

**Univerzita Karlova**  
**Filozofická fakulta**  
Ústav románských studií

**Bakalářská práce**

Lucie Malánová

**Jorge Guillén: *Cántico* a kubismus**  
Jorge Guillén's *Cántico* and Cubism

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

Praha, 2022

## **Prohlášení**

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 17. 5. 2022

Lucie Malánová

## **Abstrakt**

Tato práce se zabývá tvorbou španělského básníka Jorgeho Guilléna a jejím vztahem ke kubismu. Ačkoliv se kubismus jako jedno z vlivných avantgardních uměleckých hnutí přímo projevoval především ve výtvarném umění a architektuře, jeho vliv na literaturu a poezii je diskutovaný i v kontextu díla Jorgeho Guilléna. Předmětem práce je proto studium Guillénovy rané tvorby a existujících paralel, které mezi ní a kubismem existují. Studované básně pochází z první edice autorovy básnické sbírky *Cántico* a k jejich studiu je využito přístupu fenomenologické analýzy schématických aspektů díla. Práce si klade za cíl identifikovat ve sbírce *Cántico* autorovy unikátní projevy i opakující se vzorce, které vytvářejí prostor pro interpretaci básní podporující estetický dojem kubismu.

## **Klíčová slova**

Jorge Guillén, *Cántico*, kubismus, avantgarda, poesía pura

## **Abstract**

This thesis focuses on the Spanish poet Jorge Guillén and analyzes his relationship with cubism. Even though cubism as a movement was mainly influential in avant-garde art and architecture, its impact on literature and poetry is also discussed when it comes to the work of Jorge Guillén. In particular, the topic of this thesis is Guillén's early poetry work and its relation to cubism. The poems were taken from the first edition of the work *Cántico* and a phenomenological analysis was used to study schematic aspects of the work. The goal of this thesis is to identify unique phenomena and repeating patterns which would allow the poems to be interpreted, estetically, as cubistic.

## **Keywords**

Jorge Guillén, *Cántico*, Cubism, Avant-garde, Pure Poetry

# Obsah

Úvod.....	1
State of the Art .....	2
1. Jorge Guillén, <i>Cántico</i> a literární panorama jeho doby.....	6
1.1 Přehled literární tvorby Stříbrného věku .....	6
1.1.1 Generace 98.....	7
1.1.2 Generace 14.....	8
1.1.3 Generace 27.....	9
1.2 Nové, odlidštěné umění.....	11
1.3 Jorge Guillén – jeho život a tvorba.....	13
1.3.1 <i>Cántico</i> v roce 1928.....	14
1.3.2 Guillén a purismus.....	16
1.3.3 <i>Cántico</i> a kubismus .....	19
2. Předmět práce a zvolená metodologie .....	23
3. Analýza schématických aspektů <i>Cántico</i> .....	28
3.1 Schématické aspekty forem představovaných předmětů.....	29
3.2 Interpretace identifikovaných aspektů forem .....	31
3.3 Schématické aspekty určení představovaných předmětů v prostoru .....	31
3.4 Interpretace aspektů určujících předměty v prostoru .....	33
3.5 Schématické aspekty časového určení představovaných předmětů.....	34
3.6 Interpretace aspektů časového určení.....	35
3.7 Schématické aspekty zachycení světla .....	36
3.8 Interpretace schématických aspektů světla.....	37
Závěr.....	39
Resumé.....	40
Resumé en español .....	41
Použitá literatura.....	42

## Úvod

Tato práce se zabývá ranou poezií španělského básníka Jorgeho Guilléna a jejím vztahem k avantgardnímu uměleckému směru, kubismu. Jorge Guillén, který začíná svoji poetickou dráhu na začátku 20. let 20. století je ve své tvorbě ovlivněn mnoha různými vlivy. Mezi jeho prvotní inspirace patří puristická poezie soudobého francouzského básníka Paula Valéryho, se kterým se osobně znal a jehož díla Guillén četl a překládal, ale i tvorba Juana Ramóna Jiméneze, tou dobou již na španělské intelektuální scéně etablovaného básníka. Guillénovo působení bývá spojováno se španělskou skupinou autorů známou jako Generace 27. A přestože on sám odmítá, aby byla jeho tvorba po estetické stránce zařazena do škatulky žádného z rozvinutých nebo nově vznikajících uměleckých směrů, vědomě navazuje španělskou literární tradici, která jeho tvorbu formuje a ovlivňuje.

Jelikož Guillén odmítal kategorizaci svého díla podle uměleckých směrů, jedním z diskutovaných otázek studia jeho díla je právě identifikace vlivů, které na autora působily. A to s přihlédnutím k faktu, že autor začíná tvořit ve 20. letech 20. století, kdy se na španělské literární scéně mísí inovativní tendence pramenící ze svébytného národního socio-kulturního vývoje s tendencemi nově vznikajících evropských avantgardních směrů. Jelikož je tento aspekt studia Guillénovy tvorby stále nevyčerpaný, tato práce se přidává k diskusi nad uměleckými vlivy ovlivňující autorovu tvorbu.

Předmětem práce je studium kubistických vlivů a jejich projevů v Guillénově rané tvorbě, konkrétně tedy v první edici autorovy první básnické sbírky *Cántico* vydané v roce 1928. Aby bylo možné uchopit studium vlivu kubismu, nejprve je představeno literární panorama soudové španělské literární tvorby, hlavní myšlenky a stylistické aspekty doby. Následně je představen Jorge Guillén, jeho život a tvorba a jsou přiblíženy charakteristiky zkoumané sbírky včetně hlavních argumentů podporující její spojení s kubismem zakládající se na výzkumech Roberta Havarda a Joaquína Casalduera. Tyto argumenty předkládají estetické paralely, které vědci mezi sbírkou *Cántico* a kubismem pozorují.

Aby bylo možné lépe pochopit vztah, který mezi sbírkou a směrem existuje, práce si klade za cíl vyhledat v básních konkrétní místa, která umožňují vědcům estetickou interpretaci prostřednictvím paralel ke kubistickému výtvarnému umění a myšlenkovým principům. Jelikož se tím pádem jedná o studium vztahů mezi skutečnostmi a jevy, které tyto skutečnosti vyvolávají, k analýze je přistoupeno metodologickým přístupem podle teorie Romana Ingardena. Cílem práce je zachytit na úrovni schématických aspektů zkoumaného díla

unikátní projevy – znaky – i opakující se vzorce – rysy – Guillénových básnických postupů a nabídnout možné vysvětlení pro jejich kubistické interpretace.

## State of the Art

Mezi autory a literární vědce, kteří se zabývají Guillénovým vztahem k modernismu a avantgardám bez toho, aby plně došli k jeho spojení s kubismem, patří například Andrew P. Debicki, Concha Zardoya a Sally Harvey. Ačkoliv se všichni shodují na tom, že Guillén je pravděpodobně nejvěrnějším následovníkem puristy Juana Ramóna Jiménezze, jeho tvorba nikdy nedosahuje stejné úrovně odlidštění a očištění. Zardoya vzpomíná označení, které sám autor své poezii dal v dopise Fernandu Velovi: „bastante pura, *ma non troppo*”.<sup>1</sup> Shoda mezi nimi panuje i na tom, že Guillénovy básně vytvářejí zřetelné a precizní mentální obrazy. Důraz obraznost Harvey vysvětluje lidskou přirozeností vnímat svět primárně očima, jejímž důsledkem lidé vykládají zrakové vjemy jako nejbližší realitě.<sup>2</sup> Debicki pak v rozboru díla pokračuje dále a dotýká se otázky převrácení rolí, kterého podle něj Guillén ve svých básních využívá k tomu, aby změnou perspektivy zaujal čtenářovu pozornost, a on tak mohl vnímat plněji. Nezvyklá perspektiva a aktéři Guillénových básní, tak čtenáře postaví před situaci, která je vyobrazena přesně, ale pro nás nepřirozeně. Hra rolí v Guillénově poezii je podle Debickiho také prostředkem, jak se vypořádat s vyjádřením objektů absolutních a ohraničených, a zároveň ilustrovat jednotu, která aktéry objímá.<sup>3</sup>

Aniž by Guilléna označil za kubistu, také Manuel Alvar se v knize *Visión en Claridad* věnuje otázce jednoty, kompozice a zachycení reality. Ačkoliv Guillénovo dílo nespojuje přímo s kubismem, vyzvedává pozitivní ladění sbírky a vysvětluje silnou symboliku světla a jasu/jasnosti. Světlo totiž podle něj v Guillénově tvorbě představuje život, který je ale zároveň synonymem pro poezii. Světlo se tak stává symbolem pro poezii a život. Absencí života je pro Guilléna neživot – smrt. Podle Alvara vnímá Guillén ve své tvorbě život a smrt jako komplementární součásti jednoty, jejímž protikladem je chaos, tedy stav, který svou podstatou odporuje životu, a tím pádem i poezii. Guillén tak podle Alvara píše o tom, co je poezii přirozené, tedy o životě, který má hluboký řád, a pokud má z tohoto pole vystoupit, volí vždy absenci života před jeho protikladem, tedy smrt před chaosem.<sup>4</sup> Vnímá také úzký vztah Guillénovy poezie s iminentní realitou a vyzdvihuje způsob, jakým se do ní propisuje.

---

<sup>1</sup> Concha Zardoya, „Jorge Guillén: Teoría y Práctica Poética,” *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 2, č. 1, (1969): 146.

<sup>2</sup> Sally Harvey, „Jorge Guillén: The Quest for Precision,” *The Modern Language Review* 90, č. 3, (červenec 1995): 664.

<sup>3</sup> Andrew P. Debicki, „Jorge Guillén's Cántico,” *PMLA* 81, č. 5 (říjen 1966): 443-444.

<sup>4</sup> Manuel Alvar, *Visión en claridad: estudios sobre „Cántico“*, (Madrid: Gredos, 1976), 48–49.

Píše, že realita je Guillénovým přímým zdrojem poezie a její divy tkví v samotném žití. Proto podle Alvara Guillén neinklinuje k velkým slovům ani nehledá květnatá vyjádření.<sup>5</sup>

Jedním z nejzásadnějších úsudků, na kterých se zakládá teze vlivu kubismu na Guillénovu poezii, je ten, který vynesl Dámaso Alonso. Guillén je podle něj stejně jako Góngora a Mallarmé těžko přístupným básníkem. Ale jakmile se k němu člověk dostane, je krystalicky čistý a elementární. Jeho slovy byl Guillén ovlivněn: „na jedné straně kubismem a jeho čistými studii a analýzami forem a na té druhé jasností a hebkostí poezie Paula Valéryho“. Dodává ale, že ačkoliv spojitost s tímto básníkem dobře ukazuje, odkud Guillén ve své tvorbě vycházel, vykládat jeho poezii prostřednictvím odkazu k Valérymu by byla zásadní chyba. Jorge Guillén jej totiž podle něj dalece převyšuje kvalitou i hloubkou a bohatstvím svých básní.<sup>6</sup> O způsobu, jakým tvoří, napsal: „Jorge Guillén poeticky pracuje s abstrakcemi reality a technikou ohromné přesnosti“.<sup>7</sup>

Také Joaquín Casaldüero patří k předním vědcům, kteří spojují Guillénovu tvorbu s kubismem. Tomuto tématu se Casaldüero věnuje v knize *Cántico de Jorge Guillén y Aire Nuestro*. Ačkoliv vnímá, že s jednotlivými edicemi sbírky *Cántico* je kubistická stopa vytríbenější, její základy jsou dle něj zřejmé již od prvního vydání v roce 1928. Ve svém díle se ovšem hlouběji nevěnuje Guillénově vlastnímu postoji ke kubismu a jeho zařazení mezi kubisty předkládá spíše deklarativní než výzkumnou formou. Za hlavní znaky Guillénovy poezie považuje důraz na jasnost, přesnost vyjádření a práci se slovem. Odkaz kubismu pak nachází především v Guillénově práci s kompozicí, otázkou člověka ve světě a jeho aktivní tvořivou rolí. Casaldüero vnímá období a prostředí, ve kterém se Guillén umělecky působil a tvořil jako historicky kubistickou epochu,<sup>8</sup> jejímiž hlavními znaky jsou časoprostorová jednota a antropocentrická perspektiva integrující fyzické i spirituální aspekty člověka.<sup>9</sup> Guillén přitom svým až architektonickým přístupem „neúnavně pracuje s časem a prostorem tak, že je vidí v jejich esenciální jednotě, kterou povyšuje na mýtickou úroveň“.<sup>10</sup> Čistá existence (ser) a bytí v momentu (estar) v Guillénově poezii působí stejnou jednotou, jakou

---

<sup>5</sup> Alvar, *Visión en claridad*, 124.

<sup>6</sup> Dámaso Alonso, *Obras Completas*. Tomo 4. (Madrid: Gregos, 1975), 701–703. České překlady citací akademických děl v této práci jsou překládané autorkou a jejich funkce je proto čistě ilustrační.

<sup>7</sup> Alonso, *Obras Completas*, 707.

<sup>8</sup> Joaquín Casaldüero, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, (Madrid: Gredos, 1974), 133.

<sup>9</sup> Casaldüero, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 209.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 239.

jsou vnímány ve světě<sup>11</sup> a Guillén s jejich pomocí staví svoji poetickou kompozici. Nepopisuje, nepřetváří ani nezachycuje realitu – své dílo od základu tvoří.

