malý. Také nebe je podle něho teď krásnější, což můžeme interpretovat

tak, že při válce nebo po válce viděli vše lidé černě a negativně. Navíc i samotnou válku si obvykle představujeme jako zamlžené prostředí, plné střelného prachu a šedivé oblohy. Na konci básně říká:

(...) ens ha tocat de viure uns anys inexistents
-què en diran, d'això? – mai la vida no ha estat tan irreal,
tot sembla que succeeixi en el passat i és tan llunyà com ell,
l'esforç d'aconseguir un sentit de la vida ¿es potser la funció
primordial de l'art? -són versos de fa anys- i: ¿és l'obra poètica
una interpretació que proposem dels fets? Vull dir: ¿és un
esforç de coherència? (s. 48)

(...) museli jsme prožít několik neexistujících let
-co na to řeknou? – život nikdy nebyl tak nereálný,
zdá se, že se všechno stalo v minulosti a je to stejně tak daleko,
snaha dosáhnout smyslu života, je snad nejdůležitější funkcí
umění? - jsou to verše z dřívějšíka- a: je poetické dílo
navrhovanou interpretací skutečnosti? Chci říct:
snahou o spojitost?

Vidíme, že závěr básně již zcela pojednává o smyslu umění a básně, snad kromě prvního verše, který oznamuje: *museli jsme prožít několik neexistujících let* (*ens ha tocat de viure uns anys inexistents*), což by mohla být také jistá narážka na nešťastnou minulost. Zároveň by to však mohla být narážka na krizi existence. Ve druhém verši se však básník vrací k tématice předchozí básně *Obratník Raka*, a v podstatě i celé sbírky *Zrcadla*, když říká, že; *život nikdy nebyl tak nereálný* (*mai la vida no ha estat tan irreal*). Tento verš nám napovídá, že zmiňované vzpomínky nemusí být skutečné vzpomínky básníka. Gimferrer se zde také pozastaví nad otázkou smyslu života a samotného umění.

Dle mého názoru je zde patrná i hra zrcadel; *je poetické dílo navrhovanou interpretací skutečnosti?* (*¿és l'obra poètica una interpretació que proposem dels fets?*) Tedy, odráží se skutečnost v poetickém díle? Nebo se spíše poetické dílo odráží ve skutečnosti? Možná právě proto jsou zmiňované vzpomínky ve sbírce nereálné.

Zrcadlo, text a báseň se snaží o zmiňovanou spojitost a jednotu, ve které se odráží sám básník. Význam života, který umění hledá, je proto stejně tak nereálný, jako samotný život.¹⁵³ To potvrzuje i verš: *život nikdy nebyl tak nereálný*.

¹⁵³ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 2014.

Pustý prostor (L'espai desert)

Pustý prostor, publikovaný v roce 1977, je považován za vrchol Gimferrerovy poezie, který se stal velkým přínosem pro katalánskou literaturu a hlavní proudy současné poezie.¹⁵⁴ Báseň analyzuje politickou a duchovní situaci, která je situována do doby autorova mládí a dospívání, což jsou přibližně poslední roky frankistické diktatury.¹⁵⁵

Tato báseň představuje v Gimferrerově díle to, co *Pustá země (The waste land)*, *Sluneční kámen (Piedra de sol)* nebo *Prostor (Espacio)* představovali pro Eliota, Paze a Jiméneze, tedy báseň, jež převyšuje ostatní svou úplností a ve které se zároveň vyskytují politické, autobiografické, estetické a metafyzické otázky, jež řeší témata času, bytí či erotiky. Jejím hlavním úkolem je odhalit odpověď na otázku: *Co znamená existovat?*¹⁵⁶

Tato báseň je v práci analyzována podrobněji právě pro své důležité postavení v autorově tvorbě, ale také proto, že zde Gimferrer explicitněji reaguje na frankistickou diktaturu, a to především v Katalánsku. Verš „*Roky podlosti, doba dravých ptáků a loveckých psů pronásledující Katalánsko*“ (*Els anys d'abjecció, el temps d'ocells rapaços i de gossos de presa encalçant Catalunya*) se tak stane jedním z nejcharakterističtějších veršů z celé Gimferrerovy tvorby, co se týče politického kontextu.

Gimferrer ve svém prologu k básni komentuje svou přípravu na dílo, které započal 7. června a dokončil 11. srpna roku 1976. Upozorňuje, že *Pustý prostor* je jednotná báseň, která se skládá z deseti částí, avšak každá část by měla být brána jako jeden kousek celku, a tudíž nedoporučuje, aby čtenář vnímal každou část jako samostatnou.¹⁵⁷

Rovněž v prologu komentuje vložené citace, které se často objevují v jeho poetických sbírkách. V případě *Pustého ostrova* použil, ačkoliv zprvu nevědomky, spojení *kruté jaro (cruel primavera)*, což je nepochybná výpůjčka z knihy T. S. Eliota, *Pustá země*, ve které najdeme spojení *krutý duben*. Druhá citace je ze sbírky W. B. Yeatsa, *Crazy Jane Talks with the Bishop*, která už byla zcela záměrná.¹⁵⁸

¹⁵⁴ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4., s. 343

¹⁵⁵ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer, *Actas del XVII Congreso de la Asociación de Hispanistas (AIH)*, Roma, 2012^a, s. 316.

¹⁵⁶ REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia: Pre-Textos, 2005, s. 286

¹⁵⁷ GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970 - 1980)*. Madrid: Visor libros, 1988. s. 152.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 152.

Na jedné straně *Pustého prostoru* můžeme tedy najít odezvu utlačované minulosti, hrůzu při vzpomínkách na dětství a zmatenou touhu adolescenta, a na druhé straně bezprostřednost okamžiku osvobození, poznání, milostné extáze nebo přijetí smrti. Nezapomeňme také, že diktátor Franco zemřel v listopadu roku 1975, takže Gimferrer napsal *Pustý prostor* jen několik měsíců po jeho smrti, tedy v době, kdy se ve Španělsku konečně zase zdálo, že je vše možné.¹⁵⁹

Politické téma spojené s frankismem sice nenajdeme ve všech deseti částech básně, nicméně budeme postupně analyzovat každou část zvlášť, čímž trochu přiblížíme rovněž i filozofické téma *Pustého prostoru*, jak bylo řečeno v úvodu.

I.

V první části nenacházíme politická témata. Básník se objevuje v čase, který byl zastaven v budoucnosti, a pozoruje procházející těla:

Ara els veig de molt lluny, tots aquests cossos
que passen, com si la llum d'una cruel primavera
els rebutgés
(...) el temps parat de l'esdevenidor. (s. 154)

Ted' je vidím z velké dálky, všechna ta těla,
která tu procházejí, jako by je světlo krutého jara
odmítalo.
(...) čas zastavený v budoucnosti.

Dle mého názoru je zde již naznačeno téma času, které bude báseň dále provázet; *čas zastavený v budoucnosti (el temps parat de l'esdevenidor.)*. Rovněž si ve druhém verši můžeme všimnout již zmiňované citace *krutého jara*, kterou Gimferrer převezme od Eliota.

V této souvislosti se můžeme v již citovaném článku dočíst následující:

Básník vzpomíná na postavy, které jsou odlišné těch, které právě vidí a které v daný okamžik cítí. Přiznává plynutí času a na konci básně odevzdává svá slova. Je těžké vědět, jaký je rozdíl mezi zachycením světa minulosti a dnešního světa, ale i přes obtížný úkol to pochopit, můžeme najít tři znaky, které se vyvíjejí dál v básni, tedy: rozpor mezi vegetacním a minerálním světem; přizpůsobení vegetačního světa

¹⁵⁹ OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: ruptura i transició, *Revista internacional de Catalanística*, n.º 7, Universidad de Cambridge. 2004

k sexuálnímu aktu, a sexuální akt jako způsob poznání; smrt jako pozadí, jako to, co přiměje básníka odevzdat svá slova, a jako předpoklad a směr jeho existence.¹⁶⁰

Právě tyto znaky nás budou provázet při analýze *Pustého prostoru*, díky kterým lépe pochopíme význam básně.

II.

Druhou část básně můžeme označit pravděpodobně za nejdůležitější část v souvislosti s politickým kontextem, jelikož se zde nachází mnoho veršů kritizujících omezování Katalánska během diktatury, včetně verše, který byl již zmíněn na začátku kapitoly.

