

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce

Jana Kepková

Přítomnost *desaparecidos* v exilové poezii Juana Gelmana

The presence of the disappeared in the exile poetry of Juan Gelman

Praha 2022

Vedoucí práce: prof. PhDr. Anna Housková, CSc.

Poděkování

Ráda bych poděkovala paní prof. PhDr. Anně Houskové, CSc., za odborné vedení, cenné rady a připomínky a za vstřícný přístup při psaní této diplomové práce.

Prohlášení

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

V Praze dne 12. prosince 2022

Jana Kepková

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá přítomností *desaparecidos* v exilové poezii argentinského básníka Juana Gelmana, konkrétně ve sbírce *Otevřený dopis* (Carta abierta). Cílem práce je ukázat, jakým způsobem básník pracuje s obrazem svého syna, který zmizel během argentinské diktatury mezi lety 1976 a 1983. Je přitom bráno v potaz úzké sepětí autobiografických zkušeností Juana Gelmana a jeho poezie. Protože básník napsal *Otevřený dopis* v exilu, je tato sbírka v práci uvedena do typologické souvislosti s exilovou poezií obecně. Při interpretaci jednotlivých básní je kladen důraz na Gelmanovy experimentální jazykové postupy a návratné motivy související se synovým zmizením a láskou a bolestí otce. Zvláštní pozornost je věnována také tématu paměti. Diplomová práce ukazuje, že Gelmanova poezie brání zapomnění na zločiny spáchané v průběhu vojenského diktátorského režimu a připomíná, proč je třeba pokračovat v boji za lidskost a spravedlnost.

Klíčová slova: Juan Gelman, Carta abierta, desaparecidos, argentinská diktatura, argentinská poezie, exilová poezie, historická paměť

Abstract

This thesis explores the presence of *desaparecidos* in the exile poetry of Argentine poet Juan Gelman, specifically in his collection *Open Letter* (Carta abierta). The aim of the thesis is to show how the poet works with the image of his son, who disappeared during the Argentine dictatorship between 1976 and 1983. In doing so, the close connection between Juan Gelman's autobiographical experiences and his poetry is considered. Because the poet wrote *Open Letter* in exile, the thesis places this collection in a typological context with exile poetry in general. In the interpretation of individual poems, emphasis is placed on Gelman's experimental language techniques and recurring motifs related to his son's disappearance, as well as the love and pain of the father. Special attention is also paid to the theme of memory. This thesis shows that Gelman's poetry prevents the forgetting of the crimes committed during the military dictatorship and reminds us why the struggle for humanity and justice must continue.

Key words: Juan Gelman, Open Letter, the Disappeared, dictatorship in Argentina, Argentine poetry, exile poetry, historical memory

OBSAH

1	Úvod	1
2	Život a dílo Juana Gelmana	2
2.1	Argentinské období (1930–1975).....	2
2.2	Období exilu (1975–1988).....	5
2.3	Poexilová doba (1988–2014).....	9
3	Poezie a exil.....	9
4	Sbírka <i>Otevřený dopis</i>	12
4.1	K překladu básní.....	12
4.2	Struktura a obecná charakteristika sbírky.....	14
4.3	Název sbírky	17
4.4	Rozbor básní.....	18
4.4.1	<i>Báseň I</i>	18
4.4.2	<i>Báseň II</i>	25
4.4.3	<i>Báseň III</i>	27
4.4.4	<i>Báseň IV</i>	29
4.4.5	<i>Báseň V</i>	31
4.4.6	<i>Báseň VI</i>	33
4.4.7	<i>Báseň VII</i>	34
4.4.8	<i>Báseň VIII</i>	35
4.4.9	<i>Báseň IX</i>	36
4.4.10	<i>Báseň X</i>	38
4.4.11	<i>Báseň XI</i>	39
4.4.12	<i>Báseň XII</i>	40
4.4.13	<i>Báseň XIII</i>	42
4.4.14	<i>Báseň XIV</i>	43
4.4.15	<i>Báseň XV</i>	45
4.4.16	<i>Báseň XVI</i>	46
4.4.17	<i>Báseň XVII</i>	46
4.4.18	<i>Báseň XVIII</i>	47
4.4.19	<i>Báseň XIX</i>	49
4.4.20	<i>Báseň XX</i>	49

4.4.21	<i>Báseň XXI</i>	50
4.4.22	<i>Báseň XXII</i>	51
4.4.23	<i>Báseň XXIII</i>	52
4.4.24	<i>Báseň XXIV</i>	53
4.4.25	<i>Báseň XXV</i>	53
5	Závěr	56
	Seznam použité literatury	58
	Resumé	61
	Resumen	63

1 Úvod

V průběhu poslední argentinské vojenské diktatury mezi lety 1976 a 1983 v zemi zmizelo okolo tří set tisíc lidí. Unášení osob bylo jednou z hlavních zbraní režimu, jejíž pomocí se junta snažila eliminovat své odpůrce, šířit strach ve společnosti a mít nad ní co největší kontrolu. Oběti represí byly nejprve drženy v zajateckých táborech, kde byly často mučeny a následně zavražděny. Jejich těla a ostatky se však ve většině případů nikdy nenašly. Příbuzní a přátelé neměli o svých blízkých od jejich únosu žádné zprávy, a žili tak ve skličující nejistotě, jestli se s nimi ještě kdy setkají.