Ideál „tvořit“ spojovaný ve španělském prostředí především s Jimenézovou čistou poezií však Guillén uvádí do úzkého vztahu s člověkem. Casaldiero dochází k závěru, že role aktivního tvůrce, do které autora pasuje, je kubistům na rozdíl od podle něj impotentních impresionistů vlastní.<sup>12</sup> V kontrastu k Ortegovi pak vnímá kubismus jako záchranu vztahu mezi člověkem ve světě a uměním – mluví o polidštění umění.<sup>13</sup> Tímto způsobem vyděluje Guillénovu tvorbu od modernistických autorů a staví ji do přímé opozice impresionistických snah o zachycení momentu. Polidštěná čistá poezie, o které v Guillénově případě mluví i další literární vědci, je tak podle Casalduera jasným dopadem kubismu. Ačkoliv se jinak svému zařazení mezi kubisty vyhýbal a obecně nebyl spokojen s tím, jakým způsobem literární vědci přistupovali k jeho dílu, o Casalduerově rozboru se v korespondenci s Guillermem del Torre vyjádřil jako o „vcelku přesné“ interpretaci sbírky.<sup>14</sup>

Wilfredo de Ràfols postrádá v akademické debatě hloubku argumentů, kterými jednotliví vědci dokládají své postoje ohledně Guillénova vztahu ke kubismu. I přes autoritu velkých literárních jmen, která meze akademické debaty formulovala, tedy cítí potřebu podrobit Guillénovo dílo hlubší analýze. Zároveň uvádí, že ani autorovo osobní neztotožnění se s kubismem ani jiným z avantgardních „ismů“, není vypovídající o skutečné povaze jeho tvorby, a je tak podnětné se touto otázkou zabývat. Ve své práci rozebírá a komparuje básně ze sbírek *Cántico* a *Clamor*, a sleduje tak vývoj kubistických rysů napříč autorovou tvorbou. Dochází k závěru, že kubistické prvky a vnímání reality, které je možné sledovat jeho raných dílech, se postupem času z autorovy tvorby vytrácejí.<sup>15</sup> Jako hlavní znak Guillénova spojení s kubismem pak kromě společné tendence zabývat se v umělecké tvorbě tradičně neuměleckými objekty, uvádí kompozici básní, které podle něj Guillén uzavírá do lingvistického kruhu tak, že jazyk přestává být mimetickým prostředkem, ale vlastním artefaktem básně. Báseň se tak z reprezentace objektu mění na samostatnou kreaci, čímž nabývá formy vlastní kubistickým obrazům.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> Ibid., 151.

<sup>12</sup> Casaldiero, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 134.

<sup>13</sup> Ibid., 174., Joaquín Casaldiero k vyjádření polidštění používá antonymum Ortegova výrazu „deshumanización del arte“, tedy „humanización del arte“.

<sup>14</sup> Andrés Juárez López, „Seis cartas cruzadas entre Jorge Guillén y Guillermo De Torre. Autobiografía, estética e ideología a través de Federico García Lorca, Pablo Picasso y Juan Ramón Jiménez,“ *EPOS* 35, (2019): 156.

<sup>15</sup> Wilfredo de Ràfols, „Del cubismo a las circunstancias. El motivo de la mesa en dos momentos de la trayectoria poética de Jorge Guillén: 'Naturaleza viva',“ *Bulletin of Hispanic Studies* 82, č. 1, (leden 2005): 56–57.

<sup>16</sup> Ràfols, „Del cubismo a las circunstancias,“ 49–50.

Odpovědí na Ràfolsovu výtku týkající se primárních argumentů pro zařazení Guilléna mezi kubisty je možné považovat text Roberta Havarda, který si klade za cíl prozkoumat možnost kubistického vlivu na autora. Osvětluje možné důvody toho, proč se mezi avantgardami zabývat právě vlivem kubismu, a jak se obhajobou tohoto směru Guillén pokoušel vymanit z Ortegiánské polemiky odlidštěné poezie.<sup>17</sup> Zaměřuje se na studium první edice sbírky *Cántico*, ve které spatřuje kubistický vliv na Guilléna jako nejsilnější a jeho vliv považuje jako formující sílu pro jeho tvorbu. Prostřednictvím paralel mezi technikami výtvarného umění kubismu a Guillénovy rané poezie dochází k závěru, že Guillén byl s esencí tohoto směru spojen hlouběji než jiní autoři, kteří jsou s kubismem obvykle spojováni a jimiž se i sám Guillén dal časem ovlivnit.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Robert Havard, „Jorge Guillén, Picasso and the Language of Cubism,“ *Anales de la literatura española contemporánea* 32, č. 1, (leden 2007): 112.

<sup>18</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 134.

# 1. Jorge Guillén, *Cántico* a literární panorama jeho doby

Počátek 20. století přinesl do západní společnosti a jejího kulturního života historický přerod, změnu epochy. Nové století s novými příležitostmi i potřebami, se promítlo umění i literatury a bylo následováno vznikem řady nových uměleckých směrů, jejichž návaznost na dosavadní umělecký vývoj byla spíše revolučním než evolučním krokem. Aby tedy bylo možné dobře pochopit Guillénovo dílo a zařadit jej do širšího kontextu, první dvě části této kapitoly jsou věnovány stručnému představení vývoje tvorby jeho současníků a soudobému paradigmatu smýšlení o umění a poezii. Přehled španělské literární tvorby s důrazem na poezii obsažený v první části kapitoly pokrývá období španělského Stříbrného věku. Druhá část kapitoly se zabývá přerodem moderního umění a konceptem odlidštěného umění podle José Ortegy y Gasset.

Další část kapitoly je věnována Jorgemu Guillénovi a sbírce *Cántico*. Nejprve je stručně představen Guillénův život a tvorba, následně se práce již věnuje zasazení sbírky *Cántico* do předestřené panoramata tvorby. Samostatná část je věnována první edici sbírky z roku 1928 a jejím hlavním rysům. Následně je vysvětlen rozpor, který je nad Guillénovou sbírkou veden v otázce jejího zařazení do uměleckých proudů. Spolu s hlavními podobnostmi a odlišnostmi mezi sbírkou a uměleckým směrem je rozebrán Guillénův vztah k purismu a hlavní důvody, proč by sbírka *Cántico* neměla být vnímána jako puristické dílo. Kapitola je uzavřena představením hlavních argumentů pro spojení sbírky s jiným uměleckým směrem – kubismem, a představením hlavních znaků, které tyto argumenty používají jako svůj empirický základ.

## 1.1 Přehled literární tvorby Stříbrného věku

V následující části kapitoly je představen přehled hlavních směrů a uskupení ovlivňující španělskou literární a poetickou tvorbu první třetiny 20. století. Toto období bývá označováno jako Stříbrný věk španělského umění a časově je vymežováno dvěma významnými událostmi španělské historie – ztrátou kolonií v roce 1898 a vypuknutím španělské občanské války v roce 1936. Charakteristické je rozkvětem několika různých literárních a kulturních uskupení, která částečně sdílí nejen některá témata a estetické hodnoty, ale také historický a kulturní kontext. Současně tvořící autoři se tak navzájem inspirují, spolupracují, ovlivňují, ale i vymezují a jejich díla dosahují vysoké kvality. Stříbrný věk představuje období, ve kterém se španělská literatura i umění obecně odpoutávají od tradičního vývoje a do popředí se

dostává moderní umělecká tvorba.<sup>19</sup> V rámci této části jsou postupně popsána tři nejvýznamnější uskupení, generace, do kterých se jednotliví literáti řadí. Ačkoliv se práce zaměřuje na poezii, není v tomto přehledu možné opomenout ani autory románů a esejisty, kteří významně ovlivňovali, nebo přímo vytvářeli soudobý filozofický i literární diskurz a pomáhali nastavovat aktuální témata.

### 1.1.1 Generace 98

Rok 1898 je ve španělské literatuře synonymem pro slovo zlom. Ztráta španělských zámořských území, se stala katalyzátorem společenského a kulturního dění a s novou palčivostí otevřela otázku soudobého stavu a budoucích vyhlídek Španělska, která se objevuje jako jedno z literárních témat již od poloviny 19. století.<sup>20</sup> Takzvaný „španělský problém“ (El problema de España) se přenesl do popředí intelektuální debaty a stal se i ústředním motivem skupiny spisovatelů, kterou díky svému společnému zájmu o znovuobjevení španělské podstaty José Martínez Ruiz, známý jako Azorín, označil za Generaci 98 (Generación del 98). Krom samotného Azorína jsou za autory Generace 98 obvykle považováni: Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Ramón María del Valle-Inclán, Pío Baroja, bratři Antonio a Manuel Machadovi, Ramiro de Maeztu a Jacinto Benavente.<sup>21</sup>

Kromě soudobé socio-ekonomické krize byla jedním ze stěžejních témat skupiny také filozofie. Přijetím moderních filozofických proudů jako je existencialismus a vitalismus se autoři Generace 98 přiblížili evropskému myšlenkovému vývoji. Oblibě se těšil Friedrich Nietzsche, Sören Kierkegaard a Henri Bergson a k hlavním filozofickým otázkám patřilo oddělení fikce a reality, subjektivní vnímání času a problematika moderního rozumu.<sup>22</sup> Generace 98 je sice známá především pro prozaická díla – dominovaly eseje a romány, zastoupena ale byla i poezie. Částečně se jí věnovali například Unamuno a Valle-Inclán, rozkvětu ale došla až s dílem Antonia Machada. Svě první básnické sbírky, *Soledades*, *Galerías* a *Otros poemas*, Antonio Machado sepsal ještě pod vlivem intimní a pokorně laděné varianty modernismu. Tento směr ale časem opustil a přimkl k méně dekorativní poezii a

---

<sup>19</sup> Javier García-Luengo Manchado, „Generación del 27: Pintura, música y poesía,“ *Boletín de Arte*, č. 30–31 (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009–2010): 289.

<sup>20</sup> Ačkoliv zájem o stav a budoucnost Španělska je patrná již u autorů a myslitelů druhé poloviny 19. století známých jako regeneracionisté, mezi něž patří například Joaquín Costa, Francisco Giner de los Ríos, Benito Pérez Galdós, plného rozkvětu na poli literatury se otázce dostalo právě až s uskupením Generace 98.

<sup>21</sup> Pedro Laín Entralgo, „La Generación del 98 y el problema de España“, *Arbor* 11, č. 36, (prosinec 1948): 431–432.

<sup>22</sup> María Rodríguez García, „Alteridad, Poética y Filosofía en la obra de Antonio Machado,“ *Pensamiento* 76, č. 291, (2020): 978–979.

próze vyznačující se filozofickými tématy, především konceptem heterogenity bytí – například v knize *Juan de Mairena*.<sup>23</sup>

Stejně jako myšlenkový přerod vydělující spisovatele Generace 98 od spisovatelů 19. století i stylistika jejich děl naznačuje nové literární tendence. Básně Antonia Machada představují obraz toho, jak autoři Generace 98 opouštějí modernismus a přechází stále blíže k zájmu o jasné a čisté vyjadřování, které usnadňuje předání zprávy. Charakteristickým je sepjetí autorů s vlastí. Mezi časté motivy patří typicky španělská příroda a krajina, zpracovány jsou také vybrané historické momenty a klasická literární díla a postavy – v čele se Cervantesovým Donem Quijotem. Autoři Generace 98 ve svých dílech snoubí touhu po modernitě a novosti s tradicí. Odkaz Generace 98 tak tkví především ve změně paradigmatu vnímání času a vlastní existence. Je zkoumán vztah mezi člověkem a světem, který jej obklopuje a tato témata jsou komunikována v poezii i krásné literatuře.<sup>24</sup>

### 1.1.2 Generace 14

V březnu roku 1914 proběhla v Madridu pod vedením španělského filozofa, sociologa a esejisty José Ortega y Gasseta konference na téma *Stará a nová politika* (*Vieja y nueva política*). K té se datuje nový vztyčný bod pro literární a intelektuální uskupení známé jako Generace 14 (*Generación del 14*), jehož hlavním zájmem bylo morální obrození španělského národa. Předním myslitelem skupiny je výše zmíněný José Ortega y Gasset, jehož tvorba široce ovlivnila vnímání španělského umění první třetiny 20. století a vzhledem k míře vlivu, který na literární a poetické panorama měla, je Ortegovi věnována samostatná část této kapitoly. Podobně jako Generace 98, také Generace 14 je především prozaickým uskupením, jehož dominantním žánrem je esej. Co se pole poezie týče, bývá nejčastěji spojována s Ramónem Gómezem de la Sernou a Juanem Ramónem Jiménezem, který silně ovlivnil další generaci autorů.

Jiménezova tvorba prošla velkým stylistickým vývojem a bývá řazena do několika samostatných období. První sbírky vydává na konci 19. století v době vrcholného modernismu, jímž je podobně jako Machado také ovlivněn. Sám autor ale tyto svoje svazky později odmítá, protože vnímá, že se jejich modernistický styl rozchází s jemu vlastním intimním lyrismem. Rok 1914 proto znamená zlom i v Jiménezově tvorbě.<sup>25</sup> Vydání první edice *Platero y yo* předznamenává nové Jiménezovo období, které je charakteristické snahou

---

<sup>23</sup> Rodríguez García, „Alteridad, Poética“, 978–979.

<sup>24</sup> Ibid., 990–991.

<sup>25</sup> Ricardo Gullón, „Plenitudes de Juan Ramón Jiménez“, *Hispania* 40, č. 3, (1957): 270–271.

poezii zjednodušit, zbavit sentimentality a dostat se blíže k její podstatě. „Jednoduše vykresluje kontrast mezi tím, jaké věci jsou a tím, jaký je jejich význam v autorových představách“.<sup>26</sup> Období jeho poetické zralosti se proto ztotožňuje s uvědoměním, že cílem není zachytit emotivní vjemy či převyprávět konkrétní moment, ale konceptuálně vyjádřit určitý prožitek – „dojít k přesnému pojmenování věcí“. Jak sám v básni s titulem *Poesía* uvádí, jeho vrcholná poezie je „obnažená“. *Poesía* je také příkladem reflexe, kterou autor nad vlastním dílem aktivně vykonával. Výsledkem reflexe byly nejen básně zaměřené na akt básnění jako takový, ale také systematické procházení, třízení a řazení vlastního díla, které je od jeho tvorby neoddělitelné.<sup>27</sup>

Přestože Jiménezova poezie prošla několika různými obdobími a následně byla okem básníka zpětně analyzována a hodnocena, i ona našla hranice, které byly již v rámci nových poetických tendencí nepřekročitelné a v druhé polovině 20. let 20. století bylo již evidentní, že se do popředí poetické tvorby dostává nové uskupení autorů – Generace 27 (Generación del 27), jejímž členem je i Jorge Guillén. Především Jiménezova „obnažená poezie“ však byla pro mladé autory do velké míry inspirací a Jiménez s některými z nich udržoval blízké vztahy a ovlivňoval jejich tvorbu. Působil jako autorita, ale nevyhnul se ani neshodám a konfrontacím, přičemž k nejvýraznějším patří konfrontace s jeho někdejším přítelem, věrným následovníkem a autorem díla, které je předmětem této práce, Jorgem Guillénem.<sup>28</sup>

### 1.1.3 Generace 27

Touha po modernitě, která do evropského umění první třetiny 20. století přinesla avantgardy, se ve 20. letech projevila i ve Španělsku. Reprezentovaná byla multidisciplinární skupinou umělců známou jako Generace 27. Toto uskupení je spojováno věkem – jde o umělce narozené na přelomu století, úrovní a typem vzdělání i podobnou estetickou vizí. Rok 1927, který se objevuje v názvu skupiny, poukazuje právě na estetické hodnoty sdílené touto skupinou. Připomíná totiž akt uctění výročí 300 od úmrtí španělského básníka Zlatého věku, Luise Góngory, vrcholného představitele kulteranismu.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> Gullón, „Plenitudes de Juan Ramón Jiménez“, 281–282, 284–285.