Na začátku básně se básník dostává k již zmiňovaným vegetacím, ale také postavě chlapce, čímž se vrací zpět do dětství:

Les vegetacions vives del tronc,
quan el nen, esguardant com un mèdium, nadava en
les clarors líquides de l'armari,
cares, carotes, ulls fent pampallugues,
barbes daurades i aquoses, olis
embalsamant una carcassa seca,
un cos fet pelleringa al fons dels passadissos,
la màscara cremada amb àcids, de la por, (s. 160)

Živé vegetace kmene,
když chlapec, s výrazem jasnovidce, plaval v
tekuté září skříně,
tváře, škrabošky, mrkající oči,
pozlacené a vodnaté vousy, oleje
balzamující suchou kostru,
tělo jako kus hadru na konci chodeb,
maska spálená kyselinami, strachem,

Gimferrer ve druhé části používá techniku collage a vytváří fragmentovaná spojení, a proto výčty slov mohou působit chaoticky. Později se však ukáže, že se jedná o sémanticky organizovaný text, který vytváří ustanovený celek, jenž může představovat např. dny v týdnu

¹⁶⁰ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4., s. 344. “El poeta recuerda unas figuras diferentes a las que ahora ve, unos hombres diferentes a los que ahora puede sentir, reconoce el paso del tiempo y entrega sus palabras como acto final de ese proceso. Es difícil saber qué diferencia hay entre la imposibilidad de aprehensión del mundo del pasado y la de hoy, pero a pesar de la dificultad de comprenderlo claramente hay tres rasgos que quedan perfectamente establecidos cuyo desarrollo se sigue en todo el poema: oposición del mundo vegetal y el mineral; asimilación del mundo vegetal al sexo y el sexo como una vía de conocimiento; la muerte como telón de fondo, como lo que le mueve a entregar esas palabras y como condición y dirección de su existencia.”

nebo roční období.¹⁶¹ Jedná se tedy o chronologický výčet, který představuje zároveň etapy života člověka, nebo přinejmenším přechod z dětství do adolescence.¹⁶²

Báseň dále představuje vizi ze sovětského filmu:

(...) De bronze rovellat i de verdet, uns homes,
dàrsena enllà, amb viseres, foscos de cuir, pàl·lids i borrosos
sota l'urpa de ferro i l'ombra de les ales esteses de les grues.
Dàrsena enllà, en silenci, amb el claror dels ganxos,
polsosos, en un marc de diapositiva,
aturants, instantanis, sota un llum de magnesi,
brandant fusells i arpons. (s. 160)

(...) Z rezavého bronzu a měděnky, muži,
tam v doku, s kšiltovkami, tmavé kůže, bledí a rozostření
pod železným drápem a stínem otevřených křídel jeřábů.
Tam v doku, v tichosti, s jasností zaprášených háků,
na diapozitivním snímku,
zadrženi, okamžitě, pod hořčikovým světlem,
mávající puškami a harpunami.

V těchto verších přichází záhadní muži v dokách. Kritik Ollé, který měl příležitost se Gimferrera zeptat na tento výjev a přechod mezi etapami, obdržel vysvětlení, že se jedná o scénu z filmu *Křižník Potěmkin*, jenž byl ve Španělsku tajně promítán v zakázaných kinech. Právě odtud pochází vize mužů se zbraněmi a harpunami. Těchto sedm veršů představují příchod mýtů a naděje, které se objeví v následujících verších.¹⁶³

Film byl s největší pravděpodobností zakázán proto, že byl natočen v Sovětském svazu. Připomeňme si, že Franco nebyl příznivcem tohoto komunistického impéria a naopak politicky podporoval nacistické Německo a fašistickou Itálii. Proto byly během Frankovy diktatury sovětské filmy zakázány a naopak lidé mohli sledovat pouze německé nebo italské filmy, z nichž většina poukazovala na nacionalistickou tendenci.

¹⁶¹ LUJÁN, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*, Madrid, 1999., s. 81. cit. in: LOPÉZ MARTÍN, Alberto. La identidad en L'espai desert de Pere Gimferrer y Ode Marítima de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo. *Revista de llenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. 2011, s. 83.

¹⁶² LOPÉZ MARTÍN, Alberto. La identidad en L'espai desert de Pere Gimferrer y Ode Marítima de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo. *Revista de llenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. 2011, s.

¹⁶³ OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: ruptura i transició, *Revista internacional de Catalanística*, n.º 7, Universidad de Cambridge. 2004

V další části básně najdeme již zmiňovaný verš symbolizující utlačovatele Katalánska:

Els mites
del temps adolescent, el coltell de Teseu
que faria justícia de tot, la divisòria
entre l'avui i el temps que obriria el nou temps.
Els anys d'abjecció, el temps d'ocells rapaços i de gossos de
presa encaçant Catalunya (s. 160)

Mýty,
doba mládí, nůž Thésea,
kterým by zajistil spravedlnost, rozdělení
mezi přítomností a časem, který by započal novou dobu.
Roky podlosti, doba dravých ptáků a loveckých psů
pronásledující Katalánsko

Zvířata v předposledním verši, představující utlačovatele Katalánska, jsou tu zobrazována jako nemilosrdná dravá zvěř, která útočí na svou kořist, což je příznačná metafora pro pronásledování katalánské kultury v době frankismu. Katalánská kultura, jak již víme, měla být podle Franka zničena a zapomenuta, ať už např. zákazem katalánského jazyka na veřejných místech, potlačením prodeje katalánských knih nebo zničením katalánských gramatik a slovníků. Všimněme si, že Gimferrer nazývá tuto dobu *roky podlosti (els anys d'abjecció)*, což naznačuje, jak absurdní praktiky a cíl si Franco vytyčil svou *podlou* ideologií. Je však pravda, že během režimu došlo k uvolňování některých z těchto represí.

Dle mého názoru, jak jsem již poznamenala na začátku kapitoly, patří tyto verše mezi nejdůležitější, co se týče politického kontextu, v celé tvorbě Pera Gimferrera. Kritika frankismu je zde vyličená explicitněji než v jeho předchozích básních, kde se objevovaly narážky na politická témata. Může to být také proto, že Gimferrer báseň napsal až po smrti Franka, a tudíž mohl o diktatuře mluvit otevřeněji.

Utlačovatele Katalánska komentuje také Juan Sánchez:

Rozplynulý odraz básníka v zrcadle (objevující se na začátku básně) je stejný, jako odraz jeho coby malého chlapce, který opět evokuje vegetační království a svět osídlený bestiální faunou. Ta představuje utlačovatele Katalánska v nejvyšším stupni tyranství. Také vyjadřuje naději typickou pro dobu dospívání, která touží po konci této tyranie a po novém světě, ve kterém lidé mohou být lidmi a žít opravdovým životem.¹⁶⁴

¹⁶⁴ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lengües y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4., s. 344 - 345. „La mirada disuelta en el espejo del poeta es la mirada del antiguo niño que evoca otra vez un reino vegetal y un mundo poblado de fauna bestial como representación de los opresores de Cataluña y en un nivel mayor de todo tirano. Y se expresa la esperanza propia del tiempo de la adolescencia del

Básník si tedy odrazem v zrcadle vybaví své dětství a vyvolá tak vegetační svět společně s krutou faunou, která představuje již zmiňované utlačovatele Katalánska.

Gimferrer si jako metaforu této doby vybírá bájný mýtus o Théseovi z řeckých bájí, objevující se ve druhém verši. Théseus se měl podle pověsti postavit obludnému netvoru Minotaurovi. Obyvatelé Athén totiž trpěli krutou daní za to, že král Aigeus zabil syna krále Mínoa, a museli každým devátým rokem posílat na Krétu sedm dívek a sedm chlapců, kteří byli předhozeni Minotaurovi. Théseus, syn Aigeův, však nakonec Minotaura zabil kouzelným mečem, který mu darovala Ariadna, dcera Mínoa.¹⁶⁵ Právě tento příběh může připomínat utlačování, které měli zažívat obyvatelé Athén několik let, stejně jako zažívali Katalánci v období diktatury. Gimferrer v básni mluví o *noži Thésea, který by zajistil spravedlnost (el coltell de Teseu que faria justícia de tot)*, čímž se domáhá osvobození Katalánska, jako tomu bylo v případě Athén, a touží po konci této tyranie.

Dále básník pokračuje v rozvíjení tématu času spojeného se sociálními problémy:

els temps d'ullals, el temps del quequeig de la serp i
el barboteig del cròtal rampinyaire
el temps del bram del búfal i el temps d'honorar l'estòlid
cranc i el porc espí homicida,
els anys de la nostra humiliación, l'imperi de la tralla (s. 160 – 162)

doba tesáků, doba koktání hada
a blábolení drancujícího chřestýše
doba bučení buvolů a doba uctívání hloupého
kraba a vražedného dikobraza,
roky našeho ponižování, říše bičů

Verše nám opět nabízejí vizi bestiálních zvířat, která svými zvuky nebo zjevem děsí ostatní. Ať už je to *bučení buvolů (bram del búfal)* nebo třeba *vražedný dikobraz (i el porc espí homicida)*, který svými bodlinami je schopný svého protivníka zabít. Všechna tato zvířata rovněž představují utlačovatele Katalánců. Poslední verš, říkající: *roky našeho ponižování (els anys de la nostra humiliación)* je také jasnou kritikou ponižování, kdy muselo Katalánsko trpět zákazy a omezováním. *Říše bičů (l'imperi de la tralla)* je metaforou pro násilný režim, kterému se lidé museli podřídit, jako by rovněž představovali bezmocná zvířata.

fin de esa tiranía y la llegada de un mundo nuevo en el que el hombre pueda ser hombre y tener una vida auténtica.”