Ve španělštině se pro takto zmizelé lidi užívá výraz *desaparecidos*, který stále silně rezonuje argentinskou společností. Ačkoli totiž od konce diktatury uplynulo téměř čtyřicet let, velká část zločinů spáchaných v průběhu diktátorského režimu dosud nebyla potrestána. Demokratické vlády, které se ujaly řízení Argentiny po pádu vojenské diktatury, nebyly s to postupovat jednotně, aby bylo možné se efektivně vypořádat s minulostí. Neochota politických představitelů i nedostatek důkazů vedly k tomu, že pro mnohé z *desaparecidos* nebylo nikdy dosaženo spravedlnosti, protože nebyla nalezena jejich těla a nebyli usvědčeni jejich vrazi. V zemi tak dodnes působí několik organizací sdružujících pozůstalé, kteří po svých milovaných stále pátrají a dovolávají se spravedlnosti.

Jedním z lidí zasažených argentinskou diktaturou byl i básník Juan Gelman, který byl nucen odejít do exilu ještě před vojenským převratem. Rok po nastolení vojenského režimu byl unesen básníkův syn Marcelo Ariel a jeho těhotná manželka, která porodila v zajateckém táboře. Kromě toho zmizelo nebo bylo zavražděno i mnoho Gelmanových přátel, kteří stejně jako on otevřeně vystupovali proti režimu. Není tedy divu, že právě tyto události přešly do básnickovy tvorby, která se zaplnila postavami zmizelých či zemřelých příbuzných a přátel. Nejvýrazněji v tomto ohledu vyniká sbírka *Otevřený dopis* (*Carta abierta*), kterou Juan Gelman věnoval přímo zmizelému synovi a která bude předmětem zkoumání této práce. *Otevřený dopis* je svědectvím o lásce a bolesti otce odtrženého od syna i rodné země – jedná se tedy o dílo silně inspirované autobiografickými událostmi básníkova života. Pro plné pochopení této sbírky je tedy třeba seznámit se s životním příběhem Juana Gelmana i s hlavními rysy jeho předchozí tvorby.

2 Život a dílo Juana Gelmana

2.1 Argentinské období (1930–1975)

Juan Gelman Burichson se narodil 3. května 1930 v Buenos Aires do rodiny ukrajinských emigrantů židovského původu a stal se tak prvním Argentinцем v rodině. Juanova matka Paulina pocházela z dlouhé linie ukrajinských rabínů a milovala lyriku a komorní hudbu. Ačkoli tedy rodina neměla mnoho peněz, Juan začal v šesti letech docházet na hodiny klavíru a matka ho také jednou ročně brávala na operní představení do Kolumbova divadla (Teatro Colón). Hudba byla pro Juana a jeho vztah k poezii velmi důležitá. Když mu jako malému chlapci jeho nevlastní starší bratr Boris četl Puškinovy básně v ruštině, bylo to právě spojení hudby a mluveného slova, co Juana okouzilo: „Nerozuměl jsem ani slovu, ale hudba těch básní, rytmus těch básní mě přivedly do jiného světa a myslím, že to mě hodně poznamenalo...“¹

Gelman vyrůstal v politicky neklidné atmosféře ovlivněné španělskou občanskou válkou (1936–1939) a později peronismem.² Sám byl již od mládí politicky aktivní a v roce 1945 vstoupil do Komunistické mládeže (Juventud Comunista) přidružené ke komunistické straně, jejímž členem byl až do svých 34 let. V roce 1948 začal studovat obor chemie na Univerzitě v Buenos Aires, ale studia nedokončil, protože se chtěl více věnovat poezii. Vystřídal několik různých zaměstnání, než se nakonec začal živit jako novinář. Psaní poezie pro něj nikdy nebylo povoláním: „Poezií se nelze uživit. Vždy je třeba mít nějaké druhé povolání.“³ Gelman navíc vždy dodával, že „nelze psát poezii, kdykoli se vám zachce, poezie se píše, když ona sama chce“.⁴

¹ Emadi, Mohsen. La única patria. La última entrevista con Juan Gelman. *Periódico de Poesía* [online]. 2016, (94) [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4410-no-094-entrevista-la-unica-patria-la-ultima-entrevista-con-juan-gelman>: „Yo no entendía una palabra pero la música de esos poemas, el ritmo de esos poemas a mí me llevaba a otro mundo, creo que eso me marcó mucho ...“

² Peronismus je politický směr, který vznikl v polovině padesátých let 20. století v Argentině a soustředil se kolem postavy Juana Dominga Peróna, pozdějšího prezidenta Argentiny, a jeho ženy Evy.

³ Denti, Jorge. *Juan Gelman y otras cuestiones* [online video]. In: México: TVAL Producciones, TVU teleunam, 2005 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://youtu.be/-F9pne1OZwQ>: „De la poesía no se puede vivir. Siempre hay que tener el segundo oficio.“

⁴ *Entrevista a Juan Gelman* [online]. In: Instituto Cervantes, 2011 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://videos.cervantes.es/entrevista-a-juan-gelman-2/>: „no se puede escribir poesía porque uno quiere, se escribe cuando ella quiere.“

Roku 1955⁵ založil Gelman spolu s několika dalšími autory z komunistické strany literární skupinu Tvrdý chléb (El Pan Duro), jejímž hlavním cílem byla publikace děl jejích členů. Gelmanovi tak o rok později vychází první básnická sbírka *Housle a jiné otázky* (Violín y otras cuestiones, 1956). V té době se také seznámil s argentinským básníkem Raúlem Gonzálezem Tuñónem (1905–1974), který měl podobně jako César Vallejo velký vliv na jeho tvorbu. Zatímco u Valleja Gelman obdivoval především zkoumání hranic jazyka, od Tuñóna se učil jemnosti.⁶ Rok 1956 byl pro Gelmana výjimečným i proto, že se mu narodil syn Marcelo Ariel. O rok později se mu narodila dcera Eva Nora.