<sup>27</sup> Bernardo Gicovate, „El Concepto de la Poesía en la Poesía de Juan Ramón Jiménez,“ *Comparative Literature* 8, č. 3, (léto 1956): 209–212.

<sup>28</sup> Juana María González García, „Juan Ramón Jiménez y su entorno social y cultural: De la correspondencia con León Sánchez Cuesta (1927-1956),“ *Rilce* 33, č. 2, (2017): 513–514.

<sup>29</sup> García-Luengo, „Generación del 27: Pintura, música y poesía“, 289–290.

Ačkoliv je Generace 27 obvykle spojována primárně s básnickou, nejedná se o čistě poetický fenomén. Na uskupení bylo navázáno množství soudobých malířů, filmařů i hudebních skladatelů. Interakci různých uměleckých odvětví je možné považovat za jeden ze znaků moderního umění.<sup>30</sup> Přestože tradičně je za jádro uskupení považováno několik vybraných básníků, kterými jsou Pedro Salinas, Adriano del Valle, Federico García Lorca, Emilio Prados, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti a částečně Miguel Hernández, bývá s tímto uskupením spojována i ženská literární skupina Las Sinsombrero.<sup>31</sup>

Výrazným znakem této generace je snaha o obrodu umění. Spíše než zanevření na veškerou tradici, je ale toto obrození uskupením vnímáno jako rehabilitace tradice po moderním způsobu. Skupina je ovlivněna především avantgardními směry, které se od počátku nového století šíří po Evropě. Do Španělska se ale dostávají relativně pozdě – k jejich rozmachu zde dochází především ve 20. letech. Za avantgardy, které podle Felipeho Díaze Parda patří u Generace 27 k nejvlivnějším, je možné považovat futurismus, dadaismus, kubismus a surrealismus. Inspiraci autoři Generace 27 hledali ve španělské krajině, historii i literatuře, a to po stránce formální i tematické. Dochází ke znovuobjevení tradičních forem jako jsou romance, copla, nebo seguidilla. Příkladem této tendence po obou jejích stránkách jsou Lorcovy *Cikánské romance (Romancero Gitano)*.<sup>32</sup>

Jak z přehledu literatury stříbrného věku vyplívá, období je význačné řadou různých vlivů, které mění a utvářejí soudobý pohled na estetické ideály a techniky, volbu témat i účelu literárních děl. Rychlá změna, kterou je v literární tvorbě první třetiny 20. století možné pozorovat, poukazuje na předěl kulturního a historického období. Na povrch se dostávají estetické vzorce podtrhující zestručnění a oprostění děl od prostředků ztěžujících komunikaci, touhu po umělecké čistotě a inovaci. Umění, které pod tímto vlivem začalo vznikat se nazývá velmi prostě – „nové umění“. Autorem konceptu, který nové umění zastřešuje, popisuje jeho hlavní principy a zasazuje jej do estetického rámce je autor sledující změnu již od svého počátku, filozof a esejista Generace 98, José Ortega y Gasset.

---

<sup>30</sup> García-Luengo, „Generación del 27: Pintura, música y poesía“, 291.

<sup>31</sup> Ibid., 291.

<sup>32</sup> Ibid., 291–292.

## 1.2 Nové, odlidštěné umění

José Ortega y Gasset velkou měrou ovlivnil soudobé smýšlení o španělském moderním umění a předeepsal literární paradigma, prostřednictvím kterého byla vnímána moderní tvorba španělských autorů od modernismu až po avantgardní skupiny. Přelomový esej, díky kterému se proslavil na poli estetiky a teorie umění, *La deshumanización del arte*, vydal mezi lety 1924 a 1925 jako sérii krátkých článků.<sup>33</sup> Nové umělecké směry, kterým Ortega svůj esej věnoval, nebyly autorem vnímány jako přirozený vývojový krok umění, ale jako jistá forma umělecké revoluce. Tušil, že důvodem k tomu, aby noví umělci na své předchůdce nenavazovali, ale snažili se od nich cíleně vydělovat, bylo to, že vycítili změnu éry, pro kterou byli ochotni opustit vše původní a začít stavět svoji tvorbu na nových hodnotách.<sup>34</sup> Jak už název samotného eseje naznačuje, za hlavní znak přerodu, kterého je svědkem, považuje Ortega odlidštění, tedy snahu o oproštění umění od tíhy lidské matérie.

Argumentaci své hlavní teze o odlidštění umění Ortega vysvětluje uvědoměním, že se změnila podstata toho, co je vnímáno a hodnoceno jako umělecké. Za dobré bylo před zlomem považováno takové umění, jehož prostřednictvím bylo možné navodit co nejdokonalejší iluzi reality. Publikum se k takovému umění nevztahovalo na základě jeho estetických kvalit, ale prostřednictvím jeho schopnosti vyvolat prožité zkušenosti. Umění nevytvářelo vlastní estetické dojmy, ale vyvolávalo subjektivní emocionální pohnutí.<sup>35</sup>

Způsobem, jak se tomuto efektu vyvarovat, bylo odlidštění, jehož hlavními principy se stalo upuštění od sentimentalismu a mimetismu, vnitřní ironie a hravost děl. Tento krok ovšem vedl k tomu, že se nové umění jeho pro příjemce stalo hůře pochopitelným referentem, vzdálilo od běžného publika. Pro porozumění i hodnocení těchto děl, považoval Ortega za potřebné vyvinuté umělecké cítění. Tato schopnost byla podle něj ale vlastní pouze úzké skupině lidí, pro kterou noví umělci vědomě tvořili. Většinová společnost zůstávala pokořena před novým uměním, které k ní nepromlouvalo a vyvolávalo v ní rozporuplné pocity.<sup>36</sup>

Ortegovo zamyšlení nad přerodem umění sepsané do eseje *La deshumanización del arte* vyvolalo nejen velký ohlas, ale také diskuzi nad významem textu. Eсей totiž není vykládán jako manifest španělských avantgard, nebo analýza nových směrů. A to i přesto, že neumí

---

<sup>33</sup> Pavel Štěpánek, „José Ortega y Gasset – teoretik umění a kritik“ Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset. (Centrum pro ekonomiku a politiku: 2006), 41–42.

<sup>34</sup> Enrique Ferrari Nieto, „El recorrido metafísico de *La deshumanización del arte*“, *Anuario Filosófico* 46, č. 3, (2013): 595.

<sup>35</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, (1925), 357.

<sup>36</sup> Ortega, *La deshumanización del arte*, 354–359.

dobře obstát nárokům, které by na takové typy textu byly jinak kladeny. V celém textu se pečlivě vyhýbá jakémukoliv přesnějšímu vymezení toho, co nazývá novým uměním, kromě prvních umělců, u kterých změnu éry vnímá, neuvádí datумы, názvy směrů, děl ani jména umělců, které do svého vymezení nového umění zahrnuje.

Ortegův vlivný esej stanovil prisma, kterým je možné dívat se na moderní umění i poezii. Spíše než manifest, tak vydal o dobovém umění svědectví pozorovatele. Přesto právě výklad textu jako manifestu španělských avantgardních umělců je problematický. Není totiž tvořen umělci písíicými pod vlivem avantgard. Přesto má dalekosáhlý dopad na výklad tvorby těch umělců, kteří jsou s avantgardami spojováni, tedy nejčastěji umělce Generace 27. Vytváří estetické paradigma, prostřednictvím kterého jsou díla těchto autorů – Jorgeho Guilléna nevyjímaje – vnímána. Díky akademickému uznání, které Ortega svým esejem získal, se stalo složité až nemožné pro etablované i začínající autory oddělit svoji tvorbu od teze odlidštěného umění.<sup>37</sup> Autoři, jejichž díla využívala, byť jen částečně, některých technik popsanych v tomto eseji, tak začali být automaticky spojováni s koncepcí odlidštění jako s celkem. V Guillénově případě interpretace jeho odklonu od mimetismu a sentimentalismu jako důsledku odlidštění jeho poezie vedlo ke spojení autora s proudem puristických básníků, které on ovšem zásadně odmítal.<sup>38</sup>

Ačkoliv některé aspekty odlidštěného umění je především u rané tvorby autorů Generace 27 možné pozorovat, podle Dámasy Alonsa tento koncept nepopisuje esenci jejich děl a z tvorby se vytrácí. Od poloviny 20. let ale přístup mladých autorů podle něj naopak zásadně mění rozmach avantgard. Vlivný je především surrealismus – ve španělském prostředí vnímatelný po roce 1927. Ačkoliv formálně francouzskou teorii surrealismu spíše ignorují, téma snu, podvědomí, transcendentálních otázek a nádech záhady se stává stále znatelnějším v básních Lorcy i například Alexandreho. Alonso tento přerod popisuje takto: „[Je to] období transcendentální, lidské a vášnivé poezie. [...] Všiml jsem si, jak se ti tehdy mladí básníci, označovaní jako málo lidští, začali všimnout těch nejlidštějších témat a během několika málo let opustili umírněnost a zdrženlivost ve prospěch překypující vášnivosti.“ Tuto změnu označil za jistým způsobem neoromantickou pro její paralelu s odmítnutím zdrženlivosti předešlé generace, ale bez dalších kvalitativních ani kvantitativních pravidel a podobností.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Ráfols, „Del cubismo a las circunstancias,“ 47.

<sup>38</sup> Harvey, „The Quest for Precision,“ 661.

<sup>39</sup> Alonso, *Obras Completas*, 672–673.

Proti spojení odlidštěného umění s avantgardními autory argumentuje také Robert Havard, který vyzdvihuje vliv fenomenologie na smýšlení jak samotného Ortegy, tak i autorů Generace 27. Ortega, který na základech fenomenologie staví v knize *Meditace o Quijotovi* (*Meditaciones del Quijote*) i v rozebíraném eseji, si podle Havarda neuvědomuje, že avantgardisté, a právě kubisté mají k tomuto myšlenkovému směru sami velmi blízko. Když Ortega vyložil avantgardní tendenci zjednodušení a abstraktního zobrazení jako odlidštění, nepochytil tak podle Havarda kubistický cíl „strukturovaného vidění podstaty“. Tento cíl přitom filozof s umělci sdílel. Nebyl ovšem podle Havarda schopen vnímat jej v „v rovnostářském duchu kubismu, jeho prostých předmětech a jednoduchém způsobu jejich znázornění“.<sup>40</sup>

### 1.3 Jorge Guillén – jeho život a tvorba

Jorge Guillén se narodil v roce 1893 ve Valladolidu. Své studium věnoval literatuře a filozofii a později vyučoval španělský jazyk na evropských i amerických univerzitách. Od mládí měl blízký vztah s Pedrem Salinasem a během svých návštěv na Residencia de Estudiantes se brzy seznámil i s dalšími členy Generace 27. Po španělské občanské válce byl zbaven možnosti vykonávat veřejné funkce a rozhodl se Francovo Španělsko opustit. Se Salinasovou pomocí se mu v roce 1938 podařilo získat místo na americké Middlebury College a později se přesunul na Wellesley College.<sup>41</sup>

Ačkoliv s autory Generace 27 sdílel mnohé – od studentských let formujících jejich estetické vize až po zkušenost s životem v exilu, v ideologických otázkách se s většinou z nich rozcházel. Obecný pohled na Generaci 27 jako na autory převážně sympatizující s politickou levicí není na Guilléna možný aplikovat – v tomto ohledu byl spíše konzervativní. Říci ovšem, že by se jednalo o básníka bez zájmu o společenské a historické dění, píšícího čistě pro dosažení estetických hodnot, by bylo podle Christophera Soufase také mylné. Guillén prožil turbulentní ideologické změny první poloviny 20. století a hrůzy války ve Španělsku i Evropě. Zastával ale podle Soufase názor, že tyto prožitky jeho tvorbu nedefinují, protože ta není jen „útekem před politikou do bezpečného útočiště života střední třídy, ale ubírá se k hlubší rovině vzdoru proti dějinným narušením, [...] ve kterých se lidstvo, nyní ohrožené válkou, nemá tu výsadu angažovat.“<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 132–133.

<sup>41</sup> C. Christopher Soufas, Jr., „Modernist Elitism in the Early Editions of Jorge Guillén’s *Cántico*“, *Revista de Estudios Hispánicos* 32, č. 1, (leden 1998): 136–137.

<sup>42</sup> Soufas, „Modernist Elitism“, 138.

Za Guillénovou poezií se vždy skrývaly dlouhé hodiny práce a přemýšlení. Prvním teoretickým textem, ve kterém vyjadřuje své vnímání poezie je dopis adresovaný Fernandu Velovi z roku 1926, který se stal také autorovým příspěvkem na evropské polemice o čisté poezii. V tomto textu poprvé formuloval své poetické ideály, a to nikoliv z pozice teoreticko-kritické, ale již z pozice autorské. Guillén sám se totiž začal poezii aktivně věnovat velmi brzy. První z jeho básní byly napsané v roce 1919.<sup>43</sup> Svoji první sbírku, *Cántico*, přesto poprvé vydal až v roce 1928. A ta následně prošla početnými úpravami i opakovaným rozšířením, takže se své finální edice dočkala až v roce 1950.<sup>44</sup>

První úpravou, ke které došlo v roce 1936, bylo rozšíření původního vydání sbírky, které čítalo 75 básní o dalších více než 50 básní. Toto rozšíření odstartovalo proces úprav a přeskupování básní, stejně jako rozšiřování sbírky, která ve své finální, čtvrté edici čítala 334 básní.<sup>45</sup> Následovala druhá sbírka *Clamor*, kterou autor sepsal mezi lety 1950 a 1963. Třetí svazek, *Homenaje*, vydaný v roce 1967 pak spolu s předchozími dvěma zmíněnými tvoří soubor děl nazvaný autorem *Aire Nuestro*, který představuje jádro Guillénovy tvorby. Guillén poté napsal ještě dvě sbírky *Y Otros poemas* a *Final*, vrchol jeho tvorby ovšem spočívá především ve sbírce *Cántico*, která patří mezi vrcholná díla evropské lyrické poezie 20. století.<sup>46</sup>

Jorge Guillén vnímal *Aire Nuestro* jako jeden organický celek, a ačkoliv sám opakovaně vybízel k tomu, aby tak jeho dílo bylo i vnímáno a vykládáno, studiu díla jako celku je v odborné literatuře věnováno jen málo pozornosti. Sally Harvey tento fenomén vysvětluje tak, že zkoumat vazby mezi jednotlivými edicemi sbírek a následně i sbírkami samotnými je pro svoji obsáhlost úkol natolik složitý, že autorův apel byl ve svém důsledku badateli vyslyšen a přijat jako fakt, nikoliv jako předmět zkoumání. Nejčastějším předmětem analýz zabývajících se autorovým dílem je tedy sbírka *Cántico* se svými edicemi a úpravami.<sup>47</sup>

### 1.3.1 *Cántico* v roce 1928

Jak již bylo zmíněno výše, *Cántico* jako Guillénova první sbírka byla vydána v roce 1928 v časopisu *Revista de Occidente*. Ačkoliv se jedná o autorovu první vydanou sbírku, Guillén se tou dobou poezii již dlouho věnoval a jako básník byl i ve svém úzkém intelektuálním kruhu známý. Vydání sbírky bylo proto podle Luise Cernudy autorem

<sup>43</sup> Zardoya, „Teoría y Práctica,“ 145–146.