¹⁶⁵ SANTIAGO, María. Mitología Griega: Teseo y el Minotauro [online]. *Red Historia*, 2020 [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://redhistoria.com/mitologia-griega-teseo-y-el-minotauro/>

V dalších verších můžeme opět najít obraz zákeřných zvířat, ale také jistou naději básníka:

i el sobtat espai mític, quan, fulgurants, veuriem, tot fundant un temps nou,
després d'homes amb bec de voltor negre i homes amb cap
d'aranya i homes amb cap de fura i d'escorpí
només homes amb cara d'home. (...) (s. 162)

a nečekaný mýtický prostor, když bychom náhle viděli, jak vzniká nová doba,
a místo lidí se zobákem černého supa a lidí s pavoučí hlavou a lidí s hlavou fretky a šтира,
bychom viděli pouze lidi s lidskou tváří. (...)

Tyto verše opět představují naději básníka, jenž touží po nové době, která by ukončila diktaturu. Přeje si, aby místo *lidí se zobákem černého supa,.. (homes amb bec de voltor negre)*, viděl *pouze lidi s lidskou tváří (només homes amb cara d'home)*. Nechce už dál přihlížet tyranům a utlačovatelům, kteří jsou jako krutá zvířata. Chce vidět bytosti s lidskou tváří, které by se chovaly ke všem důstojně, nikoliv jako zvířata. Nicméně tato naděje později mizí, protože opouští období dospívání a vstupuje do světa dospělosti, ve kterém se nic nemění a vše se opakuje.

III.

Třetí část je spojena s kritikou buržoazie, jakožto vyšší třídy, která je zde vykreslena jako nelidská společnost. Vzpomeňme si, že Gimferrer kritizoval buržoazii už např. v básni *Obratník Raka*, takže je zřejmé, že toto téma nastiňuje ve svých básních častěji:

El cadavèric cercle de família,
amb llànties d'oli brut, com un borrall de caspa,
cares encardalenesques, ulls d'òrbites buides en la claror grogosa,
(...) i un garfi
en lloc de mà era el símbol de l'amor conjugal. (s. 164)

Mrtvolný rodinný kruh,
s petrolejovými lampami, jako hrudky lupů,
mrtvolné tváře, oči prázdných oběžných drah ve žluté záři
(...) a hák
byl místo dlaně symbolem manželské lásky.

Buržoázní rodina je zde zobrazena jako loutka, která nemá city, což dokazují i poslední verše: *a hák byl místo dlaně symbolem manželské lásky (i un garfi en lloc de mà era el símbol de l'amor conjugal)*. Hák, který mají tyto lidé místo hřejivé ruky, je dle mého názoru symbolem odtažitosti, chladnosti a možná i krutosti. Následující verše opět popisují bestiální zvířata jako ve druhé části básně:

Pels carrers,
la llopada, amb smoking i amb cotxes de xarol,
les hordes de la gent que fa vida de nit,
guineus, gossos salvatges, l'ós, la serpent pitó,
devorant sang i vísceres a les barres dels bars. (s. 164)

Na ulicích
smečky vlků, se smokingem a nalakovanými auty,
skupina lidí, kteří žijí nočním životem,
lišky, divocí psi, medvěd, krajta
pohlcující krev a vnitřnosti u barových pultů v barech

Gimferrer zde nabízí vizi nočních zvířat, která opět ztělesňují osoby. V tomto případě bych řekla, že mohou představovat vyšší třídu a zároveň obdivovatele Franka, což byla jedna z interpretací i u básně *Obratník Raka*, protože víme, že mnoho lidí z vyšších tříd Franka podporovalo. Básník zde vykresluje smečku vlků, která je metaforou pro lidi, kteří žijí nočním životem, stejně jako lovící vlci v noci. Je zřejmé, že lidé chodící ve smokingu s nalakovanými auty budou představovat buržoazní třídu. Také *krajta pohlcující krev a vnitřnosti u barových pultů* (*la serpent pitó, devorant sang i vísceres a les barres dels bars*) může představovat popíjející vyšší třídu na baru. Na konci básně se Gimferrer opět vrací k vegetačnímu světu:

(...) Folla sacerdotessa,
tigressa negra, cos fulmini, irradiant
carbó i robins, foguera vegetal i carnívora,
en una asfíxia de lianes verdes,
amb l'olor fosc i agre del safrà! (s. 166)

(...) Šílená kněžka,
černá tygřice, oslňující tělo, zářivé
uhlí a rubíny, vegetační a masožravý oheň,
v udušení zelených lián,
s temnou a kyselou vůní šafránu!

Docent Sánchez nejprve komentuje tuto scénu: “Básník vyvolává šílenou kněžku, i když stále nevíme proč. Nevíme, kdo to je, ale je jisté, že reprezentuje vegetační svět”.¹⁶⁶ Poté rozděluje dva již zmiňované estetické světy na vegetační, který představuje témata dětství, adolescence, minulosti, sexuálního aktu a vyšší reality, a minerální svět s tématy nereálnosti, pokrytectví, falešného života a panování sociopolitického útlaku. Vzhledem k těmto rozporům básník přemýšlí nad smyslem existence a hledá řešení.¹⁶⁷

¹⁶⁶ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4., s. 345. „El poeta invoca a la loca sacerdotisa aunque aún no sabemos para qué. No sabemos muy bien quién es pero queda claro que representa el mundo vegetal“

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 346 – 347.

IV.

Ve čtvrté části poprvé zazní spojení *pustý prostor* a zároveň narazíme na téma erotiky, času a samozřejmě prostoru:

(...) i si un silenci nu ens lliura l'èsser
y la buidor de l'extasi, l'instant paralitzat
en què ens veiem el rostre, no cap d'àguila, no
cap de gos ni de mic: un rostre humà, que accepta
de ser el mateix (s.168)

(...) a pokud nám nahé ticho poskytuje naše bytí
a prázdnotu extáze, ten strnulý okamžik,
ve kterém si vidíme tvář, ne hlavu orla, ne
hlavu psa nebo opice: lidskou tvář, která přijímá
býtí sama sebou

Básník zde zažívá extázi při sexuálním aktu, díky které může vidět sám sebe. Člověk však nikdy nemůže objevit své *bytí*. Je to stejný paradox jako v případě chlapce, který hledí do zrcadla ve druhé části básně. Vidíme odraz, ale nevidíme sebe. Jsme jako dvě oddělené bytosti, přičemž jednu z nich nikdy nemůžeme spatřit.¹⁶⁸ To potvrzují také následující verše:

i veu la seva imatge en un instant fet d'aigua,
un temps- mirall, i sap que és mateix, i sap
que res no és sagrat sinò ell mateix, que res
no l'alliberarà sinò ell mateix
(...) i el de la fusió que atueix el sentit i obre el coneixement,
y, anul·lant l'èsser, fa retrobar l'èsser,
perquè som l'altre cos, l'altra percepció,
en un temps blanc i buit, en un espai desert (...) (s. 168)

a on vidí svůj obraz v okamžiku vytvořeným z vody,
v časovém zrcadle a on ví, že je sám sebou a ví,
že nic není posvátné, než on sám, že nic
ho neosvobodí, jen on sám sebe
(...) a spojení, které zničí všechny smysl a dosáhne poznání,
a zrušením bytí se bytí znovu objeví,
protože jsme to druhé tělo, to druhé vnímání,
v prázdném bílém čase, v pustém prostoru (...)

Z těchto veršů vyplývá, že obraz básníka je pomíjivý jako okamžik, který se ztrácí jako voda a také, že jsme dvě oddělené bytosti: *protože jsme to druhé tělo, to druhé vnímání (perquè som l'altre cos, l'altra percepció)*. Básník díky sexuální zkušenosti dosáhne poznání (*obre el coneixement*), a jak říká Juan Sánchez:

(...) jde o znovusjednocení, ve kterém bytí a poznání je to samé, a proto může člověk znovu poznat sám sebe a být skutečný. To znamená, že jediným místem, kde může najít

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 350.

sám sebe, aby dosáhl pravdy, je pustý prostor. Naše bytí je totiž stejné jako nicota, a proto místo, které nám dává naši existenci, je absolutní prázdnota a to z jednoho logického a prostého důvodu: vědomí je známkou ne-bytí, protože člověk nemůže být něčím, co už zná, proto bytí je absolutní nedostatek vědomí, to znamená nedostatek člověka.¹⁶⁹

Právě z toho důvodu, dle mého názoru, nazývá jeho extázi *prázdnotou* (*la buidor de l'extasi*), protože právě při prázdnotě tohoto okamžiku, je schopen poznání. Právě v této prázdnotě, v pustém prostoru, je schopný dosáhnout pravdy a existence.

V.

Pátá část básně se zabývá z velké části otázkou času a okamžiku:

(...) Només hi ha un temps. El temps de l'home
i el temps de l'animal i el de la planta
i el temps de roc, són un. (s. 174)

(...) Existuje jen jeden čas. Čas člověka
a čas zvířat a rostlin
a čas kamenů jsou jeden.