Juan Gelman psal zprvu poměrně angažovanou sociální poezii, ve které poukazoval na sociální nespravedlnosti a problémy své země. Zastával názor, že „jediným tématem poezie je poezie, a proto může mluvit o všem“.⁷ Byl hluboce ovlivněn prostředím Buenos Aires, a jeho dílo tak reflektovalo všední realitu života v ulicích tohoto přístavního města. Jedním z Gelmanových velkých témat a zdrojů inspirace bylo i argentinské tango, které představovalo jeden z konstitučních prvků identity obyvatel Buenos Aires. V rozhovoru s Annou Tkáčovou Gelman řekl: „Tango je pro mě způsob konverzace. Tělo na tělo. Lidská blízkost.“⁸ Tango se dostalo i do názvu jeho sbírky *Gotán* (1963), která jako jedna z prvních představila změny, jež s sebou nesla takzvaná nová hispanoamerická poezie (la nueva poesía hispanoamericana). Básník v ní už nepředstavuje jakéhosi nebeského posla, jak tomu bylo v básnické tradici nastolené poezií Pabla Nerudy. Je naopak jedním z davu, nebásní „z pohodlné klimatizované kanceláře, z hlediska oficiálnosti, (...) nýbrž ze zákopu, z potupy a nebezpečí“.⁹ Největší vliv tak měla na argentinského básníka sama realita. Jak Gelman napsal v jedné ze svých básní: „K tomuto řemeslu mě nutí bolesti jiných lidí.“ (A este oficio

⁵ Ve stejném roce prezident Perón odchází do exilu kvůli násilným útokům námořního letectva, které mají za cíl Peróna svrhnout.

⁶ Fontanet, Hernán. *Juan Gelman y su tiempo: historias, poemas y reflexiones*. Barcelona: Alreves, 2015, s. 41.

⁷ Denti, Jorge. Cit. d.: „el único tema de la poesía es la poesía y por eso puede hablar de todo.“

⁸ Tkáčová, Anna. Poezie je velký nepřítel kapitalismu. *iLiteratura.cz* [online]. 2008 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/23577-gelman-juan-in-a2>.

⁹ Correa Mujica, Miguel. Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana. *Especulo: Revista de estudios literarios* [online]. Universidad Complutense de Madrid, 2001 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/gelman.html>: „desde una confortable oficina acondicionada, ni desde la oficialidad, [...] sino desde la trinchera, desde la afrenta y el peligro.“

me obligan los dolores ajenos.)¹⁰ V Gotánu je patrný především ironický pohled na tango, jeho kulturu a melancholii pro něj typickou. Zároveň se objevuje myšlenka nutnosti politické změny. Právě v *Gotánu* nalezneme i báseň nazvanou *Tenkrát když jsem uviděl Jiřího Wolkeru* (La vez que vi a Jiri Wolker), ve které vzdává hold českému básníkovi, jehož poezie měla s tou Gelmanovou hodně společného. Oba básníci se snažili přiblížit běžnému člověku, používali jasný a srozumitelný jazyk blízký obyčejným lidem a upozorňovali na sociální problémy a nespravedlnosti své doby. Výchozím principem pro ně byla láska a nevinnost, kterou nacházeli v dětském pohledu na svět.

Vraťme se ale zpět k životu a dílu Juana Gelmana. Vliv na novou poetiku měla i kubánská revoluce, ve které mnozí umělci spatřovali vzor pro možné politické uspořádání ve vlastní zemi. Gelman nebyl spokojen s politickým vývojem v Argentině a v roce 1964 se rozhodl opustit i komunistickou stranu. Krátce nato vychází jeho pátá kniha *Býčí vztek* (Cólera buey, 1965), ve které se zřetelně zrcadlí Gelmanova potřeba bořit limity jazyka, a to na úrovni fonologické, morfologické i syntaktické. Právě hledání nových způsobů poetického vyjádření je příznačné i pro Gelmanovu pozdější tvorbu. Básník v této sbírce také dává prostor konceptu nepřítomnosti milovaného v jeho nejrůznějších podobách. Poukazuje například na nepřítomnost zapříčiněnou plynutím času, nepřítomnost v prostoru, nepřítomnost způsobenou zapomněním nebo smrtí.¹¹ Navazuje tak i na tematiku mnohých textů tangových písní, ve které se často setkáváme s nepřítomností milované ženy nebo toužené lásky obecně.

Zavraždění Ernesta „Che“ Guevary v roce 1967 bylo pro Gelmana impulsem pro vstup do partyzánské organizace zvané Revolucionářské ozbrojené síly (Fuerzas Armadas Revolucionarias, FAR). Básník se snažil distancovat od intimismu své předchozí poezie a přišel tak s knihou *Překlady III. Básně Sidneyho Westa* (Traducciones III. Los poemas de Sidney West, 1969). V ní použil pseudonymy zmíněné už v předchozí knize a své básně vydával za překlady smyšlených básníků cizího původu.