<sup>44</sup> Felipe Díaz Pardo, *Breve historia de la Generación del 27*. (Madrid: Nowtilus, 2018), 98–100.

<sup>45</sup> Soufas, „Modernist Elitism“, 135.

<sup>46</sup> Díaz, *Breve historia de la Generación del 27*, 98–100.

<sup>47</sup> Harvey, „The Quest for Precision,“ 659.

pravděpodobně odkládáno, a to kvůli jeho snaze o dosažení formálně perfektní poezie, kterou byl Guillén u svého publika známý.<sup>48</sup>

Jedním z prvních kritiků Guillénovy – tou dobou ještě nevydané – sbírky se stal v roce 1928 Pedro Salinas. V soukromém komentáři, který na sbírku Guillénovi poslal, napsal mimo jiné, že se Guillénovi podařilo vytvořit vlastní, nedotčený svět, a to nikoliv veršem, nebo technikou, ale tím, že jej vyzvedl z vlastního „nového kosmu, ze života v poezii“.<sup>49</sup> Tento svět přitom podle něj nebyl jen pohodlnou náhražkou toho skutečného, ale realitou sám o sobě. Soufas tvrdí, že tento dojem paralelního světa ležícího uvnitř sbírky, je nejpatrnější právě v jejích prvních edicích. V nich se autorovi daří bojovat proti odcizení se od světa, ke kterému se ubírají někteří jeho současníci, a to tím, že svět naopak aktivně formuje do veršů. Stabilní, méně zranitelný svět Guillénových veršů umožňuje najít „plnost bytí neomezenou časem, prostorem ani dějinami“.<sup>50</sup>

Joaquín Casaldueiro o sbírce píše, že *Cántico* je hluboce zakotvena v románské tradici, jelikož své vlivy nečerpá jen od španělských mistrů jako San Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Góngora, ale také od dalších západních básníků, především francouzské národnosti jako jsou Valéry nebo Mallarmé. Guillén se cítí být součástí této tradice, přirozeně na ni navazuje, jelikož si uvědomuje, že právě z ní vychází.<sup>51</sup> Sám autor se v žádném bodě své umělecké trajektorie nepokouší zastírat tuto návaznost – provázanost a závislost, která mezi ním a románskou literární tradicí je. Zapírat ji by ve svém důsledku znamenalo nepřiznat se plně ani k vlastní, osobní identitě ani k identitě díla, které stvořil, a tak i *Cántico* je podle Casaldueira potřeba vnímat prostřednictvím této optiky.<sup>52</sup>

Že *Cántico* navazuje na románskou tradici je zřejmé i po formální stránce básní. V Guillénových básních totiž převažují konsonance v kombinaci s krátkým veršem uskupeným do tradičně španělských decim, kterým ovšem Guillén dodává vlastní osobité úpravy. Díky těmto formálním vlastnostem je možné, aby v básních vynikla přesnost uspořádání myšlenek, které autor v básních formuluje.<sup>53</sup> Rytmus básní sbírky *Cántico* působí ve vlnách, stejně tak jako myšlenky, které přenáší. Pocit vlnění bývá navozen pomocí přesahů, které provazují

---

<sup>48</sup> Rubén Benítez, „Jorge Guillén's *Cántico* and the Will to Form“, *Hispanic Review* 49, č. 1, (zima 1981): 23.

<sup>49</sup> Pedro Salinas, apud. Soufas, „Modernist Elitism“, 138.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 139.

<sup>51</sup> Casaldueiro, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 149–150.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 174.

<sup>53</sup> Alonso, *Obras Completas*, 706.

myšlenky tak, aby čtenář byl neustále v očekávání jejich vývoje, ale přitom stále uchovávají rytmus básní.<sup>54</sup>

Pokud bychom se pokusili vyjmenovat jednotlivé motivy sbírky, pravděpodobný závěr tohoto úkonu by se shodoval s tím, co o tématice sbírky napsal Casaldueiro. Podle něj je na jednu stranu nemožné a na druhou velmi snadné motivy sbírky vyjmenovat, jelikož jejich pensum je nekonečné. Tuto odpověď odůvodňuje tím, že referenčním bodem je pro Guilléna „tento bod“ – jakýkoliv ze všech možných bodů. Interpretační pole sbírky je tím pádem velmi široké. Přesto ale *Cántico* napříč jednotlivými básněmi a jejich motivy přenáší jednu základní myšlenku, pocit, prožitek. Vyjadřuje ji podle Casalduera všeobjímající radost z jednoty bytí.<sup>55</sup> Tento názor sdílí i Dámaso Alonso, který ústřední motiv sbírky vyjadřuje pomocí slov samotného autora z jedné z jeho pozdějších básní *Más Allá*:

„*Ser nada más, y basta:*  
*es la suprema dicha*“.<sup>56</sup>

Alonso vnímá Guillénovu poezii, jako obdiv nad existencí vyjádřenou zpěvem. Tento prožitek, ze kterého pramení citovaný verš, si je možné nejlépe představit jako kruh formovaný vším stvořením s básníkem ve svém středu. Kamkoliv se podívá, vidí básník divy stvoření, kterým se obdivuje a na jejich počest a oslavu zpívá, proto *Cántico*, zpěv. Právě edice z roku 1928 je podle Alonsa základním kamenem vlastního vesmíru, který Guillén stvořil a v následujících 22 letech aktivně rozpínal a upravoval.<sup>57</sup> Život, který je tak často připisován jednotlivým básním, je tak možný spatřit i ve sbírce jako celku, přirozeně se s časem vyvíjející už od první edice.

### 1.3.2 Guillén a purismus

Na konci 20. let se již většina autorů Generace 27 etablovala na literární i intelektuální španělské scéně. Jorge Guillén však svým způsobem stále stojí před branou své kariéry. Ačkoliv si po vydání první edice *Cántico* získává úzké skupiny obdivovatelů po celém Španělsku, pro běžného čtenáře je jeho tvorba stále velmi nepřístupná. Jak píše Rubén Benítez, většina soudobých čtenářů byla zaskočena inovativností a zdánlivým hermetismem sbírky. Guillén tak začal být brzy spojován s „akademickými básníky (poetas profesores), na které narážel Juan Ramón Jiménez – více francouzský než španělský, napodobující

<sup>54</sup> Alonso, *Obras Completas*, 704.

<sup>55</sup> Casaldueiro, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 151.

<sup>56</sup> Jorge Guillén, apud. Alonso, *Obras Completas*, 712.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 712–713.

Mallarmého klasicistní tendence“. Z toho důvodu začal být – podle Beníteze chybně – také spojován s puristy jako je Valéry.<sup>58</sup> Andrew Debicki dodává, že toto spojení s purismem napomohlo části akademické debaty k tomu, aby bylo Guillénovo *Cántico* vnímáno jako „zástupce období odlidštěného formalismu“.<sup>59</sup>

Tento výklad Guillénovy tvorby je ale podle Alonsa chybný. Nepřístupnost jeho tvorby není podle něj důsledkem odlidštěnosti jeho díla, ale je způsobena tím, že Guillénova poezie je v zásadě podobná poezii Luise Góngory. Díla obou básníků jsou dle něj zprvu velmi složitá na pochopení a těžko se k nim čtenáři vztahuje. Po překročení této překážky spojené s prvotním čtením ovšem čtenář začne objevovat až oslnivou jasnost vnitřního uspořádání, které jejich texty prostupuje, a díky které se prvotně kryptické texty stávají naprosto transparentními.<sup>60</sup>

Dostat se do tohoto stavu, ale vyžaduje vynaložit při čtení Guillénových básní jisté intelektuální úsilí. Proto je jeho tvorba hůře přístupná pro širší publikum. Co se formálních podobností s purismem týče, Alonso reflektuje vliv, který na Guilléna myšlenky purismu měly. Původ tohoto vlivu skutečně připisuje poezii Paula Valéryho a je také známo, že Guillén inspiraci nacházel i v Jiménezově obnažené poezii. Alonso ovšem jedním dechem dodává, že ačkoliv je vliv zmíněných autorů na formování Guillénových poetických ideálů nepopíratelný, jeho tvorba tyto ideály překračuje a oba autory násobně převyšuje.<sup>61</sup>

Principy purismu Guillén nenaplňoval minimálně ve dvou ohledech. Prvním z nich je otázka referenční abstrakce, se kterou se Guillén neztotožňuje. Referenční abstrakce spočívá v odloučení díla od reálného referentu. Guillén ale vnímá svoji tvorbu jako hluboce zakotvenou ve skutečném světě – přesněji v jím prožívané realitě – ke které se odkazuje a o kterém vypovídá. Nutno ovšem dodat, že odmítnutí referenční abstrakce neznamená, že by Guillén odmítal abstrakci jako takovou. Naopak po formální stránce jeho dílo právě abstrakcí vyznačuje. Ta pramení z odklonu od mimetického umění. Ačkoliv se tedy předměty básní nutně nepodobají svým formám v reálném světě, Guillén odmítá připustit, že by se jeho dílo k realitě nevztahovalo.<sup>62</sup> Druhým ohledem je otázka formální a estetické čistoty Guillénovy poezie.

---

<sup>58</sup> Benítez, „Jorge Guillén's *Cántico* and the Will to Form“, 23.

<sup>59</sup> Debicki, „Jorge Guillén's *Cántico*“, 439.

<sup>60</sup> Alonso, *Obras Completas*, 671–672.

<sup>61</sup> *Ibid.*, 673.

<sup>62</sup> Harvey, „The Quest for Precision“, 660.

Podobně jako Valéry, i Guillén zastával názor, že esencí poezie jsou básně samotné, nikoliv nepopsatelné ideály ležící mimo ně. Aby se tak lidé k poezii mohli přiblížit, měli by básníci podle něj k ideálu čistoty vzhlížet a ve své tvorbě se vyhnout pompéznosti a sentimentalismu a dát přednost strohosti a umírněnosti. Vlivem přílišné kontroly se ovšem takto „očistěná“ poezie pro Guilléna stává až příliš jednoduchou – prostou lidského elementu. Ve své ideální formě by tedy podle něj básně měly být složeny z „poezie a dalších lidských věcí“ tak, aby poezie byla „čistá, *ma non troppo*“ – ale ne příliš. Ve vlastní tvorbě si tedy na rozdíl od Valéryho dovoluje zachovat „silnou a mužnou lidskost obsaženou v prožitcích a momentech čisté existence (*ser*) a bytí v momentu (*estar*)“. Poezie je pro Guilléna „způsob ztělesnění“ ducha myšlenek a emocí do slov, která mu dávají formu. Podle Conchy Zardoya je tato definice, jejíž argument Guillén předestírá v prologu ke svému teoretickému textu *Lenguaje y Poesía*, dostatečným důkazem o tom, že Guillén nikdy nechtěl být čistě intelektuálním básníkem po Valéryho vzoru. Nemohl z poezie vypudit emoce, jelikož je považoval za součást její esence.<sup>63</sup>

V kontextu těchto rozporů, které leží mezi purismem a autorovým pohledem na vlastní tvorbu, není překvapivé, že Guillén silně odmítal Ortegovu tezi o povaze moderního umění jakožto umění odlidštěného.<sup>64</sup> Problém, jak už bylo předestřeno výše, neleží v tom, že by Guillén Ortegovu tvrzení považoval za nepravdivá, ale v tom, že nesouhlasil s tím, aby jejich prostřednictvím byla jeho tvorba vykládána. Podle Roberta Havarda tedy jeho cílem nebylo rozporovat tezi o odlidštěném umění jako takovou, ale narušit vazbu mezi odlidštěným uměním a dílem autorů Guillénovy generace.<sup>65</sup> Guillén tezi odlidštěného umění odmítal, protože sám podobně jako Ortega, vycházel z filozofického přístupu fenomenologie. Básník je podle Guilléna v neustálém dialogu se světem, který je kolem něj a nekonečně jej převyšuje. Využívá tohoto vnímání jako příležitosti a s pokorou se snaží zachytit střípek z nekonečné reality, protože vnímá, že bez ní by člověk nebyl ničím – nemůže stát plně osamocen, ale vždy tvoří její součást.<sup>66</sup>

Ačkoliv tedy bylo *Cántico* často vnímáno jako puristické, intelektuální dílo stvořené pod vlivem formalismu, z rozboru Guillénova smýšlení o čisté poezii a otázce odlidštění vyplývá, že přestože formalisticko-puristický vliv na sbírku není možné opomenout, byla by chyba vykládat ji pouze jeho prostřednictvím. Andrew Debicki ve své studii poukazuje na to, že

---

<sup>63</sup> Zardoya, „Teoría y Práctica,“ 146–147.

<sup>64</sup> Ráfols, „Del cubismo a las circunstancias,“ 47.

<sup>65</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 111–112.

<sup>66</sup> Zardoya, „Teoría y Práctica,“ 148.

Guillénovo dílo je mnohem více lidské, než se obvykle připouští a jeho kvalitu spatřuje především v netradičním způsobu, jakým formalisticky působící, chladné vlivy provazuje s lidským prožíváním.<sup>67</sup>

### 1.3.3 *Cántico* a kubismus

Nesrovnalosti, které nedovolovaly zařazení Guillénovy tvorby mezi puristickou poezii, zvedají otázky, jakým prismatem by měla být sbírka *Cántico* čtena. Sám Guillén odmítal své zařazení do jakéhokoliv vymezeného literárního směru krom – co do stylu diverzní skupiny autorů – Generace 27. Jak ale bylo zmíněno výše, jeho tvorbu není možné vydělit z románské literární tradice a zapřít tím odkazy a vlivy, které na tvorbu působily, soudobé literární a umělecké panorama nevyjímaje. Upuštění od otázky zařazení autorova díla do konkrétní škatulky vybraného uměleckého směru tak neznehodnocuje otázku vlivů, které na dílo působí.