V těchto verších zaznamenáváme určité spojení vegetačního a minerálního světa, přičemž básník říká, že existuje pouze jeden čas, který je pro všechny stejný, nicméně každý ho vnímá jinak:

(...) Els morts
viuen el temps etern i nocturn de la boira (s. 176)

(...) Mrtví
žijí věčným nočním životem mlhy

Gimferrer v této části básně mluví o mrtvých, kteří žijí věčným životem. Naopak čas člověka je pouhý okamžik. Člověk si je vědom toho, že zemře, a proto ví, že žije na útěku před časem. Může pouze zažít pád onoho okamžiku. Uznává však svou smrtelnost a přijímá ji.¹⁷⁰

V souvislosti s tím pokračují i následující verše:

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 350 „(...) es que la reunificación, el ser, la unión donde conocer y ser son lo mismo y por tanto el hombre se puede reencontrar, ser real, es decir, donde realmente tiene que buscarse para encontrar su verdad, es el espacio desierto. Nuestro ser más profundo es igual a la nada, el sitio que nos dona la existencia es el absoluto vacío por una razón muy lógica e incluso trivial: la consciencia es la marca del no ser, ya que el hombre no puede ser lo que conoce, por tanto, el ser es la absoluta carencia de consciencia, o sea, la carencia de hombre”

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 352.

(...) ¿No sentíem,
des de sempre, que dúiem amb nosaltres?
(...) ¿no sentiü que és l' instant el vostre temps?
(...) és el temps del desig
i el de la passió, el temps de recordar
i el temps de somiar. (s. 176)

(...) Necítüli jsme
už odjakživa, že ho nosíme v sobě?
(...) necítíte, že váš čas je okamžik?
(...) je to čas přání,
a vášně, čas na vzpomínání,
a čas na to snít.

Tyto verše popisují již zmiňovaný *okamžik*, který se básník snaží vysvětlit a říká, že jsme ho už odjakživa nosili v sobě, a v podstatě, že všechnen náš čas je právě daný okamžik. Nazývá ho časem přání, vášně a snění, což se podle docenta Sáncheze objevuje již ve filozofii Senecy:

Básník se snaží vyjádřit ten okamžik, který je časem vášně a touhy. Už Seneca spojoval pomíjivost a plynutí času s touhou, a aby znemožnil pád okamžiku a stal se pánem vlastní reality a nedovolil, aby byl náš čas tak pomíjivý, musí přestat snít. (...) Nicméně moderní básník není stoický a nechce pomíjivost potlačit. Naopak básník ví, že z toho se skládá jeho život, a proto touží po tom tento okamžik pochopit.“¹⁷¹

Není to tedy tak, že by básník chtěl zabránit plynutí času a pomíjivosti. Moderní básník je s touto okolností smířený a pouze touží po tom tento jev pochopit a také porozumět smyslu jeho existence.

VI.

V šesté části opět nacházíme několik odkazů na frankistické období, ale spíše až ve druhé polovině básně. Básník se zde nachází na barcelonské třídě Gran Vía:

(...) Venint per la Granvia, el vermell d'un semáfor
ens va fer aturar el taxi. El vaig veure aleshores,
esgrogueít, estult, vermell de cara,
al volant del seu cotxe, amb una americana color crema,
el perfecte producte de trenta anys de feixisme,
desposseít, vaporitzat i nul (s. 184)

¹⁷¹ Tamtéž, s. 353 – 354. „El poeta busca expresar ese instante, que es el tiempo de la pasión y del deseo, ya Séneca relaciona la temporalidad y el pasar del tiempo con el deseo, con lo que para abolir precisamente la caída, para adueñarse de la realidad y que no se nos escape ese tiempo tan fugitivo, la fórmula consiste en dejar de desear. Pero el poeta moderno no es el estoico, y no quiere abolir esa temporalidad, sino justamente todo lo contrario porque sabe que en eso consiste su vida, y por tanto aspira a aprehender ese instante”

(...) Když jsem jel po Granvia, červená na semaforu
nás donutila zastavit taxi. A tak jsem ho viděl,
nažloutlého, hloupého, rudého v obličeji,
za volantem jeho auta, se sakem krémové barvy,
perfektní výsledek třiceti roků fašismu,
chudého, vyprášeného, bezvýznamného

V těchto verších nám básník popisuje svou jízdu po Gran Vía, při které ve vedlejším autě zaregistruje muže; *nažloutlého, hloupého, rudého v obličeji (esgrogueít, estult, vermell de cara)*. To, co z něho udělalo nelidského člověka, bylo třicet let fašismu, což můžeme interpretovat jako roky Frankovy diktatury, které ve výsledku trvaly třicet šest let. Fašismus, který vznikl v Itálii, můžeme považovat za obdobnou ideologii frankismu, přičemž obě se vyznačují autoritativním a diktátorským režimem. Muž v básni byl pravděpodobně příznivcem režimu, což z něho však udělalo necitelného a bezvýznamného člověka. Navíc slovo *producte* v předposledním verši může být vykládáno rovněž jako *produkt*, což můžeme interpretovat tak, že mu režim vzal lidskost a proměnil ho v pouhou věc. Popis muže, jakožto prototypu zničeného Frankovou diktaturou pokračuje takto:

en un món de despatxos com cambres frigorífiques,
sense saber qui era ni com es deis, astut,
satisfet de clissar-hi més que quelsevol altre,
parlant com un ninot de ventríloc, menefla,
sense país ni llengua, sense ni ser ell mateix (s. 186)

ve světě kanceláří s mrazicími boxy,
bez toho, aniž by věděl, kým byl nebo jak se jmenoval, prohnáný,
spokojený, že byl vychytralejší než kdokoliv jiný,
mluvící jako loutka břichomluvce, ničema,
bez země a bez jazyka, bez toho, aniž by byl sebou samým.

Muž si už ani nepamatuje, kým byl nebo jak se jmenoval, protože z něho režim udělal jiného člověka. Nicméně on sám sebe vidí jako spokojeného a vychytralého člověka, který je rád, že byl na straně režimu. Vhodnou metaforou je zde verš; *mluvící jako loutka břichomluvce (parlant com un ninot de ventríloc)*, který značí, že muž byl pouhou loutkou, za kterou mluvil systém. Poslední verš; *bez země a bez jazyka (sense país ni llengua)*, bychom mohli interpretovat tak, že Katalánsku byl během frankismu odejmut status autonomie a také byla zakázána katalánština. Tím se stal mužem bez jazyka a bez identity; *(sense ni ser ell mateix)*.

Báseň dále zmiňuje divadlo Koloseum:

(...) Damunt el Coliseum, un cel tètric,
amb clarors vermelloses, feia irreal les cases (s. 186)

(...) Nad Koloseem, temné nebe,
s načervenalou září se domy zdály nereálnými

Barcelonské divadlo Koloseum není v básni náhodně. Došlo u něho totiž k jednomu z nejbrutálnějších bombových útoků na Barcelonu během občanské války, který byl zároveň prvním, jehož cílem bylo zaútočit na civilní obyvatelstvo.¹⁷² Divadlo Koloseum je rovněž umístěno na třídě Gran Vía, na které se básník v této části nachází.

Vizi zničené Barcelony nám mohou připomínat i následující verše:

(...) Veus ara el temple endorrat, el temps
de cases amb façanes esborrades,
(...) el temps del gas a la ciutat dels morts.
Así hemos vivido: en la voracitat de l'aire (s. 184)

Vidíš teď ten zničený chrám, čas
domů s vymazanými fasádami
(...) doba plynu ve městě mrtvých.
Takhle jsme žili: dychtili jsme po vzduchu

I tyto řádky nám mohou evokovat zničené město po válce, v tomto případě Barcelonu, o které básník mluví. Gimferrer dále často zmiňuje *plyn* spojený s časem, městem nebo zemí, což může symbolizovat zamořené prostředí války, toužící po pravém vzduchu, jako v posledním verši; *dychtili jsme po vzduchu* (*en la voracitat de l'aire*).

Již zmiňovaná ztráta identity se objevuje i v následujících verších:

(...) vivint tots en el temps de la no-identitat,
venuts, hipotecats, sense res que fos d'ells,
ni tan sols el seu nom, en documents greixosos escrits en llengua espuria,
malmesos (s. 186)

(...) Žijící v době bez identity,
prodání, platící hypotéku, aniž by cokoliv bylo jejich,
ani jejich jména, v umaštěných dokladech napsaných ve falešném jazyce,
utrápení

Z těchto veršů opět můžeme cítit vliv diktatury, kvůli které žili lidé *v době bez identity* (*en el temps de la no-identitat*), protože se nemohli svobodně vyjadřovat a žít životem, jaký by chtěli. Může to být rovněž myšleno jako ztráta identity Katalánců. S tím souvisí i třetí verš, ve kterém najdeme odkaz na jazyk, který je podle básníka *falešný* (*espuria*), čímž může být myšlena španělština, jakožto jazyk, který byl Kataláncům vnucen při zákazu jejich jazyka.