V dalších Gelmanových sbírkách se stupňuje zkoumání jazykových možností. Jazyk básníkovi připadá nedostatečný pro potřeby jeho vyjadřování, a proto překračuje hranice standardního jazyka. Mění například rody u podstatných jmen, z podstatných jmen vytváří slovesa a naopak. Zároveň tak podporuje alternativní čtení a aktivní účast čtenáře.

¹⁰ Gelman, Juan. *Velorio del solo* [online]. In: Buenos Aires: Nueva Expresión, 1961 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.juangelman.net/2011/08/25/velorio-del-solo-1961/>.

¹¹ Fontanet, Hernán. Cit. d., s. 75.

Vytoužená revoluce se tedy odehrává alespoň na papíře v jeho básních. V některých se mezi slovy objevují lomítka, která jsou pro Gelmanovu poezii velmi příznačná. Stejně tak se stále častěji vyskytují nezodpovězené otázky, které čtenáře opět vybízejí k přemýšlení a participativnímu čtení.

Tato nová tvorba vzniká v první polovině sedmdesátých let, která je poznamenána silícími projevy násilí napříč celou argentinskou společností. Vznikají levicové partyzánské organizace a ultrapravicová Argentinská antikomunistická aliance (Alianza Anticomunista Argentina, AAA), která má na svědomí zmizení a smrt několika stovek lidí.¹² Gelman se v té době plně věnuje riskantní novinářské práci a působí v několika periodikách, například ve významném časopisu *Crisis* či deníku *Noticias* s vazbami na Peronistickou organizaci Montoneros (Organización Peronista Montoneros), která se roku 1973 spojila s FAR. Gelman se tak svou politickou orientací řadil mezi nepřátele AAA a čelil z její strany neustálým výhružkám smrti. Kvůli nim musel v roce 1975 opustit Argentinu a zůstat v nuceném exilu až do roku 1988.

2.2 Období exilu (1975–1988)

Období diktatury v Argentině začalo státním převratem, který provedly Argentinské ozbrojené síly (Fuerzas Armadas Argentinas) 24. března 1976. Juan Gelman byl jako jeden z prvních veřejně odsouzen, a jeho brzký návrat do země se tak stal nemyslitelným. Ani po návratu demokracie v roce 1982 Gelmanovi nebylo umožněno vrátit se zpět do vlasti kvůli rozsudku smrti platnému až do roku 1988.

Během pobytu v exilu se básník musel vypořádat s několika těžkými ranami, mezi něž patřilo unesení jeho syna a těhotné snachy, zabití několika nejbližších přátel a smrt matky. Zatímco prvních pět let exilu nebyl Gelman vůbec schopen psát poezii, zbývajících osm let bylo jeho nejpłodnějším obdobím. Napsal za tu dobu celkem 14 sbírek, mezi nimi i *Otevřený dopis* (Carta abierta, 1980).

První Gelmanovou destinací byl Řím. V exilu se potýkal se změnou jazyka, ztrátou publika, deziluzí a beznadějí způsobenou děním v Argentině, nemožností integrace do jině

¹² Alianza Anticomunista Argentina (AAA), tzv. Triple A, působila mezi lety 1973–1976, tedy v době druhého prezidentského úřadu Juana Dominga Peróna a úřadu jeho druhé manželky Maríi Estely „Isabel“ Martínez Perón. Jednalo se o parapolicejní skupinu, která zadržovala, unášela a vraždila lidi s vazbami na levicově orientovaná uskupení, například ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) či Montoneros (Organización Peronista Montoneros). Triple A má na svědomí více než tři tisíce bombových atentátů.

kultury a neustálým pocitem dočasnosti této nové životní situace. V rozhovoru s Annou Tkáčovou Gelman popsal, jak na něj působila neustálá přítomnost italštiny: „Mnohoznačnost obecné italštiny, kterou mluví celý poloostrov, mě obtěžovala, protože neměla nic společného s pocitem zloby a nenávisti, bolesti a ztráty, který jsem prožíval po nástupu diktatury v Argentině.“¹³ Nakonec však básník našel způsob, jak tuto mnohoznačnost překonat, a v žádné ze svých mnohých pozdějších exilových destinací už pro něj změna jazykového prostředí nepředstavovala překážku.

Přesně pět měsíců po státním převratu byla unesena Gelmanova dcera, syn Marcelo Ariel a jeho těhotná manželka María Claudia. Zatímco dceru po dvou dnech pustili, Marcelo a María zůstali nezvěstní a zařadili se mezi asi tři sta tisíc tzv. *desaparecidos*, tedy lidí, kteří zmizeli beze stopy v době argentinské diktatury. V roce 1989 bylo na dně řeky Luján v sudu od ropy naplněném cementem nalezeno Marcelovo tělo. Vyšetřování ukázalo, že byl Marcelo držen v koncentračním táboře Automotores Orletti a byl popraven střelou do zátylku 21. října 1976. María Claudia byla zavražděna asi dva měsíce po narození dcery Marii Macareny, kterou dali k adopci bezdětnému páru v Uruguayi, aniž by dívce kdy prozradili něco o jejím pravém původu. Gelman po svém vnučeti neúnavně pátral. Nakonec se mu podařilo Macarenu najít v roce 2000.