Směr, jehož vlivem na Guilléna se zabývá tato práce, a který byl v autorově díle identifikován mnohými literárními vědci od Dámasy Alonsa, přes Joaquína Casalduera až po Roberta Havarda, je kubismus. Toto spojení podporuje nejen obrazovost autorových básní i jistá hrdost na španělské zástupce tohoto směru, kterou vyjadřuje na příklad ve své knize *Lenguaje y Poesía*. Havard tyto sympatie ke směru samotnému i jeho představitelům považuje za kombinaci národní hrdosti a snahy o názorové vymezení vůči Ortegovu odlidštěnému umění. Soudí však, že kubistické vlivy jej inspirovaly i na hlubších uměleckých úrovních. Podle Havarda Guillén velmi dobře pochopil principy kubismu a převedl je do svého díla – od vnímání struktury, přes přístup k perspektivě až po odstranění nepotřebného tak, aby vynikla vnitřní jednota předmětu díla. A tak prvotní zmatení, které Guillénovy básně podobně jako i kubistické obrazy v publiku způsobují, podle něj nejsou důsledkem jejich vzdálenosti od našeho světa a lidské materie. Naopak, tento efekt je podle něj naplněním kubistického přístupu zobrazit „základní strukturální jednotu věcí“ a dodává, že právě pro tento ohled našli kubističtí malíři stejně jako i Guillén unikátní „jazyk ztvárnění“.<sup>68</sup>

Kubismus v literatuře ale nepatří mezi silně zastoupené avantgardní směry, které by prostřednictvím pensa zařazených děl dávaly silný precedent pro studium Guillénovy sbírky. Uchopení tohoto směru v literatuře znesnadňuje také absence sepsaného manifestu, a tak spíše než přímo prokazatelné vazby mezi Guillénovým dílem a kubismem se literární vědci spoléhají především na paralely, které nachází mezi zkoumanými básněmi, výtvarným

<sup>67</sup> Debicki, „Jorge Guillén's *Cántico*,“ 445.

<sup>68</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 111–112, 132–134.

uměním a soudobými myšlenkovými tendencemi. Nejčastěji se tak jedná o použité postupy a techniky nebo o specifickou práci s výjevy, které jsou v básních zachyceny. Nejpropracovanější studie kubistického vlivu na Guillénovu tvorbu básní pochází z per Roberta Havarda a Joaquína Casalduera, jejichž argumenty a výsledky zkoumání jsou záhy představeny.

Havard se primárně zabývá propojením Guillénových básnických technik s technikami kubistických maleb. Studium prvních edic sbírky *Cántico* dochází k rozdělení Guillénových básní na básně figurativní a abstraktní. Abstrakce, kterou spatřuje především v básních první edice sbírky podle něj spočívá v jejich motivu, jímž je tvar a jeho vlastnosti. A to nejen u básní jejichž motivem je tvar jednoduchý – nejčastěji kruh, ale i u básní, ve kterých jsou prostory a předměty tvarově komplexní. Umění abstrahovat základní tvary a díly z komplexních celků a dále s nimi pracovat je podle něj důkazem Guillénova zájmu přiblížit se k esenci zpracovávaných předmětů.<sup>69</sup>

Další zajímavou technikou, kterou Havard u Guillénových básní objevuje je „materální propojení“ jednotlivých prvků básní. Chybějící předložky nebo nelogické umístění prvků uvnitř básní zastoupené například emblematickým veršem z básně *Cima de la delicia* „Todo en el aire es pájaro“, připomínají Havardovi logicky nefunkční perspektivy kubistických obrazů, které ovšem propojením jednotlivých prvků vytvářejí pocit stability a jednoty navzdory komplexitě motivu. Kubistické obrazy také podobně jako Guillénovy básně podle Havarda nezakládají své znázornění perspektivy na optickém, ale významovém pohledu – vytvářejí panorama vztahů a myšlenek, nikoliv povrchů. Teorií skrývající se za těmito výtvarnými technikami, se kterou Havard Guillénovu tvorbu spojuje, je snaha o to, aby plátno – potažmo báseň – nebylo rozděleno na významově důležitější a méně důležité části, ale aby bylo vnímáno jako jeden funkční celek.<sup>70</sup>

Joaquín Casalduerto staví své vnímání vlivů kubismu na Guillénovu tvorbu na paralelách ve smýšlení o umění, jeho tématech a za nimi ležící filozofii. Tyto paralely se podle něj nejčastěji projevují prostřednictvím jeho práce s vnímáním času a světla. Vysvětluje, že podobně jako baroko, také kubismus je uměleckým směrem, který se často zaměřuje na vyobrazení přítomnosti. Způsob, jakým ale oba směry přítomnost ztvárňují, je diametrálně odlišný – baroko proti toku času neúnavně bojuje, kubismus v něm naopak nachází harmonii a plně jej přijímá. Podobný je v těchto směrech i přístup ke světlu. Barokní záře člověka

---

<sup>69</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 112–117.

<sup>70</sup> Ibid., 118–122.

oslňuje, přílišný jas mu neumožňuje prohlédnout a stává se pro něj překážkou. Naopak jas kubismu poodkryvá i místa, která by pro přebytek, či nedostatek světla měla být skryta. Snižuje kontrast jasnosti, je díky němu možné více vidět, nikoliv však nutně snazší se orientovat.<sup>71</sup>

Způsob, jakým se Guillén vypořádává s tíživou otázkou plynutí času, podle Casalduera kubistický přístup také obratně naplňuje. Předmětem Guillénových básní často bývají významné okamžiky lidského života. Čas v nich, ale proti člověku nestojí jako obávaný oponent, a i přesto je atmosféra momentu důstojná. Casalduero vysvětluje, že tento dojem je způsoben tím, že Guillén čas rozděluje na „absolutní momenty“.<sup>72</sup> „Vše chutná po životě, to přítomnost sama si člověka neustále hledá, to jí patří každá hodina. Víme, že poslední chvíle je smrtelná, Guillén ale říká, že se k ní není možné dostat jinak, než že prožijeme tu předposlední. A na předposlední chvíli také záleží i na té, co byla před ní...“ Každý moment má vlastní váhu a význam, a to už od počátku lidského života, od prvních dětských vzpomínek a her.<sup>73</sup>

To že se Guillénovým perem dostává důstojnosti zpracování i téma dětství, je podle Casalduera dalším znakem vlivu kubismu. Vysvětluje, že vyobrazení dětství bylo od baroka v umění pojímáno stále infantilněji a sentimentálněji. Vrcholem této tendence se podle něj stalo 19. století, období, ve kterém by bylo možné motiv dětství vyjádřit prostřednictvím dvou charakteristik – sladkost a bolest. Píše, že až kubismus učinil ve svém přístupu změnu, když se na rozdíl od předchozích směrů zaměřil na znázornění intimity, síly počátku a životní verry, která se s obdobím dětství pojí. Takový způsob znázornění intimity pak v kubismu překračuje téma dětství a přelévá se do dalších motivů, situací a momentů.<sup>74</sup> Každý takový moment stojí za to zachytit ve své přirozenosti, protože právě v té je jedinečný – z nekonečného světa vyčnívá stejným dílem jako do něj patří.

Dalším znakem, který podle mnohých podtrhuje linku pojící Guilléna s kubismem, je autorův přístup k psaní, který podle nich podobně jako kubistické obrazy připomíná spíše stvoření nové reality, než pokus o jiný způsob vyjádření té stávající. Podle Casalduera svět znázorněný Guillénem ve sbírce *Cántico* gravituje ke skutečnému světu. Takové znázornění umožňuje právě kubistické vidění světa, které se „neztrácí v detailu jako idealistický realismus, nevytrhává detaily z kontextu okolního světa jako pozitivistický naturalismus, ani

---

<sup>71</sup> Casalduero, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 178.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 178.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 156.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 205.

nerozpouští svět tak jako impresionismus“. Guillén optikou kubismu pojí existenci s bytím.<sup>75</sup> Podle Rubéna Beníteze je celá Generace 27 – mezi ní zvláště Guillén – charakteristická pro své „odhodlání tvořit“. Důvtip a intelekt, které tito autoři vkládají do své práce s textem, a kterými přetvářejí jeho charakter je dle jeho názoru literární obdobou kubismu, který stejným způsobem proměňuje výtvarné panorama své doby. Guillén se podle něj svou tvorbou dostává až na hranu umění a reality – jeho básně se do své podoby de facto rodí.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Casaldueiro, „Cántico“ de Jorge Guillén y „Aire Nuestro“, 169.

<sup>76</sup> Benítez, „Jorge Guillén's Cántico and the Will to Form“, 28.

## 2. Předmět práce a zvolená metodologie

Ačkoliv stále existuje debata o tom, je-li možné mluvit o přímém vlivu kubismu na dílo Jorgeho Guilléna, množství autorů identifikuje v jeho tvorbě jistá místa a momenty, jejichž interpretací vznikají prokazatelné paralely mezi estetickými dojmy, které kubistické umění a Guillénovy básně vzbuzují. Předmětem této práce proto není dokazovat, či vyvracet spojení autora s daným uměleckým směrem, ale hledat a identifikovat v Guillénově tvorbě právě ta místa, která vytvářejí prostor pro interpretaci podporující estetický dojem kubismu. Cílem práce je zachytit tato místa jako unikátní projevy – znaky – i opakující se vzorce – rysy – a nabídnout možné vysvětlení pro jejich kubistické interpretace.

Zkoumaným textem je první edice Guillénovy sbírky *Cántico*. Ačkoliv by bylo možné – a pro hlubší chápání autorových děl jistě i přínosné – hledat paralely mezi kubismem a Guillénovým dílem v celé jeho šíři, nebo alespoň napříč jednotlivými edicemi *Cántico*, z důvodu účelu a zamýšleného rozsahu je záběr práce zúžen na první edici sbírky. Jak již bylo zmíněno výše, tato edice byla vydána v roce 1928, tedy v době, která se ve španělském literárním prostředí ztotožňuje s obdobím zesíleného vlivu avantgardních směrů u autorů Generace 27.

Výchozím předpokladem práce tedy je, že pokud je možné v nějaké fázi Guillénovy tvorby studovat její podobnosti s kubismem v jeho čisté, necenzurované formě, mělo by se jednat o období, ve kterém se tento směr aktivně a přirozeně rozvíjel. Toto zúžení podporuje také poznatek Roberta Havarda, který tvrdí, že právě první edice sbírky je pro svoji orientaci na předmět a hledání vnitřních struktur kolébkou kubistických vlivů v Guillénově díle.<sup>77</sup> Dalším důvodem pro zájem o první edici sbírky je ten, že v kontextu studia Guillénovy tvorby se často dostávalo zvláštní pozornosti básním, které do sbírky byly dodány až v dalších edicích, jako například báseň *Naturaleza viva* nebo *Más allá*, a původní verze sbírky zůstává částečně v jejich stínu.

Jelikož cílem práce je identifikovat struktury, které umožňují, aby se dílo jevilo určitým způsobem, ke zkoumání sbírky je v práci přistupováno fenomenologickým přístupem podle teorie Romana Ingardena. Aby bylo možné tímto způsobem přistoupit ke zkoumání, je nutné nejprve definovat základní strukturu poznávaného předmětu. Základem poznání základní struktury díla je podle Ingardena jeho rozložení do čtyř vrstev, které zajišťují strukturální

---

<sup>77</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 134.

jednotu díla a panuje mezi nimi organická spojitost. Každá z vrstev potenciálně obsahuje kvality uměleckých i estetických hodnot, jejichž harmonie určuje celkovou kvalitu díla. Tyto vrstvy jsou:

- „vrstva zvukových výrazů slovních a jazykových zvukových útvarů a rysů vyššího řádu;
- vrstva významová, tvořená ze smyslů vět vstupujících do struktury díla;
- vrstva schématických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle;
- vrstva představovaných předmětů, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, které jsou označeny významem vět vstupujících do struktury díla“.<sup>78</sup>

Druhým základním principem pro studování literárního díla je podle Ingardena rozlišení mezi dílem samotným a jeho konkretizací. Konkretizace literárního díla je proces, který do poznávání díla vstupuje během jeho čtení, a který umožňuje, aby dílo na čtenáře esteticky působilo. Každé literární dílo totiž na různých úrovních obsahuje „místa nedourčenosti“, tedy oblasti, ve kterých informace explicitně obsažené v textu nevyjadřují veškeré informace například o znázorněných předmětech a jejich vlastnostech. Čtenář si následně tato místa skrze konkretizaci díla doplňuje tato nedourčená místa propojováním implicitních informací i vlastní tvořivou činností „v mezích toho, co text sugeruje nebo připouští“. Důsledkem toho se od sebe jednotlivé konkretizace stejného díla zpravidla liší, což může vést k posunům v harmonii estetických hodnot.<sup>79</sup>

Poznávání a studium díla je pak možné podle Ingardena provádět na dvou úrovních, na úrovni předestetického poznání a poznávání estetické konkretizace díla. Typy poznávání se přitom od sebe liší právě v otázce konkretizace díla. Pokud tento proces proběhne, čtenář se jím nechá unést a studuje dílo s přihlédnutím k prožitku, který při četbě zažíval, jedná se o poznání estetické konkretizace díla. Tento typ studia vede k poznání estetické hodnoty díla. Pro předestetické poznávání díla je ovšem s procesem konkretizace potřeba vědomě pracovat, potlačovat jej a zabývat se pouze vlastními rysy díla. Takové poznávání vede k určení umělecké hodnoty díla.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*, (Praha : Československý spisovatel, 1967), 10–11.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 46–49.

<sup>80</sup> *Ibid.* 177–183.