Téma doby bez identity můžeme však chápat nejen jako následek frankismu. Gimferrer, jak již víme, často používá politická témata k popsání krize moderního člověka, který se ptá:

¹⁷² OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: ruptura i transició, *Revista internacional de Catalanística*, n.º 7, Universidad de Cambridge. 2004

(...) Qui mai dirà què som? (s. 188)

(...) Kdo nám jednou řekne, kdo jsme?

Báseň je tedy hledáním naší identity a kým doopravdy jsme. Nicméně, to není jediné téma této básně:

(...) sense memoria ni pensaments, sense cos (s. 184)

(...) bez paměti ani myšlenek, bez těla

Juan Sánchez poznamenává, že básník netouží pouze po vzduchu, jako tomu bylo v předchozí básni, ve které byl svět plný plynu. Jde především také o to, že svět trpí nedostatkem těla. Nicméně, díky kněžce, představující vegetační svět ve třetí části, objevíme tělo a s ním také naše nitro.¹⁷³ Přestože se tedy báseň zabývá otázkou bytí, opět zde můžeme najít kritiku sociální a politické situace ve frankistickém Katalánsku.

VII.

Dle mého názoru se sedmá část trochu podobá básni *Obratník Kozorooha*, ve které básník vyprávěl druhé osobě své vzpomínky:

A cops de pic i pala fèiem caure l'envà.
En un cabàs arrepleguem la runa.
Guaita, en aquesta foto semblava que tingués
els ulls més clars. (s. 190)

S úderem a lopatou jsme strhli zed'.
Do koše sbíráme trosky.
Koukni, na této fotografii to vypadalo, že jsem měl
jasnější oči.

Rovněž se zde vyskytující astrologické výjevy, jako v názvech básní *Obratník Kozorooha*, či *Obratník Raka*:

(...) El silenci de banyes, l'alenar fosc del Taure,
La fiblada de Cranc, el naframent dels astres.(s. 190)

(...) Ticho rohů, temný dech Býka,
bodec Raka, zranění hvězd

Tématika hvězd může být spojená s tématem času, který se v této části vyskytuje, a jenž byl rovněž tématem v již zmiňovaných básních. *Zranění hvězd*, které se vyskytuje ve druhém

¹⁷³ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de llengües y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4., s. 360.

verši, je dle mého názoru spojené s komentářem Juana Sáncheze, který říká, že první verš v sedmé části, je „o muži, který sleduje demolici místnosti. Je to symbol plynutí času a života člověka, jako něco, co je předurčeno, aby se stalo, což je zároveň něco, co neustále upadá. To odpovídá již zmiňovanému tématu *okamžiku* ve čtvrté sekci básně.“¹⁷⁴ Zranění hvězd bych tedy interpretovala jako něco, co bylo předurčeno, ale je spojeno se zmiňovaným pádem. Muž se dívá na svou fotografii z mládí a cítí, že čas ubíhá a vnímá život jako pomíjivý, stejně jako muž v *Obratníku Kozoroha*.

VIII.

Osmá část básně zní jako zoufalý výjev básníka, který polemizuje nad minulostí a přítomností. V celé básni se opakují podobné fráze:

(...) i si em dieu que això és l'únic que he viscut,
el moment de la por, el retorn al país,
de la por, un viatge per les cambres tancades (s. 198)

(...) a pokud mi řeknete, že tohle je to jediné, co jsem zažil,
okamžik strachu, návrat do země
strachu, cesta po zavřených pokojích

Právě první verš se opakuje v celé básni několikrát, ačkoliv v několika různých podobách. Básník se ptá, zda opravdu žil tyto roky, jako by tím vyjadřoval strach a smutek, který ho v minulosti postihoval. Zároveň se zdá, že si nechce přiznat, že tímto životem žil, což může rovněž souviset se ztrátou identity zmíněnou již v předchozích básních:

(...) perquè jo no he viscut tots aquests anys (s. 196)

(...) protože já jsem celé tyto roky nežil

Všimněme si, že tento verš opět popírá prožití oné doby a je velmi podobný prvnímu verši v předchozí ukázce. Podle docenta Sáncheze osmá část básně vyjadřuje hrůzu a samotu současného umělce, ve které básník nic nevypráví a stále opakuje to samé. Život člověka neznamena nic. Básník, který nezažil nic, zažívá stejný hrůzostrašný příběh jako chlapec dívající se do zrcadla ve druhé části básně.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 360. (...) „de un hombre que contempla cómo es demolida una habitación. Es una simbolización del paso del tiempo y de la vida del hombre como lo que está destinado a pasar, lo que está continuamente en caída, que corresponde al tiempo instantáneo de que se hablaba en la sección cuarta”

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 363.

IX.

Devátá část básně je nejkratší básní ze všech, jelikož nepokrývá ani stránku. Je pouhou vizí barev, představ a světél, které mohou na první dojem působit chaoticky:

(...) El taronja i el negre. No: el blau, el carmesí.
L'esclat groc. Com uns ulls. Una màscara groga.
Vermell, als ulls tancats. Negre. Una nit vermella. (s. 202)

(...) Oranžová a černá. Ne: modrá a karmínová.
Žlutá záře. Jako oči. Žlutá maska.
Červená, v zavřených očích. Černá. Žlutá noc.

Vidíme, že báseň je opravdu pouze hrou barev, avšak nevíme, zda mají nějaký význam. Možná nemají vůbec žádný. Každá barva je pouhou představou, která je uzavřena tečkou nebo čárkou, aby mohl básník představit další vizi.

Přestože to vypadá, že v básni se vyskytují pouze barvy, můžeme postřehnout i přítomnost básníka, který říká např.: *Jdu směrem ke žluté (Voy hacia el amarillo)*. Nicméně dále v básni vidí, jako by všechno mizelo, protože používá několikrát slovo *smazané (borrado)*. I to může být metaforou např. pro ztrátu naděje v dospívání.

X.

Poslední část sbírky *Pustého prostoru* v mnoha verších popisuje samotný pustý prostor, který nepředstavuje nic:

(...) Escoltant el no-res, respirant una absència
d'aire en una campana pneumàtica, en un zero
baromètric, el buit de gelor,
en un no-temps i en un no-espai, el buit
que m'esbotza els pulmons quan el respiro,
fins que jo em sento respirat pel buit,
el no-espai que em respira (s. 206)

(...) Poslouchání ničeho, vdechování nepřítomnosti
vzduchu v pneumatickém zvonu, v barometrické
nule, ledová prázdnota,
v ne-čase a v ne-prostoru, prázdnota,
která mi ničí plíce, když ji vdechuji,
až nakonec cítím, jako by prázdnota vdechovala mě,
ne-prostor, který mě vdechuje

V těchto verších vidíme, že Gimferrer popisuje ne-prostor, tedy pustý prostor, ve kterém není vzduch, ani cokoliv jiného, pouze prázdnota. Absence vzduchu, která se již objevovala v šesté části v souvislosti s plynovým městem, je zde symbolicky vyjádřena např. barometrovou nulou, což je vakuum, tedy prázdňový prostor. Rovněž pneumatický zvon slouží v chemii k vytvoření vakua.

Básník se tedy nachází v ne-čase a ne-prostoru, v prázdnotě, která mu ničí plíce kvůli nedostatku vzduchu. Nakonec cítí, jako by ho sama prázdnota pohltila a vdechovala ona jeho. Všimněme si také, že téměř všechny verše mohou být oxymórony, např. *poslouchání ničeho (escoltant el no-res)*, *vdechování nepřítomnosti vzduchu (respirant una absència d'aire)*. V již zmiňovaném článku můžeme najít popis pádu básníka:

Člověk je sám a pouze teď se znovu spojí, zažívá úplný pád a ztrátu jazyka, a proto také sebe samého. Je pouhým dechem světa, je tedy světem. Takže nakonec jedinec a bytí jsou protiklady, stejně jako jazyk a bytí. Bytí je definováno nebo označováno jako něco neurčitého a neslučitelného.¹⁷⁶

Básník tedy zažívá pád sebe samotného a stává se tím, koho prázdnota vdechuje. Ztrácí také jazyk, jako tomu bylo v šesté části, což můžeme interpretovat jako ztrátu katalánštiny, kterou během diktatury Katalánci utrpěli.

Pustý prostor je tedy básní, ve které jedinec dosáhne poznání pomocí sexuální zkušenosti, protože to je okamžik prázdnoty, který představuje pustý prostor. Jedině v něm najde člověk sám sebe, aby dosáhl pravdy, protože jediné místo, které nám poskytuje existenci je absolutní prázdnota. Toto dílo můžeme nazvat úplnou nebo totální básní z důvodu její obsáhlosti a obsažení vývoje člověka, od vzpomínek z dětství onoho chlapce v zrcadle, až po zmiňovaný pád jedince, který je neslučitelný s bytím.