Roku 1978, kdy už jsou po smrti i jeho blízcí přátelé a kolegové spisovatelé Paco Urondo a Rodolfo Walsh, se Gelman dvakrát tajně vrací do Argentiny s falešnou identitou. Na vlastní oči se přesvědčuje o změnách uvnitř organizace Montoneros, se kterými se nemůže ztotožnit, a proto z jejích řad krátce nato odchází. Organizace ho tak paradoxně také odsuzuje za zradu k trestu smrti. Gelman nesl v exilu neúspěch revoluce velmi těžce: „V Argentině bylo třicet tisíc zmizelých, ale také zmizel jeden projekt, ten je dalším velkým zmizelým. Se smrtí přátel, kolegů, příbuzných a dalších to byla velmi drahá a velmi krvavá porážka.“¹⁴ Gelman už poté nikdy nevstoupil do žádné jiné politické strany či organizace, avšak nepřestal bojovat za lidská práva a sociální spravedlnost. Nikdy se nevzdal naděje na změnu a lepší svět. Na otázku, jestli věří v utopii, odpověděl:

K tomu mohu uvést citát Oskara Wilda: na mapu světa, v níž by chyběla země zvaná Utopie, by nemělo cenu se dívat, protože by byla neúplná. Říkával, že lidstvo

¹³ Tkáčová, Anna. Cit. d.

¹⁴ Denti, Jorge, Cit. d.: „En Argentina hubo 30 mil de desaparecidos pero también desapareció un proyecto, eso es otro gran desaparecido. Con las muertes de los amigos, compañeros, familiares etc., una derrota muy costosa, muy sangrienta.“

každou noc sní svůj sen o lepším životě. A kromě toho, nejlepší účel utopie spočívá v jejím nezdaru, aby mohla začít utopie nová, lepší.¹⁵

Gelmanova exilová poezie je plná otázek, nejistot a meditací nad nahodilostí, s jakou přichází exil a smrt. Básník se vypořádával s pocitem nesmírné ztráty, a když se vrátil ke čtení španělské křesťanské mystiky 16. století, uvědomil si, že s ní má mnoho společného: „V exilu jsem začal znovu číst španělské mystiky, svatou Terezu z Ávily, sv. Jana od Kříže a mnohé další, protože jsem u nich našel podobný cit pro nepřítomnou přítomnost. Pro ně to byl Bůh, pro mě vlast, nezvěstní přátelé či příbuzní...“¹⁶ Vzniká tak řada intertextuálních sbírek jako *Komentáře* (Comentarios, 1979) a *Citáty* (Citas, 1979), které vedou dialog nejen s mystiky, nýbrž i s řadou umělců, filozofů či autorů tangových písní. Právě tango se stalo významnou spojnicí mezi realitou tehdejší Argentiny a dobou španělských mystiků. Gelman si všiml, že tango má také silně exilový pohled, neboť mnohé texty vypráví příběh o nezměrné bolesti nešťastného muže, kterého opustila jeho milovaná žena. Opět to byl jistý způsob reprezentace nepřítomné přítomnosti milovaného, a Gelman proto vnímal některé autory tanga jako opravdové mystiky.¹⁷

V lednu roku 1980 Gelman napsal mezi Římem a Paříží sbírku *Otevřený dopis* (Carta abierta), věnovanou vzpomínce na zmizelého syna Marcela Ariela, která bude předmětem podrobného zkoumání v praktické části této práce. I v tomto díle Gelman navazuje na mystiky a používá experimentální a novátorský jazyk obohacený o nová slova, která mu lépe umožňují vyjádřit nevyjádřitelné pocity ze ztráty syna. I tak je ale sbírka psána otevřeným a jasným stylem, protože svou poezií Gelman nemluví jen za sebe, ale za tisíce jiných lidí, kterým kvůli argentinské diktatuře zmizeli jejich blízcí a kteří se s tím podobně jako Gelman museli vyrovnávat.

V květnu 1980 Gelman napsal sbírku *Pod cizím deštěm* (Bajo la lluvia ajena), která vyšla spolu s texty Osvalda Bayera v knize s názvem *Exil* (Exilio, 1984). Tentokrát Gelman volí básnickou prózu a hovorový argumentativní jazyk, aby explicitně vyjádřil osobní frustrace způsobené pobytem v exilu. Zabývá se především rolí exulantů v Evropě

¹⁵ Tkáčová, Anna. Cit. d.

¹⁶ Charvátová, Anežka. Juan Gelman. *iLiteratura.cz* [online]. 2008 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/23417-gelman-juan-in-ln>.

¹⁷ Denti, Jorge. Cit. d.

a postojem Evropanů vůči exulantům: „Myslím si, že tohle odkazuje na ty nejhlubší pocity, na nejzvláštnější, možná až nejdívnější úvahy, které exil vyvolává.“¹⁸

V další sbírce *Na Jih* (Hacia el Sur, 1982) Gelman navazuje na předchozí díla, opět používá pseudonymy a upozorňuje na zločiny argentinské diktatury. Zároveň však vyjadřuje naději a víru v budoucí svobodu. Ve stejném roce napsal i dílo *Shromáždění světla* (La junta luz, 1982), věnované „Matkám z Květnového náměstí“ (A las Madres de Plaza de Mayo)¹⁹ a jejich pokojnému, ale neúnavnému boji za nalezení svých zmizelých synů a dcer. Dílo je psané jako lyrická divadelní hra, která zachycuje například absurdní výsledky dětí, pocity a zkušenosti unesených lidí.²⁰ Má tak jednoznačný charakter svědectví a ukazuje potřebu uchovat v živé paměti hrůzy a zločiny způsobené argentinskou diktaturou.