Předestetické poznávání díla má podle Ingardena dvě hlavní fáze. První fází poznávání díla je fáze analytická. Organicky fungující celek díla je v ní rozložen na jednotlivé, výše popsané vrstvy, které jsou poznávány odděleně. Vrstvy jsou dále členěny na menší funkční fragmenty tak, aby byly snáze studovatelné. Důležité je ovšem objasnit, že při následujícím studiu k těmto fragmentům není přistupováno izolovaně. Zkoumání spočívá v identifikování vztahů vazeb mezi fragmenty a objasněním funkcí, které fragmenty v definovaném celku vykonávají. Tímto přístupem dochází ke spojení jednotlivých předem identifikovaných prvků do vyšších funkčních a vztahových celků, mezi kterými jsou nastavené vzájemné spojitosti. Tento proces představuje druhou, syntetickou fázi poznávání díla a jeho cílem je postihnout celé dílo s jeho jednotlivými rysy.<sup>81</sup>

Vykonání obou fází zajišťuje, že bude rozbita vjemová hierarchie prvků a rysů díla, která se přirozeně utváří během jeho čtení. Prvky a rysy díla jsou díky tomuto procesu vjemově stejně výrazné a začínají se jevit jako uzavřený celek oddělený od badatele a dochází k nastavení vztahu mezi dílem a badatelem, ve kterém se analyticky strukturované dílo mění v předmět zkoumání a badatel v subjekt vykonávající analýzu. Díky tomuto přístupu je možné identifikovat v díle místa nedourčenosti a bez potřeby jejich vyplnění dílo zkoumat schematicky.<sup>82</sup>

Oba výše představení vědci, Joaquín Casaldueiro a Robert Havard, kteří se obsáhleji věnují paralelám mezi kubismem a Guillénovou tvorbou, staví svoje postřehy a argumenty na základě toho, jakým způsobem autor v básních znázorňuje a dále pracuje s předměty a jevy. V práci je proto ke zkoumání sbírky *Cántico* využito principu předestetického poznávání, který je aplikován na vrstvu schématických aspektů díla. Tato vrstva byla ke studiu vybrána proto, že jak Ingarden tvrdí, právě v ní leží specifika pomáhající určovat rozdíly mezi uměleckými směry: „Druh aspektů, které v díle převažují, může dílu nejen propůjčovat charakteristickou tvářnost, nýbrž vyvolávat stylové rozdíly jednotlivých děl“.<sup>83</sup> Průběh samotné analýzy pak sestává ze 4 fází.

V první, analytické fázi, jsou jednotlivé básně sbírky systematicky čteny a následně rozděleny na fragmenty tvořené jednotlivými schématickými aspekty předmětů představovaných v díle. Představovanými předměty se rozumí věci, osoby, místa, děje a další prvky, které jsou v textu vyobrazené. K tomuto vyobrazování dochází pomocí udávání

---

<sup>81</sup> Ingarden, *O poznávání literárního díla*, 182–183.

<sup>82</sup> *Ibid.*, 184–185, 190–191.

<sup>83</sup> Roman Ingarden, *Umělecké dílo literární*, (Praha: Odeon, 1989), 284.

smyslově vnímatelných informací o předmětu – jeho vlastnostech, „ve kterých se vnímaná věc tělesně prezentuje sama o sobě“, a díky kterým je možné odlišit ji od jiných věcí. Jejich role v literárním díle spočívá v tom, že umožňují „ukazovat znázorňované předměty způsobem, který dílo předurčuje“. Fenomenologický přístup soudí, že konkrétní aspekty nejsou reprodukovatelné, trvale proto neexistují jinak než ve svém schématu – kostře složené z konkrétností, odkazujeme se proto k aspektům schématickým.<sup>84</sup>

Práce se následně zabývá těmi aspekty, které napomáhají vytvářet estetický dojem kubismu známý z výtvarných děl a myšlenkového nastavení autorů tohoto uměleckého směru, tak jak je identifikovali Casaldueo a Havard. Tyto aspekty je možné vnímat ve 4 kategoriích podle hlavních jevů, které na základě identifikovaných paralel popsali.

1. Schématické aspekty forem představovaných předmětů.
  - V této kategorii jsou zkoumány ty aspekty, které vypovídají o tvarech představených předmětů či komplexních strukturách, jimiž jsou tvořeny. Aspekty této kategorie by měly vypovídat o tom, jakými prostředky Guillén v *Cántico* pracuje s jevem kubistického rozkladu předmětů na základní prvky, které u něj Havard indikuje.
2. Schématické aspekty určení představovaných předmětů v prostoru.
  - V zachycení předmětů v prostoru vnímá Havard u Guilléna paralelu ke dvěma kubistickým výtvarným technikám – materiálnímu propojení a myšlenkovým panoramatům. Tato kategorie proto pojímá ty aspekty Guillénových básní, které určují prostorové vztahy mezi vyobrazovanými předměty tak, že se mohou jevit jako výše popsané techniky.
3. Schématické aspekty časového určení představovaných předmětů.
  - Podle Casalduera pracuje Guillén se zobracením času pomocí konceptu absolutních momentů, kterým popisuje kubistickou tendenci dělení komplexních celků na základní elementy. Kategorie aspektů časového určení spojuje prostředky, které mohou k tomuto výkladu práce s časem vést.
4. Schématické aspekty zachycení světla.
  - Poslední kategorie se zaměřuje na Casalduerovo tvrzení, že Guillén ve svých básních pracuje se světlem podobně jako kubismus, tedy že pomocí vyvážené světelné jasnosti odkrývá místa, která by jinak kvůli absenci, nebo přebytku

---

<sup>84</sup> Ingarden, *Umělecké dílo literární*, 257–259.

světla byla obtížně viditelná. A patří do ní tedy takové aspekty, které tento jev posilují.

Druhá fáze spočívá v syntéze na úrovni básní. Studovány jsou v rámci ní pouze ty fragmenty, které bylo možné zařadit do jedné z výše zmíněných kategorií. Tyto fragmenty nejsou vnímány izolovaně, ale slouží jako centra pozornosti – studovány jsou tak reálně i jejich vztahy s dalšími fragmenty včetně těch nevybraných, funkce, které v básni zastávají, a signifikantní místa nedourčení, která ve vztahu k nim vznikají. Cílem druhé fáze analýzy je identifikovat tyto prostředky: jednotlivé schématické aspekty, jejich vztahy a funkce, které umožňují, aby se výše popsané kubistické jevy v básních projevovaly. Jednotlivé identifikované prostředky jsou seskupovány a třizeny podle své četnosti a typu efektů tak, aby byly připravené pro druhou syntetickou fázi a interpretaci.

Jelikož cílem práce je zachytit unikátní projevy – znaky – i opakující se vzorce – rysy – kubismu, syntetická fáze analýzy je zdvojená. Třetí fází analýzy je tedy syntéza na úrovni sbírky. Podkladem pro tuto fázi analýzy již nejsou básně samotné, ale studovány jsou v ní charakteristiky a podobnosti dříve identifikovaných prostředků, a to napříč všemi básněmi sbírky. Poslední, čtvrtou fází je interpretace výsledků. V případě této práce se jedná o vysvětlení, jakým způsobem významné znaky a rysy identifikované v předchozích částech analýzy, napomáhají vytvářet jevy, které Casaldiero a Havard interpretují prostřednictvím paralel ke kubismu.

### 3. Analýza schématických aspektů *Cántico*

Tato kapitola prezentuje výsledky fenomenologické analýzy schématických prvků první edice sbírky *Cántico* a jejich interpretaci. Systematickým čtením bylo všech 75 básní, které zkoumaná edice čítá, rozdělena na fragmenty tak, aby každý fragment vyjadřoval pouze jeden schématický aspekt předmětu představeného v básni. Aby nedošlo k upozadění, nebo dokonce zániku některých aspektů rozdrobením fragmentů nebo jejich překryvem, v případech, kdy nebylo možné fragment vhodně významově rozdělit, byl tento fragment vnímán jako násobný – mající hodnotu tolika fragmentů, kolik aspektů v sobě soustřeďuje.

Napříč celou sbírkou výrazně převažovaly fragmenty odkazující se k vnějším aspektům představovaných předmětů. Jednalo se především o aspekty popisující formu představovaných předmětů – jejich životnost, strukturu a části; aspekty prostorového a časového určení jako je umístění, orientace, typ pohybu/plynutí a ohraničení; aspekty vyjadřující povrchové vlastnosti od barevnosti přes průchodnost světla po povrchovou strukturu; aspekty popisující charakter vnějších vztahů – rozlišení syntaktického vztahu předmět–subjekt, relativní umístění předmětů a případná místa kontaktu, vzájemné působení, splynutí či vydělení se. Ve sbírce se ovšem vyskytují – i když v menšině – i fragmenty popisující vnitřní aspekty představovaných předmětů. Jedná se například o aspekty předurčení předmětu pro jistý typ skutečnosti, etický charakter předmětu nebo aspekty emotivně vztahového určení.

Další výraznou charakteristikou schématických aspektů sbírky jsou místa nedourčení. V teorii platí, že místa nedourčení je možné nacházet téměř neomezeně, jelikož není možné vytvořit vyčerpávající seznam vlastností a aspektů předmětů. V praxi by se ale identifikace a zkoumání míst nedourčenosti měla omezit na ta místa, jejichž doplnění text čtenáři sugeruje.<sup>85</sup> Vezmeme-li v potaz strohost Guillénových básní, není hojná existence míst nedourčení ani přes badatelské omezení překvapující. Zajímavý je ale charakter některých z těchto míst. Častým typem nedourčeného místa je totiž absence vnějších i vnitřních vztahových aspektů. Na předestetické úrovni zkoumání je tak badatel nucen často poznamenávat mnohoznačnost či absenci vyjádření těchto aspektů, na estetické úrovni je již na čtenáři, jakým způsobem se rozhodne konkretizovat vztahy mezi představovanými předměty.

---

<sup>85</sup> Ingarden, *Umělecké dílo literární*, 254.

V textu byly identifikovány výskyty aspektů odpovídající všem výše definovaným kategoriím. Aspekty spadající do prvních třech kategorií byly v textu možné identifikovat hojně a přímočaře. Kategorii aspektů vyjadřujících zachycení světla bylo ovšem možné přesvědčivěji naplnit až pomocí interpretace aspektů. Nyní jsou po jednotlivých kategoriích představeny a interpretovány významné aspekty, na kterých je možné stavět estetický dojem zkoumaného díla.

### 3.1 Schématické aspekty forem představovaných předmětů

Tato kategorie sdružuje aspekty vypovídající o tvarech představovaných předmětů, nebo komplexních strukturách, jimiž jsou tvořeny. Vyhledávána jsou místa, která evokují kubistický princip rozkladu komplexních struktur na základní prvky ve snaze přiblížit se jejich podstatě. Ve sbírce byly identifikovány aspekty naznačující abstrakci forem na následující schématické tvary: přímka, kruh, kužel a válec.

První z identifikovaných forem je přímka. S přímkou se nejjasněji setkáváme u básní *El Prólogo*, *Perfección del círculo* a *El Horizonte*. V každé básni se ovšem tato forma přímky projevuje jiným způsobem. V prvním případě je přímky využito k abstrahování formy mostu, po kterém se má vydat agens básně, personifikovaný den. Most je uveden komplexem dvou vnějších aspektů. Je umístěn mezi skálami a vede do „jádra samotné rovnováhy“. Popis zjednodušené formy je ale v tomto případě překvapivě spojen s vnitřním aspektem – určením emocionálního stavu, jako kdyby se i forma měla odkazovat k vlastnosti vnitřní: „¡Oh recta feliz!“.<sup>86</sup>

Druhým případem je báseň *Perfección del círculo*. Ačkoliv by se podle názvu mohlo zdát, že abstrakcí formy v této básni kruh, není tomu tak. Kruh je v básni představovaným předmětem, který je abstrahován na úroveň linky. Nejde tedy přímo o přímku, ale spíše křivku, která se v kruh pojí. I základní tvar je tak rozložen na komponenty – nepatrnou linku a jejím prostřednictvím vymezené „misterio“.<sup>87</sup> Třetí případ, báseň *El Horizonte*, naopak používá přímku jako aspekt spojení dvou typů znázorněných předmětů. Linie představující horizont v básni pojí předměty vyskytující se na zemi s oblohou. Linie horizontu zaplňuje konceptuální prázdnotu spoje.

„Riguroso Horizonte.  
Cielo y campo, ya idénticos,

---

<sup>86</sup> Jorge Guillén, *Cántico – 1928*. (Barcelona: Ambito Literario, 1978), 26.

<sup>87</sup> Guillén, *Cántico*, 27.

*Son puros ya: su línea.  
¡Perfección: se da fin  
A la ausencia del aire,  
De repente evidente!*“<sup>88</sup>

Druhou skupinou forem je pro Guilléna tolik charakteristický kruh a z něj vycházející formy – válec a kužel. Krom již zmíněné básně *Perfección del círculo*, která vyzdvihuje esenciální jednoduchost tvaru, je možné abstrakci kruhové formy najít také v básních *Gran silencio*, *Relieves*, *Panorama*, *Meseta*, *Bosque y bosque* a *Pino*. V básních *Relieves* a *Meseta* je kruhovitý aspekt přisouzen rozhledu, který básnické já obklopuje a uzavírá jej do jeho středu. Ani ve schématické formě Guillénových básní se ale rozhled nelimituje jen na dvoudimenzionální úroveň – předměty v něm jsou umístěny v různých úrovních a působí nadosah básnickému já stojícímu uprostřed, proto spíše než jako kruh, je forma vyjádřena prostřednictvím válce. Báseň *Panorama*, která se významově ubírá podobným směrem jako předchozí dvě básně, na rozdíl od nich nevyjadřuje formu kruhu explicitně, ale pomocí metafory:

*„El caserío se entiende  
Con el reloj de la torre.“*<sup>89</sup>

Báseň *Bosque y bosque* je dalším příkladem abstrakce předmětu do tvaru kruhu. V tomto případě Guillén schematicky ukazuje také proces, ve kterém se tato abstrakce děje. Dva lesy se jeho prostřednictvím stávají dvěma jednotkami. Součet těchto jednotek je pro neviditelnost jejich formy ve tmě nulou, přesněji dvěma nulami. Nuly jsou zas ihned identifikovány s prstýnky, „*Ceros, ya anillos*“.<sup>90</sup> Guillén si pohrává s aspektem formy nikoliv jen po stránce tvaru, ale i významu, a jednotlivé úrovně abstrakce formy tak mezi sebou v této básni umně přelévá.

Poslední zmíněnou básní, ve které jsou aspekty forem abstrahované do kruhovitých tvarů, je *Pino*. Aspekt tvaru se zde odkazuje ke koruně borovice. Nejprve je k ní odkázáno jako ke kuželu, jehož diskutovaným prvkem nedourčení je jeho orientace. Druhým krokem abstrakčního procesu se pak stává hledání odpovědi – „*Tu verde mediodía es tu secreto?*“.<sup>91</sup> Směřuje kruhová základna kuželu koruny k nebeským tělesům?

---

<sup>88</sup> Guillén, *Cántico*, 50.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 82.

<sup>90</sup> *Ibid.*, 55.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 45.