V básni se rovněž objevily znaky diktatury a politických témat, avšak nikoliv ve všech částech básně. I v *Pustém prostoru*, stejně jako v předchozích básních, je cítit, že Gimferrera

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 367. „(...) el hombre que está solo, únicamente ahora se reúne, en la completa caída y desaparición del lenguaje y por tanto de sí mismo, sólo entonces es la respiración del mundo, sólo entonces es el mundo. Así pues finalmente individuo y ser quedan opuestos, así como lenguaje y ser, el ser queda definido o señalado como lo indeterminado, como lo irreductiblemente otro”

doba diktatury velmi ovlivnila, a to především jeho dětství a dospívání, které prožil ve frankistickém Španělsku.

Právě v této sbírce více než kdy předtím reaguje na frankistický režim a komentuje především situaci v Katalánsku, jehož obyvatelům byla odejmuta identita a rodný jazyk, což je v básni naznačeno vícekrát. Připomeňme si, že Franco hned po nastolení diktatury zrušil katalánskou autonomii, a tím vzal Kataláncům jejich identitu a také kulturu. Gimferrer tedy v *Pustém prostoru* kritizuje omezování Katalánska, které s sebou obnášelo zmiňované zrušení autonomie, zákaz katalánštiny nebo třeba zničení katalánských gramatik a slovníků.

Utlačovatelé Katalánska jsou v básni vyobrazeni jako bestiální zvěř, která pronásleduje svou kořist, stejně jako režim pronásledoval katalánskou kulturu, která měla být kvůli protiseparatistickým idejím Franka zničena. Epoque dospívání však symbolizuje v básni naději, díky které básník touží po vytvoření odlišného času, avšak tato naděje se v dospělosti ztrácí. V básni je také vykreslen muž, jenž byl na straně režimu, který z něj udělal nelidského člověka a pouhou loutku.

Gimferrer píše v tomto období ve své rodné katalánštině, protože je zřejmé, že jsou tyto básně intimnější a vyjadřuje tak lépe zmiňovanou krizi identity. Jelikož je toto téma spojeno s omezováním Katalánska, v žádném jiném jazyce by jistě tyto myšlenky nedokázal vyjádřit lépe než právě v katalánštině. Nicméně také víme, že změna jazyka nemá politické důvody, jak jsme již zmínili v teoretické části.

4.3 Současnost

Jak jsme již viděli, v raném díle Pera Gimferrera se v některých básních objevila politická témata narážející na frankistické období. Tato témata však nemizí ani v jeho dalších dílech, jak bylo již zmíněno u třetí etapy podle kritika Reye. V této kapitole uvedeme krátkou zajímavost ohledně současné poezie Gimferrera.

Přesto, že Gimferrer říká, že se většinou jeho básně nezabývají současnými tématy, v případě jedné z jeho posledních sbírek, *Hrad ryzosti* (*El castell de la pureza*, 2014), můžeme narazit také na výjimku. Právě v této básni můžeme objevit poznámku, jež by možná mohla být vyjádřením básníka ohledně současné politické situace v Katalánsku. Příčinou této domněnky je také skutečnost, že *Hrad ryzosti* je dílem psaným v katalánštině po třinácti letech dlouhé pauzy, při které Gimferrer psal své dílo pouze španělsky. Nicméně, sám autor říká, že tento návrat nic neznamená, protože on katalánštinu nikdy neopustil („Nunca me he ido“).¹⁷⁷

Báseň je poměrně těžké interpretovat, avšak mezi verši můžeme najít odkaz na katalánskou vlajku:

(...) Tants homes morts per l'or d'una senyera
per una llum apòcrifa potser,
afusellats als claus de l'estelada ¹⁷⁸

(...) Tolik mrtvých kvůli zlatu senyery,
možná kvůli apokryfnímu světlu,
zastřelených na hřebíkách hvězdné noci.

Katalánská vlajka, která se označuje jako Senyera, se objevuje v prvním verši a navíc je spojena s mrtvými, kteří pro ni umírali. To může být rovněž spojeno s boji Katalánců proti frankistickému režimu. Je zajímavé, že jméno vlajky, která je typická pro podporovatele nezávislosti Katalánska, je Senyera estelada (nebo také jen Estelada), tedy vlajka obohacena o modrý klín s pěticípou bílou hvězdou. Gimferrer zde použije ve třetím verši rovněž slovo *estelada*, nicméně v rozhovoru o polemice básně poznamenává, že je toto slovo myšleno jako *hvězdná noc*,¹⁷⁹ což je také jednou z variant překladu, jelikož *estela* znamená *hvězda*. Ve

¹⁷⁷ NÉSPOLO, MATÍAS. 'Tantos hombres muertos por el oro de una senyera' [online]. Barcelona: *El mundo*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.elmundo.es/cultura/>

¹⁷⁸ GIMFERRER, Pere. *El castell de la pureza*. Barcelona: Proa, 2014, s. 20.

¹⁷⁹ SERRA, Montserrat. Pere Gimferrer: de nits estelades i d'una independència oblidada [online]. *VilaWeb*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.vilaweb.cat/noticia/>

spojení se seneyerou se však zdá, že se nemusí jednat pouze o hvězdnou oblohu, ale také o nenápadnou narážku na katalánskou vlajku nezávislosti.

Tyto verše zároveň odkazují na báseň *Óda na Katalánsko* (Oda a Catalunya), kterou napsal v roce 1948 katalánský spisovatel a kritik Armand Obiols žijící v exilu. Gimferrer potvrzuje, že tyto verše jsou odkazem na toto dílo, nicméně neříkají úplně to samé. *Óda na Katalánsko* je básní, která mluví o utrpení Katalánska, konkrétně např. o smrti Lluíse Companyse, který, jak již víme, byl popraven frankisty, a právě odtud pochází verše o mrtvých, padlých nebo zastřelených, které *v tichosti počítá hvězdná obloha (en silenci te'ls compta l'estelada)*.¹⁸⁰

Gimferrer říká, že jeho záměrem je, aby vyjádřil v básni víceméně to samé jako Obiols ve své *Ódě na Katalánsko*, a tedy, že se jedná o záležitost, pro kterou mnozí obětovali svůj život, což je něco velmi úctyhodného.¹⁸¹ Nicméně, dle mého názoru, zde může být slovo *estelada* použito i v souvislosti s katalánskou vlajkou, stejně jako i v případě Armanda Obiolsa. Gimferrer se nikdy nevyjadřuje k otázce katalánské nezávislosti, což je však zcela pochopitelné, protože pravděpodobně nechce svými básněmi vzbudit diskuze. Nicméně, i kdyby se opravdu jednalo o narážku na katalánskou vlajku, ani tato skutečnost nemusí znamenat, že Gimferrer podporuje katalánskou nezávislost. Jednoduše pouze komentuje aktuální situaci a boj Katalánců, který stále nekončí.

Další zajímavou zmínkou v básni je také katalánská básnířka Mercè Marçal:

(...) com va morir Mercè Marçal al bosc,
l'ull del botxí tocant a can Bussana¹⁸²

(...) jako zemřela Mercè Marçal v lese,
oko popravčího klepající na dům Bussana

Maria Mercè Marçal byla významná katalánská spisovatelka, feministka, překladatelka a profesorka a mimo jiné také aktivista v boji za nezávislost. Také se v posledních letech Frankovy diktatury účastnila polického boje a připojila se k PSAN (Socialistická strana národního osvobození katalánských zemí). Získala několik ocenění, např. za sbírku *Hnízdo měsíců* (Cau de llunes), díky kterému se stala jednou z nejnovativnějších hlasů literární

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ FERNÁNDEZ, Víctor. *Pere Gimferrer: «No hay diferencia entre escribir en catalán o castellano. La persona es la misma»* [online]. Barcelona: *La razón*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.larazon.es/>

¹⁸² GIMFERRER, Pere. *El castell de la puresa*. Barcelona: Proa, 2014, s. 21.

generace sedmdesátých let.¹⁸³ Zemřela bohužel v pouhých 45 letech na rakovinu. Pere Gimferrer po její smrti prohlásil, že „s Mercè Marçal odešla nejlepší básnířka, kterou kdy Katalánsko mělo v celé své historii.“¹⁸⁴

Mercè Marçal tedy nezemřela v lese nebo násilnou smrtí, jak to možná v ukázce z básně vypadá. Tématem básně je, jak již víme, mimo jiné také smrt, která je zde zobrazena jako něco abstraktního, což nejspíše znovu souvisí i s tématem bytí. Tato katalánská básnířka, které Gimferrer věnoval nejednu ze svých básní, zde tudíž není zmíněna proto, že by snad zemřela v boji za nezávislost Katalánska, jako tomu bylo v případě předchozích veršů, ve kterých lidé obětovali své životy za svou „vlast“. Je tu zmíněna spíše z důvodu tématu života a smrti, což vždy bylo jedním z typických témat Pera Gimferrera.

O tom, zda je v básni odkaz na současnou politickou situaci, je možné pouze polemizovat, jako ostatně i v dalších básních Gimferrera, které jsme analyzovali. Koneckonců všechny básně, které byly kdy napsány, v sobě ukrývají mnoho otázek, v čemž spočívá věčné kouzlo poezie.