Prohra Argentiny ve válce o Falklandy urychlila pád diktatury a na sklonku roku 1983 je jmenována nová demokratická vláda. Juan Gelman se však paradoxně nemůže vrátit do vlasti, protože je na něj vydán zatykač kvůli jeho participaci v organizaci Montoneros. V této době Gelman nachází inspiraci především u středověkých a renesančních básníků židovského původu, se kterými sdílel „exilový pohled“ na jazyk. Gelmanova rodina patřila do aškenázské větve, Juan tedy nebyl sefardským Židem,²¹ o sefardskou poezii se však začal zajímat z jazykového hlediska: „Na jazyce sefardů mě vždycky okouzlovala jeho prostota, čistota, nevinnost. Také syntax a hojné používání zdobnělin.“²² Jedná se o jazyk, ve kterém je uchována starodávná kastilština, tedy jakýsi substrát Gelmanova rodného jazyka.²³ Navíc je to jazyk historicky spojený s vyhnáním tisíců lidí z Pyrenejského poloostrova, tedy též s porážkou „velkého projektu“. Gelmanovi nebylo umožněno jet zpět do rodné Argentiny, což jen posílilo touhu vrátit se ke kořenům rodného jazyka, který Gelman považoval za svou

¹⁸ Tamtéž: „Creo que eso remite a los sentimientos más hondos, a las reflexiones más curiosas, incluso raras que el exilio provoca.“

¹⁹ Matky z Květnového náměstí je argentinské sdružení, které vzniklo roku 1977 a spojovalo matky zmizelých, tzv. *desaparecidos*. Tyto ženy se pravidelně scházely s bílými šátky na hlavách v poklidných protestních pochodech a dovolávaly se navrácení svých synů a dcer a později i odsouzení lidí zodpovědných za zločiny proti lidskosti z doby diktatury.

²⁰ Podobná svědectví přináší zpráva *Nikdy víc* (Nunca más, 1984) vydaná Národní komisí pro zmizení osob (CONADEP).

²¹ Označení sefardský Žid odkazuje k potomkům Židů žijících na Pyrenejském poloostrově až do vyhnání v roce 1492.

²² Tkáčová, Anna. Cit. d.

²³ Gelman za svůj rodný jazyk považoval španělštinu, ačkoli jeho rodiče mluvili také jidiš a ukrajinsky.

jedinou opravdovou vlast, ve které se všichni setkávají: „Já za svou vlast vždycky považuju dětství. Dětství ve smyslu jazyka dětství. Vlast jazyka dětství.“²⁴

2.3 Poexilová doba (1988–2014)

V roce 1988 bylo Gelmanovi konečně umožněno vrátit se svobodně zpět do Argentiny. Jeho rodné město se však příliš změnilo a Gelman v něm pobyl jen krátce. Brzy se přestěhoval do Mexika za svou druhou manželkou Marou La Madrid. V Mexiku nakonec i umírá dne 14. ledna 2014.

Gelman v tomto období napsal ještě několik básnických sbírek a až do své smrti psal také publicistické texty. Díky neúnavné dlouholeté snaze a rozsáhlé novinářské kampani se mu podařilo vypátrat vnučku Macarenu a zasadil se i o stíhání lidí zodpovědných za smrt syna a snachy.

Za svou tvorbu básník získal řadu prestižních ocenění. Při přebírání Cervantesovy ceny v roce 2007 připomněl, že ani po tolika letech není možné nechat historii být, dokud staré rány nebudou zahojeny a nebude dosaženo spravedlnosti pro *desaparecidos* z dob vojenských diktatorních režimů: „Jejich jediným lékem je pravda. A poté spravedlnost. Jen tak je možné opravdové zapomení.“²⁵ Zároveň zmínil, že je třeba neustále překonávat hranice jazyka, protože jenom mrtvé jazyky se nemění. A právě tvoření nových slov a překonávání limitů je jedním z hlavních úkolů poezie: „Jsou miliony nepojmenovaných prostorů a poezie pracuje a pojmenovává to, co jméno zatím nemá.“²⁶

3 Poezie a exil

Juan Gelman strávil v exilu 13 let. Napsal za tu dobu řadu sbírek, v nichž je toto nucené odloučení od vlasti reflektováno. Jak bychom však mohli exilovou poezii vymezit? Vnímání exilové literatury se postupem času vyvíjelo a proměňovalo natolik, že definovat

²⁴ Charvátová, Anežka. Cit. d.

²⁵ Gelman, Juan. Discurso Juan Gelman, Premio Cervantes 2007. *rtve.es* [online]. RTVE [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-gelman-premio-cervantes-2007/1035181.shtml>: „Su único tratamiento es la verdad. Y luego, la justicia. Sólo así es posible el olvido verdadero.“

²⁶ Tamtéž: „Hay millones de espacios sin nombrar y la poesía trabaja y nombra lo que no tiene nombre todavía.“

poezii jako exilovou pouze na základě faktu, že byla napsána v době pobytu básníka v nuceném exilu, by bylo přílišným zjednodušením. V této kapitole proto budou nastíněny možné pohledy na exilovou poezii, které poslouží jako teoretický rámeček pro rozbor sbírky *Otevřený dopis*. Vycházet přitom budeme z knihy *Poezie v exilu* (2020) od Josefa Hrdličky. Ten vysvětluje, že v poezii spjaté s exilem je třeba zkoumat, jak autoři pracují s určitými obrazy exilu básnickým způsobem. Autor takové poezie přitom nemusí být nutně vyhoštěn ze své země.²⁷

Básníci mohou být přinuceni ze svého společenství odejít nebo na sebe mohou nahlížet jako na vyhnance ve své vlastní zemi, a to bez ohledu na skutečné místo pobytu. Podle Jonathana Cullera básník neobývá stejnou sféru jako společnost, nepřijímá v klidu dění ve své zemi, odporuje mu a podrývá oficiální diskurz.²⁸ Podobně se o básnících vyjadřuje už Platón v *Ústavě*. Podle něj básníci dokážou napodobit lásku, hněv a jiné žádostivé city v duši, čímž mohou rozvracet v obci řád nastolený filozofy, a proto je v takových případech správné básníky z obce vyhánět.²⁹ Exil tak bývá často spjat s politickým děním v básnickově společenství. Nejinak je tomu v Gelmanově případě.