Součástí sbírky ale nejsou jen přímá a implicitní vyjádření schématických aspektů formy. *Cántico* předává tyto aspekty i prostřednictvím některých míst nedourčenosti. S jistým ohraničením, a tím pádem vymezením formy, se tak setkáváme i u jinak nespecifikovaného prostoru například v básni *Los amantes*:

„*Tanto, tanto espacio*  
*Cine de presencia*“<sup>92</sup>

Nebo také v básni *Presencia de la luz*:

„*Y los pájaros se sumen,*  
*Velándose, en el volumen*  
*Resplandeciente de un Bloque.*“<sup>93</sup>

### 3.2 Interpretace identifikovaných aspektů forem

Robert Havard vnímá Guillénovu práci s abstrakcí forem a především kruhu, jako důkaz hlubokého pochopení kubistického principu hledání elementárních prvků.<sup>94</sup> Na základě zkoumání konkrétních projevů Guillénovy abstrakce, je možné toto tvrzení rozšířit o následující vyvození. Spojení mezi formou a vnitřními aspekty představovaných předmětů – jaké je možné pozorovat například v básni *El Prólogo* – nasvědčuje hlubší integraci formy s podstatou předmětu. Aspekty, pomocí kterých Guillén reflektuje vnější tvary předmětů, tak často odrážejí i jejich další esenciální vlastnosti. Ať už se při abstrakci jedná o spojení tvaru s funkcí jako v básni *El Panorama*, nebo hravou proměnlivost forem po vzoru básně *Bosque y bosque*.

Za jednotlivé znaky Guillénova způsobu práce s abstrakcí forem je tak možné považovat výše identifikované tvary – linku, kruh a z něj vycházející kužel a válec. Jako signifikantní rys dávající Guillénovým básním prostor pro kubistickou interpretaci na základě vyjádření formy, je pak jeho odkaz k hlubším, tvar překračujícím aspektům formy.

### 3.3 Schématické aspekty určení představovaných předmětů v prostoru

Tato kategorie aspektů se soustředila především na nalezení míst, která umožňují v interpretacích básní nacházet paralely s výtvarnými technikami popsanými Robertem Havardem jako materiální propojení a panorama myšlenek. K tomuto účelu bylo

---

<sup>92</sup> Guillén, *Cántico*, 37.

<sup>93</sup> *Ibid.*, 87.

<sup>94</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 114.

identifikováno několik různých způsobů, kterými Guillén pracuje s aspekty prostorového určení předmětů.

Prvním identifikovaným vzorcem je práce se strukturou libovolných aspektů. Klíčovým je, že tato struktura aspektů vztahujících se k jednomu představovanému předmětu je komplikovaná a často se prolívá se strukturami určujícími jiné předměty. Tuto Guillénovu praktiku je pravděpodobně nejsnazší vysvětlit pomocí názorného příkladu prvních dvou strof básně *Tornasol*:

*„Tras de las persianas  
Verdes, el verdor  
De aquella enramada  
Toda tornasol*

*Multiplica en pintas,  
Rubias del vaivén  
De lumbre del día,  
Una vaga red“<sup>95</sup>*

V těchto strofách se vzájemně prolínají aspekty jednotlivých předmětů a jejich částí. Prvním předmětem je slunečnice (tornasol) s jejím větrovím (enramada) a skvrnami (pintas). Druhým předmětem jsou závěsy (persianas) a třetím síť (red). Barevným aspektem závěsů je fragment „verdes“ na začátku druhého verše, zbytek tohoto verše se odkazuje ke skvrnám slunečnice. Následující vztah panuje mezi třetím a čtvrtým veršem – větvoří popisuje formu slunečnice. Pátý, šestý a sedmý verš se přitom pojí se skvrnami slunečnice z verše druhého. Schéma, kterého k popsání básně využívá také Havard,<sup>96</sup> poukazuje na strukturu, s jakou jsou aspekty jednotlivých předmětů v básních řazeny. Podobnou techniku je možné nalézt také v básni *Los Amantes*.

Další zajímavou techniku práce s určením předmětů v prostoru je možné najít v básni *Playa: Niños*. Předměty, které jsou v básni představeny, díky tomuto přístupu vyjadřují vzájemnou propojenost pomocí aspektů směru a cíle působení, jimiž jsou vyjadřovány jejich pohyby a tendence:

*„Este sol de la arena  
Guía manos de niños:  
Las manos que a las conchas  
Salven de los peligros.  
Conchas: bajo la arena*

---

<sup>95</sup> Guillén, *Cántico*, 29.

<sup>96</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 128.

*Tienden hacia los niños:  
Niños, que ya hacia el sol...* <sup>97</sup>

Poslední identifikovanou technikou této kategorie je materiální propojení zdánlivě nesourodých předmětů skrz jejich prostorové určení. Tato technika byla Havardem interpretována na základě verše z básně *Cima de la delicia*: „*Todo, en el aire, es pájaro.*“ <sup>98</sup> Jehož předobraz je podle něj možné najít v básni *Presencia del aire*:

*„Luz, evidencia arisca,  
Aunque en tanta alianza  
Con todo. ¡Ah! La nada  
Y la luz aun se miran.*“ <sup>99</sup>

Blížkost předmětů vnímá v jejich prostorové nedourčenosti, která podle něj vytváří pocit materializace volného prostoru. <sup>100</sup> Práce ovšem odhalila v básni *Cima de la delicia* jinou zajímavou techniku. Jde o zobrazení krajiny skrz zrcadlo, které v básni zdánlivě zkracuje vzdálenosti mezi předměty a projektuje je v těsné blízkosti tak, že se takřka dotýkají na skle zrcadla:

*„El mundo tiene cándida  
Profundidad del espejo:  
Las más claras distancias  
Sueñan lo verdadero.*“ <sup>101</sup>

### 3.4 Interpretace aspektů určujících předměty v prostoru

V rámci této kategorie bylo představeno několik vzorců zachycujících Guillénovu práci s prostorově určujícími aspekty. První z nich je technika spočívající v prolínajících se strukturách určení předmětů. Ta odkazuje k Havardovu konceptu myšlenkových panoramat. Narušení vizuální jednoty popisovaného předmětu způsobené tímto postupem iniciuje pohyb mezi aspekty a jejich referenty, který musí čtenář vykonávat. Vytváří tak místo pro pocitové přecházení mezi perspektivami. Čtenář je díky této technice nucen, aby pomyslně pohnul hlavou a opakovaně v průběhu básně měnil perspektivu pohledu. Tuto techniku je tak možné vykládat jako prostředek kubistického perspektivismu, kterým je násoben počet koexistujících zobrazení předmětu v díle.

---

<sup>97</sup> Guillén, *Cántico*, 104.

<sup>98</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>100</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 115–116.

<sup>101</sup> Guillén, *Cántico*, 35.

Druhá praktika představená v této kategorii odkazuje ke směrům působení jednotlivých předmětů. Jednotlivé předměty v básních vycházejí ze svého umístění a každý působí vlastním směrem. Tato působení se ale propojují a skládají do jednoho společného pohybu, díky kterému je možné tuto skutečnost interpretovat jako jev násobné perspektivy. To že předměty různých typů mohou v básni participovat na pohybu z různých míst mentálního obrazu, je po vzoru kubismu možné interpretovat jako techniku rovnoměrného rozložení pozornosti předmětům a umístěním, které popisuje Havard.

Třetí technikou, která byla v básních identifikovaná, je materiální propojení vyjádřené formou zdánlivého dotyku. Práce s perspektivou, která například v kontextu básně *Cima de la delicia* mění vzdálenosti předmětů pomocí zrcadla, možné vnímat jako techniku, jejímž cílem je dodat zobrazeným předmětům blízkost a eliminací aspektu hloubky je propojit přenesením do dvoudimenzionálního prostoru.

### 3.5 Schématické aspekty časového určení představovaných předmětů

Třetí kategorie vychází z poznatku Joaquína Casalduera, podle kterého Guillén staví časové úseky vyobrazované ve svých básních jako sérii absolutních momentů. Každý moment má podle něj v Guillénově pojetí vlastní význam – od počátku lidského života, prvních vzpomínek a her. Casalduero tímto způsobem dokládá jinou formu již výše popsánoho kubistického jevu – rozkládání komplexní struktury na základní prvky.<sup>102</sup> Nejvýraznější aspekty, které byly v této souvislosti v textu odhaleny, se soustředily na časové ukotvení momentu vůči okolnímu pohybu času. Aby bylo jednotlivé aspekty časového určení možné vyložit k identifikovaným technikám ukotvení, není je ovšem možné vnímat jednotlivě, ale je nutno využít komplexu aspektů. Konkrétní funkce těchto komplexů je pak v básních možné sledovat v několika různých přístupech.

První přístup byl schématicky identifikován v básni *Advenimiento*. Je jím ukotvení momentu prostřednictvím cyklického zobrazení času. Básnické já vyobrazené na začátku básně prochází ztrátou. A skrze prostřední strofy básně, které se věnují návratu předmětu jeho ztráty skrz vnější vlivy dochází ono básnické já k zamyšlení – „¿Y se perdió aquel tiempo que yo perdí?“<sup>103</sup> Názorněji je ovšem tento přístup možný přiblížit básní *Sazón*. Cykličnost momentu je znázorněna shodou první a poslední strofy básně pouze s malými úpravami interpunkce a pořadí veršů:

---

Casalduero, „Cántico“ de Jorge Guillén y „Aire Nuestro“, 156.

<sup>103</sup> Guillén, *Cántico*, 25.

„*El vaivén de la esquila*  
*De la oveja que pace...*  
*En su punto de la tarde:*  
*Fina monotonía.*

...  
*En su punto de la tarde:*  
*Fina monotonía...*  
*El vaivén de la esquila*  
*De la oveja que pace.*“<sup>104</sup>

Druhým identifikovaným přístupem je využití protichůdných procesů stavby a rozkladu, které se v básni setkávají v místě určeného momentu. Tento přístup je možné představit básní *Los Nombres*. V průběhu básně odehrávající se mezi mrknutím oka představované předměty nejprve nabývají formy. Toto ztvárňování jednotlivých předmětů probíhá prostřednictvím vizuálních aspektů, které jsou kombinovány s aspekty fyzického stavu a tendence. Tento proces kulminuje zavřením očí, ve kterém se vizuální podměty ztrácí, rozpadají. Idea o nich ovšem zůstává zachycena v jediném momentu jejich existence, který se tím stává absolutním. Obdobnou výstavbu momentu je pak možné najít také v básni *Presagio*.

Básní, jejíž časové určení dává pravděpodobně nejvíce prostoru pro kubistický výklad absolutního momentu, je *Niño*. Jak poznamenává Havard, výskyt a absence členů pomáhají narušit hierarchii předmětů představených v básni.<sup>105</sup> Do popředí tak vystupuje prostřední strofa básně:

„*Instante sin historia,*  
*Trencamente colmado*  
*De mitos entre cosas:*  
*Mar sólo con sus pájaros.*“<sup>106</sup>

Moment je v ní určen komplexem aspektů, které o něm vypovídají, že přesto, že nemá minulost, stojí vydělen od jiných momentů – zachovává si jistou míru individuality a identity. Jako jediný blíže určený předmět básně se tak moment stává ústředním bodem perspektivy a jeho vydělené postavení podporuje dojem absolutní podstaty.

### 3.6 Interpretace aspektů časového určení

Podle Casalduera spočívá paralela Guillénovy tvorby s kubistickým uměním v jeho práci s časem formou absolutních momentů, které vznikají dělením nekonečného časového kontinua na dílčí momenty zachovávající si svůj význam a důstojnost. Aspekty, které

---

<sup>104</sup> Guillén, *Cántico*, 36.

<sup>105</sup> Havard, „Jorge Guillén, Picasso“, 123–124.

<sup>106</sup> Guillén, *Cántico*, 34.

napomáhají tomuto dojmu nejčastěji tvoří komplexy, na jejichž základě není čas pouze ploše určen, ale jeho plynutí je v básni vystavěno a také ohraničeno. Opakujícím se znakem je uzavření času do cyklické sktruktury, díky které možné moment vykládat jako samonaplňující se, a tím pádem také v jistém smyslu absolutní.

Práce prostřednictvím analýzy poodhaluje rys Guillénových básní, který tomuto vnímání napomáhá. Je jím časové ukotvení momentu, které prostřednictvím různých znaků – typů a funkcí jednotlivých aspektů i jejich komplexů – pomáhá dosahovat dojmu absolutní podstaty momentu. Tato podstata vyjádřená pomocí aspektů stojících na hraně vnitřního a vnějšího určení – jako třeba otázka historičnosti momentu a jeho naplnění mýtickou zkušeností v básni *Niño* – umožňuje přisuzovat představovaným předmětům prvky individuální identity, které jim i přes absenci děje dávají vystoupit z nekonečného časového kontinua.

### 3.7 Schématické aspekty zachycení světla

Jak je naznačeno v úvodní pasáži této kapitoly, identifikace schématických aspektů zachycující vyvážené rozprostření světla v představených prostorech básní, byla ze všech kategorií aspektů nejsložitější. Ačkoliv sbírka *Cántico* s tematikou světla pracuje poměrně hojně, sbírka je také protkána místy nedourčení v otázce efektů světelných aspektů. Byly proto identifikovány pouze dva významnější znaky, které plní funkci skrývající se za touto kategorií aspektů, tedy vyvážením jasu poodkrýt místa, která by jinak byla skryta ve stínu, nebo oslepujícím způsobem ozářena.

Prvním znakem je velmi časté využití slova „claridad“ a jeho modifikací. Význam tohoto slova v sobě zahrnuje dojem čistoty, nekomplikovanosti, ale také dobré viditelnosti. Samotné slovo (včetně modifikací) se ve sbírce vyskytuje v 17 různých básních, to znamená téměř v každé čtvrté básni sbírky. Druhým nalezeným znakem je pak eliminace předmětů, nebo jejich aspektů zastíňujících vidění – stínů těles a odstínů na površích, ale také oparu, zamlžení nebo mořské pěny. Eliminaci stínu je možné najít v básni *Perfección del Círculo*:

„*La luz es divina:  
Misterio sin sombra.*“<sup>107</sup>

Je také možné předpokládat, že pouhé odkrytí povrchu, není účelem této eliminace. Báseň totiž pokračuje dvojverším, ve kterém vyjadřuje etický aspekt funkce stínu:

---

<sup>107</sup> Guillén, *Cántico*, 27.