¹⁸³ Letra: La literatura catalana a internet. Maria-Mercè Marçal. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://letra.uoc.edu/en/author/maria-merce-marcal.pdf>

¹⁸⁴ PI DE CABANYES I ALMIRALL, Oriol. *A punta d'espasa. Noves glosses d'escriptors*. L'Abadia de Montserrat, 2005, s. 201. „Amb Maria- Mercè Marçal desapareix la millor poeta que ha tingut la literatura catalana en tota la seva història.”

Závěr

Po analýze raného díla katalánského básníka jsme zjistili, že stejně jako ve španělských, tak i v katalánských básních Gimferrer neopouští polická témata úplně.

Prvky připomínající frankistickou diktaturu se ve španělské tvorbě objevují v několika básních, ve kterých Gimferrer odkazuje na své dětství a dospívání, jež prožil ve frankistickém Katalánsku, což nepopíratelně ovlivnilo i jeho tvorbu. Stejně tak v katalánských básních najdeme několik odkazů na dobu diktatury a její kritiku, která je situována především do období kolem války. Explicitněji se kritika frankistické diktatury objevuje v básni *Pustý prostor*, ve které autor naráží na specifické problémy Katalánska. Je však zajímavé, že Gimferrer neopouští politická témata dokonce ani v jeho současné poezii.

V současné době je v Katalánsku stále aktuální téma nezávislosti, které se zdá být naznačené v Gimferrerově současné poezii. Ačkoliv se na první pohled nezdá, že tato těžko interpretovatelná poezie by mohla obsahovat také politická témata, opak je pravdou. Gimferrer zde mluví nejen o obětech, které někteří podstoupili pro Katalánsko, ale také je zde narážka na současné téma nezávislosti. Z toho vyplývá, že ani v současné době Gimferrer ve své tvorbě zcela neopomíjí sociální a politická témata.

Můžeme tedy potvrdit přítomnost sociální poezie v díle tohoto katalánského autora, přestože tendencí nových literárních proudů bylo se od této poezie oprostít. Musíme však vzít v úvahu, že poezie je vyjádřením básníka, který je součástí nějaké společnosti, a proto je téměř nemožné zcela opustit sociální kontext, jenž je neodmyslitelně spjatý s básníkem.

Z toho důvodu se ani básníci nové generace, jako např. Valente nebo Gil de Biedma, zcela nevyhnuli těmto tématům. Rovněž tomu tak bylo v případě skupiny Novísimos, přestože jejich cílem bylo vytvářet metapoezii a psát tak především o básni jako takové. Záměrem Gimferrera bylo samozřejmě vždy psát filozofické básně, a proto je také nutné poznamenat, že politické odkazy nejsou hlavním tématem jeho básní, stejně jako tomu bylo v případě T. S. Eliota, který Gimferrera velmi ovlivnil. Gimferrer využívá těchto vzpomínek spíše proto, aby tak vyjádřil existenciální krizi, která postihuje současného člověka, což je také typickým znakem postmoderních děl.

Přestože v postmoderní literatuře neexistuje kritika a ideologie, v Gimferrerově díle stále nacházíme stopy sociální poezie kritizující poválečné období frankistického Španělska. Jak jsme již řekli, básník je vždy součástí nějaké společnosti, která ovlivňuje jak jeho, tak i jeho tvorbu. Proto se Gimferrer nikdy nevyhnul tématům spojených s dlouhotrvající diktaturou, ve které prožil podstatnou část svého života, a jejíž působení na člověka bylo tak silné, že prakticky nebylo možné na ni nikdy zapomenout, a to dokonce ani v samotné tvorbě.

Bibliografie

Primární literatura

GIMFERRER, Pere. *El castell de la puresa*. Barcelona: Proa, 2014, s. 20.

GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones (Poesía 1970 - 1980)*. Madrid: Visor libros, 1978. ISBN 84-7522-225-0.

GIMFERRER, Pere. *Poemas (1962-1969): Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2010. ISBN 978-84-7522-011-6.

Sekundární literatura

BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000

BOU, Enric. *Pere Gimferrer, Antologia poètica*, Barcelona, Edicions 62, 1999.

BOYA BALET, Ángel. *La compañía de almogáraves en Grecia*. Liber Factory, 2016. ISBN 9788499496429.

BLESA, Túa. Invocación en Ginebra de Pere Gimferrer: una lectura. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2013.

BRINES, Francisco. Ensayo de una despedida. Poesía completa [online]. 1997 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: <https://www.coursehero.com>

CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970. ISBN 978-84-8307-755-9

COMPANY, Enric. La burguesía y el catalanismo [online]. *El País*, 2014 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: https://elpais.com/ccaa/2014/05/05/catalunya/1399315808_577208.html

CRISTÒFOL ALLUÉ, Francesc Xavier. *Estudio crítico la novela policiaca española de posguerra (1940-1953)* [online]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.tdx.cat/handle/10803/667422#page=1>

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997. ISBN 978-8424918620.

DE SU PATRIA, Ministro Amante. *Observaciones sobre el protestantismo*. Madrid: Imprenta de Don Eusebio Aguado, 1842

FERNÁNDEZ, Víctor. *Pere Gimferrer: «No hay diferencia entre escribir en catalán o castellano. La persona es la misma»* [online]. Barcelona: *La razón*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.larazon.es/local/cataluna/pere-gimferrer-no-hay-diferencia-entre-escribir-en-catalan-o-castellano-la-persona-es-la-misma-HX5176485/>

FORBELSKÝ, Josef a Juan Antonio SÁNCHEZ. *Španělská moderní literatura 1898–2015*. Karolinum, 2017. ISBN 9788024629933.

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *España: La evolución de la identidad nacional*. Madrid, 2000

FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Un siglo de España: La cultura*. Madrid: Marcial Pons, 1999. Historia. ISBN 84-953-7901-5.

GASSOL I BELLET, Olívia. El franquisme a Catalunya: Intel·lectuals, cultures, llengües. *Journal of Catalan Studies* 2017.

GÓMEZ RODA, José Alberto. *Comisiones Obreras y la represión franquista*. Publicacions de la Universitat de València, 2004. ISBN 978-8437059273.

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. NLN - Nakladatelství Lidové noviny, 2017. ISBN 978-80-7422-252-3

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011. 551 s. ISBN 978-80-7277-482-1.

IMBERT, Gérard. *Los escenarios de la violencia: conductas anómicas y orden social en la España actual*. Icaria, 1992. ISBN 84-7426-188-0.

LANZ, Juan José. *Nuevos y novísimos poetas: En la estela del 68*. Sevilla: RENACIMIENTO, 2011. ISBN 9788484726050.

LOPÉZ MARTÍN, Alberto. La identidad en L'espai desert de Pere Gimferrer y Ode Marítima de Álvaro de Campos. Un análisis estilístico comparativo. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*. 2011. ISSN 1130-8508.

LUJÁN, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*, Madrid, 1999.

MEDEL, Pablo. Los novísimos [características y textos] [online]. 2014 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: <http://basicosdelaliteratura.blogspot.com>

MEDRANO, Diego. La máscara y el otro. *El comercio* [online]. 2017 [cit. 2020-02-23]. Dostupné z: www.elcomercio.es. «Es un juego de espejos, a través de los cuales el poeta revela y, al mismo tiempo, oculta su identidad»

MILLÁN JIMÉNEZ, María Clementa. *Textos Literarios Contemporáneos: Literatura española de los siglos XX y XXI*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010. ISBN 978-8480049474.

MIR I CURCÓ, Conxita. La repressió franquista als Països Catalans. *Catalan historical review*, 1: 269-281. 2008. ISSN 2013-407X.

NÉSPOLO, MATÍAS. 'Tantos hombres muertos por el oro de una senyera' [online]. Barcelona: *El mundo*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/01/17/52d993ece2704e42248b4585.html>

NIN, Andreu. *La revolución española: 1930-1937*. Barcelona: Diario Público, 2011. ISBN 9788496831544.

OLLÉ, Manel. L'espai desert de Pere Gimferrer: ruptura i transició, *Revista internacional de Catalanística*, n.º 7, Universidad de Cambridge. 2004

PAGÈS I BLANCH, Pelai. 1939, L'ocupació franquista de Catalunya. *EBRE* 38. Barcelona, 2011.

PAK, Eudie. The Tragic Story Behind Billie Holiday's Strange Fruit. *Biography* [online]. 2019 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.biography.com/news/billie-holiday-strange-fruit>

PERSIN, Margaret. *Doing it with mirrors: Pere Gimferrer's Los espejos / els Miralls* [online]. Rutgers, The State University [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://kb.osu.edu/handle/1811/80941>

PI DE CABANYES I ALMIRALL, Oriol. *A punta d'espasa. Noves glosses d'escriptors*. L'Abadia de Montserrat, 2005. ISBN 978-8484157076.