Otevřený dopis je sbírkou napsanou v době Gelmanova nuceného pobytu v zahraničí, která exil zároveň jistým způsobem tematizuje a metaforizuje. Josef Hrdlička zmiňuje, že v exilové poezii „se do popředí dostává imaginace vztahující se k tomu, co tu *není* nebo k čemu má exulant omezený vztah – místo a společenství.“³⁰ Toto dílo Gelman věnoval svému zmizelému synovi, se kterým ho nedělí pouze geografická vzdálenost. Marcelo je *desaparecido*, a Gelman si tudíž nemůže být jistý ani tím, zůstává-li jeho syn stále naživu, tedy jestli *je*, nebo *není* stále ve světě živých. Distance básníka je tak nejen fyzická, ale do jisté míry i existenciální a psychologická.

Pro exilovou poezii je tak podle Hrdličky charakteristické imaginární zdvojení situace.³¹ Básník vzhledem k distanci vytváří v básních jakýsi imaginární časoprostor, mnohdy s odkazem na imaginární společenství. Často je přitom obtížné rozlišit, jedná-li se

²⁷ Hrdlička, Josef. *Poezie v exilu: čeští básníci za studené války a západní básnická tradice*. Praha: Karolinum, 2020, s. 13.

²⁸ Culler, Jonathan. *Teorie lyriky*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum, 2020, s. 363.

²⁹ Platón. *Ústava*. 3. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 319–320 (606d–607d).

³⁰ Hrdlička, Josef. Cit. d., s. 44.

³¹ Tamtéž, s. 28.

o myšlená společenství, *imagined societies*³² nebo *imaginary societies*,³³ tedy společenství spíše ve smyslu osobní představy něčeho smyšleného.³⁴ Ačkoli se některé postavy v básni mohou jevit jako autobiografické, jedná se spíše o „imaginární obrazy skutečných a současně vzdálených osob, s nimiž nelze navázat přímý rozhovor“³⁵, čímž dochází k tomu, co Hrdlička nazývá imaginárním zdvojením. Pokud by se totiž básník nenacházel v exilu a byl by stále obklopen svým společenstvím, byl by jiný i odraz tohoto společenství v jeho poezii. Distance básníka a nepřítomnost reálného referenta však způsobí, že má básník k dispozici pouze představu tohoto společenství, se kterou nadále může poeticky pracovat.

Důležitým prvkem exilové literatury je podle Hrdličky i jazyk. Jakožto jeden ze základních konstitučních prvků národní identity udržuje vztahy se společenstvím. Jazyk také formuje jednotlivce a tím i jeho osobní identitu.³⁶ Už tedy jen psaní v rodném jazyce během pobytu v jiném jazykovém prostředí může být jedním z kritérií pro vymezení exilové poezie. Role jazyka v takové poezii vstupuje výrazněji do popředí, je-li jazyk použit příznakově, dochází k jeho narušení či kontaminaci s jinými jazyky. Gelman experimentoval s jazykem ještě před pobytem v exilu, avšak právě odloučení od společenství a rodné země ho přimělo ještě více bořit hranice španělštiny, aby tak dokázal vyjádřit nevyjádřitelné pocity, které v té době prožíval.

Vedle tematicko-strukturních prvků společenství, místa a jazyka se v exilové poezii často objevuje také intertextualita, která mnohdy pomáhá konstituovat novou kulturní identitu básníka poznamenaného vzdálením se či vyloučením ze společenství. Existuje totiž bohatá a rozmanitá literární tradice exilu, ke které se básník může přihlásit. Gelman našel souznění například s autory tangových písní, se španělskými křesťanskými mystiky a sefardskými básníky. Stejně jako oni pociťoval přítomnost něčeho či někoho nepřítomného a milovaného. Obvyklá je přitom nostalgie po nepřítomném a vzdáleném, která je však

³² Benedict Anderson ve své knize *Myšlená společenství* (Imagined Communities, 1983) popisuje například národy jako politická společenství vytvořená v představách, která jsou ale ze své podstaty ohraničená a suverénní. Jsou však založená na představě proto, že jejich příslušníci nikdy nepoznají většinu ostatních příslušníků daného společenství. I přesto však v takové představě přežívá obraz vzájemné sounáležitosti příslušníků tohoto společenství. (ANDERSON, Benedict. *Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Přeložil Petr Fantys. Praha: Karolinum, 2008, s. 21–22.)

³³ *Imaginary societies* jsou na rozdíl od *imagined societies* zcela smyšlená.

³⁴ Hrdlička, Josef. Cit. d., s. 30.

³⁵ Tamtéž, s. 36.