*„La sombra desdobla  
Viles mascarillas.“<sup>108</sup>*

V básni *La Luz sobre el monte* figuruje eliminace stínů spolu s eliminací barevných nuancí předmětů. Světlo je v ní popsáno jako husté (*densa*) zbavující svět barevných nejednotností a odlesků. Toto světlo je navíc jistou formou personifikované, jelikož barevné aspekty neupravuje u všech předmětů stejně, ale „*La luz piensa*“ a následně barvy sjednocuje a vyrovnává.<sup>109</sup>

Posledním identifikovaným aspektem je eliminace předmětů zhoršující viditelnost. Těmi jsou opar, zamlžení a mořská pěna v básni *Lo inmenso del mar*. Tyto předměty jsou v básni nikoliv opomenuty, ale explicitně odstraněny. Výsledkem tohoto specifického určení je pohled na moře ve své ohromné, bezprostřední a ničím nerušení jednotě.

*„Mar en cartel. ¡Ah, no hay bruma!  
¡Total azul! ...  
Sin celaje, sin espuma.  
Tanta unidad, si me abruma“<sup>110</sup>*

### **3.8 Interpretace schématických aspektů světla**

Významový výklad slova „claro“ i díky svým přeneseným významům netýkajícím se světla předpokládá snadné navázání spojení. Jeho hojné používání proto umožňuje přenést tuto vlastnost i do interpretace významu slova v kontextu básní – tedy jako jas, který neoslepuje, ale umožňuje vidět. Tato interpretace, pro kterou byl ve zkoumaném textu nalezen uspokojivý základ, tedy podporuje Casaldueirovo vnímání Guillénovy práce se světlem jako skutečnosti poodkrývající.

Druhým znakem vypovídajícím o Guillénově práci se světelnými aspekty předmětů je eliminace aspektů a předmětů, které viditelnost zhoršují. V obou básních dokládající eliminaci konkrétních aspektů, tedy stínů a odstínů se ovšem setkáváme s jistou personifikací, nebo také určením vnitřních psychologických aspektů předmětu. V jedné z výše citovaných básní „světlo přemýšlí“, ve druhé stín „rozprostírá podlé masky“. Nabízející se interpretace těchto aspektů vnitřního určení jako souboje dobra se zlem, tak dále podporuje tezi snahy o zachycení hlubší podstaty předmětů. Jak je ovšem možné interpretovat na základě básně *Lo inmenso del mar*, eliminace prvků ovlivňující viditelnost může být vnímán i jako prostředek mnohem jednoduššího cíle – zobrazení jednoty.

---

<sup>108</sup> Guillén, *Cántico*, 27.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 83.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 86.

Ve všech výše rozebíraných básních této kategorie panuje ve vztahu k vizuálním aspektům viditelnosti také aspekt jednoty. V případě básně *La perfección del círculo* se jedná o výše diskutovanou jednotu tvaru, básně *La luz sobre el monte* vyzdvihuje jednotný aspekt barev. Třetí představená básně, ale v kontextu tohoto výkladu působí dojmem, že se odkazuje k něčemu hlubšímu než k jednotě jako aspektu předmětu.

Jednota, kterou básně *Lo inmenso del mar* popisuje, vyvolává v básnickém já pocity, které je možné hlouběji interpretovat. Sloveso „abrumar“ z verše „*Tanta unidad, si me abruma*“ je totiž možné přeložit dvěma způsoby. Buď jako uvádět do rozpaků, tíživě doléhat, nebo jako zahalovat oparem. Ať už zvolíme jakoukoliv z těchto možností, výsledkem je vyvolání pocitů stojících v opozici k čistě vizuálnímu efektu výše popsaného básnického prostředku. Tento jev považuje Casaldiero také za jednu z paralel mezi Guillénovou tvorbou a kubismem. Vysvětluje totiž, že kubistické vyvážení jasnosti sice podkrývá skrytá místa, čímž maximalizuje vnímatelné vizuální vjemy, to ovšem neznamena, že se díky nim bude zajištěna snadná orientace.<sup>111</sup> Stejně jako odhalení ploch předmětů znázorněných na kubistických obrazech, také odhalení struktur a podstat předmětů básní může namísto pocitu uklidňujícího pochopení vyvolat spíše znepokojení či zmatek.

---

<sup>111</sup> Casaldiero, „*Cántico*“ de Jorge Guillén y „*Aire Nuestro*“, 178.

## Závěr

Studiem Guillénovy poezie identifikovali Robert Havard a Joaquín Casaldueiro paralely mezi kubistickými výtvarnými technikami, filozofickým základem směru a interpretacemi Guillénovy poetické tvorby. Těmito paralelami jsou: abstrakce základních tvarů a forem, materiální propojení předmětů poukazující na splynutí částí v jednotě, myšlenková panoramata, přijetí toku času prostřednictvím jeho dělení na absolutní momenty a vyvážená jasnost světla maximalizující viditelnost zobrazených předmětů. Jelikož tyto paralely vycházejí z interpretací, a tím pádem konkretizací Guillénova díla, cílem práce bylo nalézt věcný základ těchto paralel v díle samotném. K tomuto kroku bylo využito předestetické fenomenologické analýzy, a to na úrovni schématických aspektů předmětů představovaných v literárním díle.

V rámci analýzy byly jednotlivé aspekty studovaných básní rozděleny do čtyř kategorií, ve kterých byly následně i interpretovány. Za výsledek interpretace jsou považovány jednotlivé znaky a rysy Guillénovy práce s aspekty. Znaků bylo při práci s každou kategorií identifikováno několik, jejich společným rysem je ale charakteristika Guillénovy tvorby, která nad jednotlivé znaky vystupuje. Práce dochází k tomu, že Guillén na úrovni schématických aspektů proniká hluboko k podstatě předmětů, které určuje. V zachycení této podstaty často překračuje pole aspektu, který udává, a tak není výjimkou, že například při udávání aspektu tvaru vyjádří Guillén zároveň i zásadní informaci o fungování, nebo povaze předmětu.

Strohost, přesnost a jasnost vyjádření jsou charakteristiky, díky kterým se Guillénovo dílo pohybuje na hraně několika uměleckých směrů v závislosti na interpretaci. Promyšlená struktura básní, která autorovi umožňuje tak jasné a kompaktní formulace, také stojí jako základ vysvětlení, jak je umělcova tvorba spojována se strukturálně fungujícími charakteristikami kubismu jako je práce s perspektivou nebo rozklad celku na části. Provázanost a systematická práce s představovanými předměty tak zajišťuje, že i přes komplikovanost prvního čtení a složitý interpretační rozklad fungují v jednotě a harmonii.

## Resumé

Tato práce se zabývá ranou poezií španělského básníka Jorgeho Guilléna a jejím vztahem k avantgardnímu uměleckému směru, kubismu. Tvorba Jorgeho Guilléna je ovlivněna mnoha různými vlivy. Mezi jeho prvotní inspirace patří puristická poezie soudobého francouzského básníka Paula Valéryho i tvorba Juana Ramóna Jiméneze. Jelikož Guillén odmítal kategorizaci svého díla podle uměleckých směrů, jedním z diskutovaných otázek studia jeho díla je právě identifikace vlivů, které na autora působily. Jelikož je tento aspekt studia Guillénovy tvorby stále nevyčerpaný, tato práce se přidává k diskusi nad uměleckými vlivy kubismu na dílo *Cántico*.

Předmětem práce je studium kubistických vlivů a jejich projevů v Guillénově v první edici básnické sbírky *Cántico* vydané v roce 1928. Práce zakládá na teoretických poznatcích, které identifikovali Robert Havard a Joaquín Casaldueiro jako paralely mezi kubistickými výtvarnými technikami, filozofickým základem směru a interpretacemi Guillénovy poetické tvorby. Těmito paralelami jsou: abstrakce základních tvarů a forem, materiální propojení předmětů poukazující na splynutí částí v jednotě, myšlenková panoramata, přijetí toku času prostřednictvím jeho dělení na absolutní momenty a vyvážená jasnost světla maximalizující viditelnost zobrazených předmětů. Ke studiu díla bylo využito přístupu Romana Ingardena, fenomenologické analýzy na úrovni schématických aspektů předmětů představovaných v literárním díle.

V rámci analýzy byly jednotlivé aspekty studovaných básní rozděleny do čtyř kategorií. Těmito kategoriemi jsou: kategorie schématických aspektů forem představovaných předmětů, kategorie schématických aspektů určení představovaných předmětů v prostoru, kategorie schématických aspektů časového určení a kategorie schématických aspektů zachycení světla. Výsledkem analýzy identifikace charakteristiky Guillénovy tvorby, která nad jednotlivé znaky vystupuje. Práce dochází k tomu, že Guillén na úrovni schématických aspektů proniká hluboko k podstatě předmětů, které určuje. V zachycení této podstaty často překračuje pole aspektu, který udává, a tak není výjimkou, že například při udávání aspektu tvaru vyjádří Guillén zároveň i zásadní informaci o fungování, nebo povaze předmětu.

## Resumé en español

Este trabajo trata sobre la poesía temprana del poeta español Jorge Guillén y su relación con el movimiento artístico de vanguardia, el cubismo. En la obra de Jorge Guillén hay muchas influencias diferentes. Su inspiración viene de la poesía pura del poeta francés Paul Valéry y también de la obra de Juan Ramón Jiménez. Guillén se negó a categorizar su obra, entonces uno de los temas discutidos es la identificación de las influencias del autor. Dado que este aspecto del estudio de la obra de Guillén es aún inagotable, este trabajo se suma a la discusión sobre las influencias artísticas del cubismo en la obra de Cántico.

El tema de la tesis es el estudio de las influencias cubistas y sus manifestaciones en la primera edición del poemario Cántico de Guillén publicado en 1928. La tesis se basa en conocimientos teóricos identificados por Robert Havard y Joaquín Casalduero. Estos se dividen en cuatro grupos: abstracción de figuras y formas básicas, interconexión material de objetos, panoramas de pensamiento, división de tiempo en momentos absolutos y claridad de la luz que maximiza la visibilidad de los objetos representados. Para el estudio de la obra se utilizó el enfoque de Roman Ingarden, el análisis fenomenológico a nivel de aspectos esquemáticos de los temas presentados en la obra literaria.

Los aspectos de los poemas estudiados se dividieron en cuatro categorías. Estas categorías son: categorías de aspectos esquemáticos de las formas de los objetos representados, categorías de aspectos esquemáticos de la determinación de los objetos representados en el espacio, categorías de aspectos esquemáticos de la determinación del tiempo y categorías de aspectos esquemáticos de la captación de luz. El resultado del análisis es la identificación de los rasgos de la poesía de Guillén que crean espacio para interpretaciones cubistas. La obra de Guillén, a nivel de aspectos esquemáticos, penetra profundamente en la esencia de los objetos que determina. Al captar esta esencia, muchas veces va más allá del campo del aspecto que enuncia, por lo que no es una excepción que, por ejemplo, al señalar el aspecto de la forma, Guillén también expresa información esencial sobre el funcionamiento o la naturaleza del objeto.

## Použitá literatura

1. Alonso, Dámaso. *Obras Completas*. Tomo 4. Madrid: Gregos, 1975.
2. Alvar, Manuel. *Visión en claridad: estudios sobre „Cántico“*. Madrid: Gredos, 1976.
3. Benítez, Rubén. „Jorge Guillén's Cántico and the Will to Form.“ *Hispanic Review* 49, č. 1, (zima 1981): 23–42.
4. Casaldueiro, Joaquín. „Cántico“ de Jorge Guillén y „Aire Nuestro“. Madrid: Gredos, 1974.
5. Debicki, Andrew P. „Jorge Guillén's Cántico.“ *PMLA* 81, č. 5 (říjen 1966): 439–445.
6. de Ràfols, Wilfredo. „Del cubismo a las circunstancias. El motivo de la mesa en dos momentos de la trayectoria poética de Jorge Guillén: 'Naturaleza viva'.“ *Bulletin of Hispanic Studies* 82, č. 1, (leden 2005): 45–58.
7. Díaz Pardo, Felipe. *Breve historia de la Generación del 27*. Madrid: Nowtilus, 2018.
8. Ferrari Nieto, Enrique. „El recorrido metafísico de La deshumanización del arte.“ *Anuario Filosófico* 46, č. 3. (2013): 593–616.
9. García-Luengo Manchado, Javier. „Generación del 27: Pintura, música y poesía,“ *Boletín de Arte*, č. 30–31, (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009–2010): 287–300.
10. Gicovate, Bernardo. „El Concepto de la Poesía en la Poesía de Juan Ramón Jiménez.“ *Comparative Literature* 8, č. 3, (léto 1956): 205–213.
11. González García, Juana María. „Juan Ramón Jiménez y su entorno social y cultural: De la correspondencia con León Sánchez Cuesta (1927-1956).“ *Rilce* 33, č. 2, (2017): 502–523.
12. Guillén, Jorge. *Cántico – 1928*. Barcelona: Ambito Literario, 1978.
13. Gullón, Ricardo. „Plenitudes de Juan Ramón Jiménez.“ *Hispania* 40, č. 3, (1957): 270–286.
14. Harvey, Sally. „Jorge Guillén: The Quest for Precision.“ *The Modern Language Review* 90, č. 3, (červenec 1995): 659–672.
15. Havard, Robert. „Jorge Guillén, Picasso and the Language of Cubism.“ *Anales de la literatura española contemporánea* 32, č. 1, (leden 2007): 111–137.
16. Ingarden, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967.
17. Ingarden, Roman, *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
18. Juárez López, Andrés. „Seis cartas cruzadas entre Jorge Guillén y Guillermo De Torre. Autobiografía, estética e ideología a través de Federico García Lorca, Pablo Picasso y Juan Ramón Jiménez.“ *EPOS* 35, (2019): 161–180.
19. Laín Entralgo, Pedro. „La Generación del 98 y el problema de España“, *Arbor* 11, č. 36, (prosinec 1948): 417–438.
20. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, 1925.
21. Rodríguez García, María. „Alteridad, Poética y Filosofía en la obra de Antonio Machado.“, *Pensamiento* 76, č. 291, (2020): 977–991.
22. Soufas, Jr, C. Christopher. „Modernist Elitism in the Early Editions of Jorge Guillén's *Cántico*.“ *Revista de Estudios Hispánicos* 32, č. 1, (leden 1998): 135–149.
23. Štěpánek, Pavel. *Padesát let od smrti José Ortegy y Gasset*. Centrum pro ekonomiku a politiku, 2006.
24. Zardoya, Concha. „Jorge Guillén: Teoría y Práctica Poética.“ *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 2, č. 1, (1969): 145–152.