REY, José Luis. *Caligrafía del fuego: la poesía de Pere Gimferrer, 1962-2001*. Valencia, Pre-Textos, c2005. ISBN 84-8191-712-5.

ROLDÁN, José Manuel. *Historia de España*. Tercera edición. Madrid: Edelsa, 1989. ISBN: 84-85786-64-5

SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lengües y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994, núm. 4.

SÁNCHEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer, *Actas del XVII Congreso de la Asociación de Hispanistas (AIH)*, Roma, 2012^a

SANTIAGO, María. Mitología Griega: Teseo y el Minotauro [online]. *Red Historia*, 2020 [cit. 2020-04-17]. Dostupné z: <https://redhistoria.com/mitologia-griega-teseo-y-el-minotauro/>

SERRA, Montserrat. Pere Gimferrer: de nits estelades i d'una independència oblidada [online]. *VilaWeb*, 2014 [cit. 2020-04-20]. Dostupné z:

<https://www.vilaweb.cat/noticia/4169321/20140127/pere-gimferrer-nits-estelades-independencia-oblidada.html>

Historia de Cataluña. *Cultura Catalana: Art i Nació*, s. 17.

Los grandes apellidos catalanes que fraguaron su poder en la España de Franco [online]. *Diario público*, 2015 [cit. 2020-04-09]. Dostupné z: <https://www.publico.es/politica/grandes-apellidos-catalunya-espana-franco.html>

Maria-Mercè Marçal. *Letra: La literatura catalana a internet*. [online]. [cit. 2020-04-20]. Dostupné z: <https://lletra.uoc.edu/en/author/maria-merce-marcal.pdf>

Pere Gimferrer. Biografía. *Instituto Cervantes* [online]. 2011 [cit. 2020-03-01]. Dostupné z: Cervantes.es

Resumé

Tato diplomová práce se zabývá tématem *Katalánska během frankismu v raném díle Pera Gimferrera*, jejímž hlavním cílem bylo vyhledat prvky frankistické diktatury v rané tvorbě tohoto katalánského básníka. *Katalánsko* bylo v názvu práce zvoleno proto, že Gimferrer se ve svých básních často odkazuje především právě na problémy a specifika omezování Katalánska během diktatury, jako např. v básni *Pustý prostor*, které se věnujeme detailněji. Nicméně v práci nahlížíme na problematiku celého Španělska, do kterého Katalánsko patří, a tudíž teoretická témata věnující se diktatuře nebo literatuře jsou popisována z hlediska celé země.

Nejprve je v práci popsána občanská válka, která vedla k nastolení frankistického režimu, tedy diktatury generála Franciska Franka, jež trvala od roku 1939 do roku 1975. V práci jsou popsány specifické rysy tohoto autoritativního režimu, který se začal mírně uvolňovat v 50. letech. Také věnujeme kapitulu přímo Katalánsku, které po nastolení diktatury trpělo zrušením autonomie nebo např. zákazem katalánštiny na veřejných místech z důvodu protiseparatistických názorů Franka.

Další kapitola je zaměřena na literární pozadí, které popisuje literaturu v období frankismu, a jakým způsobem režim ovlivňoval tvorbu spisovatelů. Speciální pozornost je zaměřena na sociální poezii a na skupinu *Novísimos*, jelikož jsou oba proudy spojeny s Perem Gimferrerem. Sociální poezie, kritizující politickou situaci v poválečném Španělsku, je právě tím, co je v analytické části následně vyhledáváno v básních, to znamená znaky frankistické diktatury v díle Gimferrera. Sociální poezie dlouho panovala ve Španělsku na poetické literární scéně a mnozí se od ní snažili oprostit, stejně jako skupina *Novísimos*, do které Gimferrer patří. Tato skupina vytvořila novou poezii, která byla velmi odlišná od té předchozí, nicméně ani přes vytvoření tohoto nového a odlišného proudu Gimferrer zcela sociální poezii neopustil, což se tato práce snaží dokázat.

Analytická část byla nejprve soustředěna na autorovy španělské básně, psané v letech 1962- 1969, avšak byly analyzovány pouze ty, ve kterých byla zachycena přítomnost frankistické tematiky, tedy ve sbírce *Hoří moře* publikované v roce 1966 a také ve sbírce *Podivné ovoce* z roku 1969. Zde se objevují témata dětství, školních let nebo období dospívání, což je doba, které autor prožil ve frankistickém Katalánsku, a proto zde najdeme jistý vliv této éry.

V další části byly zkoumány katalánské básně psané od roku 1970 až do roku 1977, což je rok, ve kterém byl publikován *Pustý prostor*, tedy vrchol Gimferrerovy poezie, kterým také končíme tuto analýzu. Zároveň také podle kritika Reye tímto dílem končí druhé období autorovy tvorby. V katalánských básních byly rovněž objeveny narážky na období diktatury, které byly často spojeny s obdobím kolem války, a to ve sbírce *Zrcadla* (1970). Dále byl analyzován samotný *Pustý prostor*, kde byla naznačena také filozofie díla, i když hlavní pozornost byla samozřejmě věnována znakům frankismu. Všechny básně, jak španělské, tak katalánské, byly orientačně přeloženy autorkou práce.

Na konci práce je také zmíněna zajímavost ohledně současné poezie Pera Gimferrera a s tím související báseň *Hrad ryzosti* (2014). Tato báseň se může zdát určitým vyjádřením básníka ohledně současné politické situace v Katalánsku, což naznačuje, že Gimferrer ani teď zcela neopouští politická témata.

Resumen

Esta tesis aborda el tema de *Cataluña durante el franquismo en la obra temprana de Pere Gimferrer*, cuyo objetivo principal fue encontrar elementos de la dictadura franquista en dicha obra del poeta catalán. *Cataluña* fue elegida en el título de la tesis porque Gimferrer en sus poemas a menudo señala los problemas y especificaciones de las restricciones de Cataluña durante la dictadura, como en el poema *L'espai desert*, que tratamos con más detalle. Sin embargo, en este trabajo observamos los problemas de toda España, a la que Cataluña pertenece y, por lo tanto, los temas teóricos relacionados con la dictadura o la literatura se describen desde la perspectiva de todo el país.

Primero, el trabajo describe la guerra civil que condujo al establecimiento del régimen franquista, o sea la dictadura del general Francisco Franco, que duró de 1939 a 1975. El trabajo describe las características específicas de este régimen autoritario, que comenzó a relajarse un poco en los años 50. También dedicamos el capítulo a Cataluña, que después del establecimiento de la dictadura, sufrió la abolición de la autonomía o, por ejemplo, la prohibición de la lengua catalana en lugares públicos debido a las ideas anti-separatistas de Franco.

El siguiente capítulo se centra en el trasfondo literario, que describe la literatura en el período franquista, y cómo el régimen influyó en la creación de los escritores. Se presta especial atención a la poesía social y al grupo Novísimos, ya que ambas corrientes están relacionadas con Pere Gimferrer. La poesía social, que criticaba la situación política en la España de la posguerra, es precisamente lo que la parte analítica busca en los poemas, es decir las características de la dictadura franquista en la obra de Gimferrer. La poesía social dominaba durante mucho tiempo en la escena literaria poética en España, y muchos escritores trataban de liberarse de ella, al igual que el grupo Novísimos al que pertenece Gimferrer. Este grupo creó una nueva poesía que era muy diferente a la anterior, pero a pesar de la creación de esta nueva y diferente corriente, Gimferrer no abandonó completamente la poesía social, que este trabajo quiere demostrar.

La parte analítica se centró primero en los poemas españoles del autor, escritos entre 1962 y 1969, pero solo se analizaron aquellos en los que se capturó la presencia de temas franquistas, es decir, en la colección *Arde el mar*, publicada en 1966 y también en la colección *Extraña fruta* del año 1969. Aquí aparece el tema de la infancia, los años escolares o la

adolescencia, que es la época que vivió el autor en la Cataluña franquista y, por lo tanto, encontraremos cierta influencia de este período en su obra.

En la siguiente parte, se examinaron los poemas catalanes escritos desde 1970 hasta 1977, que es el año en el que se publicó *L'espai desert*, la cima de la poesía de Gimferrer, con el que terminamos este análisis de la obra temprana. Al mismo tiempo, según el crítico Rey, el segundo período de la creación del autor termina con esta obra. En los poemas catalanes aparecieron también las alusiones a la época de dictadura, que a menudo fueron relacionadas con el período alrededor de la guerra, concretamente en la colección *Els miralls* (1970). Al final se analizó el poema *L'espai desert*, donde se indicó también la filosofía de la obra, aunque la atención principal se prestó, por supuesto, a las características del franquismo. Todos los poemas, tanto españoles como catalanes, han sido traducidos por la autora de la tesis.

Al final del trabajo, también se mencionó un hecho curioso sobre la poesía contemporánea de Pere Gimferrer relacionado con el poema *El Castell de la Puresa* (2014). Este poema puede parecer una declaración del poeta sobre la situación política actual en Cataluña, lo que sugiere que Gimferrer todavía no abandona por completo las cuestiones políticas.