³⁶ Tamtéž, s. 44.

mnohdy doplněna rekonstrukcí narušené identity, vytvářením myšlených míst (*imagined*) i míst plně imaginárních (*imaginary*). Typické je pro tyto autory „vyloučení ze společnosti, odcizení od přítomnosti nebo nostalgie po nedosažitelné minulosti“.³⁷ Fyzicky se autor nachází *tady*, ale v myšlenkách pobývá *tam*.

4 Sbírka *Otevřený dopis*

4.1 K překladu básní

Juan Gelman napsal sbírku *Otevřený dopis* v lednu roku 1980 mezi Paříží a Římem. Dílo věnoval zmizelému synovi Marcelovi, který byl unesen v září roku 1976. Sbírka je vyjádřením nezměrné bolesti, se kterou se Gelman potýkal v odloučení od rodné země i svých blízkých. Básník v této situaci hledal nové způsoby vyjádření a vytvořil vlastní novátorský jazyk, který je přesto pro čtenáře ve španělštině poměrně dobře srozumitelný. Právě Gelmanův jazykový experiment činí z překladu básní nelehký úkol, a možná i proto sbírka doposud nebyla přeložena do českého jazyka. První dvě sloky jsou z hlediska překladu méně náročné a lze na nich ukázat, jakým způsobem Gelman ve sbírce pracuje s jazykem:

hablarte o deshablarte/dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/
pasión que munda su castigo como
hijo que vuela por quietudes/por

arrobamientos/voces/sequedades/
levantamientos de la ser/paredes
donde tu rostro suave de pavor
estalla de furor/adioses/alma (s. 129)³⁸

mluvit nebo nemluvit k tobě/bolesti má/
způsob jak tě mít/nemít
utrpení které světí svůj trest jako
syn který létá tichem/

vytržením/hlasy/suchem/
povznesení bytostí/zdí
kde tvá hebká tvář hrůzy

³⁷ Tamtéž, s. 31.

³⁸ Všechny citace ze sbírky *Otevřený dopis* pocházejí z této knihy: Gelman, Juan. *De palabra: Poesía III (1973-1989)*. 2. Madrid: Visor Libros, 2002, s. 125–155.

vybuchne zuřivostí/sbohem/duše³⁹

Hned v úvodním verši se objevuje neologismus „deshablarte“ vytvořený pomocí předpony *des-*, která se v díle hojně vyskytuje. Často označuje negaci či převrácení smyslu slova, ke kterému je připojena. Může přidávat také význam ztráty či odnětí, který u Gelmanových neologismů převládá. V jedné z básní sbírky Gelman užívá například slovo „deshijándome“⁴⁰ odvozené od slova *hijo* (syn), ze kterého vytvořil přítomný přechodník - *hijando-*. Překlad takového výrazu do češtiny je mnohem komplikovanější a těžko bychom pro něj hledali vhodný jednoslovný či alespoň dvouslovný ekvivalent. Oproti tomu ve španělštině Gelmanovy novotvary působí poeticky, přirozeně a emotivně a rodilý mluvčí jim dokáže bez větších obtíží porozumět.

Dalším citovaným neologismem je sloveso „munda“ ve třetím verši, které je odvozené od podstatného jména *mundo* (svět). Právě toto slovo se dostalo i do názvu jedné z Gelmanových pozdějších sbírek nazvané *Mundar* (2007). V odpovědi na otázku, proč se jeho sbírka jmenuje právě *Mundar*, Gelman uvedl: „Může to znamenat, že jsem na tomto světě, nebo že svět mě obtěžuje, nevím. Můžete si to vysvětlovat, jak chcete. Ať rozhodne čtenář.“⁴¹ A přesně tímto otevřeným způsobem je třeba básníkovy dílo číst a vnímat. Juan Gelman měl velkou důvěru ve čtenáře a poezii se vždy snažil přiblížit hovorovému jazyku. Úkolem neologismů však není přivést pozornost k jazyku jako takovému. Jazykové pátrání má za cíl vyjádřit pomocí slov „něco víc“.⁴² Neologismů ve sbírce *Otevřený dopis* najdeme celkem padesát pět, přičemž dvacet z nich je utvořeno pomocí předpony *des-*.

Běžně se ve sbírce objevuje také feminizace či maskulinizace podstatných jmen opačného rodu. Ve druhé sloce nacházíme slovo „ser“ (bytost), které je ve španělštině rodu mužského, avšak v básni je užito s určitým členem ženským „la“. Julio Cortázar k tomuto jevu v Gelmanově poezii napsal:

Tam, kde se maskulinum stává femininem a naopak, aby pošlapalo kánony stereotypního myšlení, kde se bez váhání stane aktivními a účinnými tolik slov, se

³⁹ Překlad autorky práce, zde a u všech dalších citátů, pokud není uveden jejich překladatel.

⁴⁰ Tento výraz se objevuje v básni VII, s. 136.

⁴¹ RELEA, Francesc. Poesía contra el olvido: entrevista. *Babelia* [online]. El País, 2008 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: https://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307952_850215.html: „Puede significar estoy en este mundo, o que el mundo me acosa, no sé. Puede explicar lo que usted quiera. Que el lector decida.“

⁴² Alemany Bay, Carmen. Para una revisión de la poesía coloquial. In: *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, s. 160.

kterými zacházíme pasivně, báseň přestává být komunikací, aby se stala kontaktem, Juan a jeho čtenář přestávají být sami a kráčet odděleně po cestě, která se nás snaží přivést k nám samým.⁴³

Změny rodu i ostatní experimentální prvky jsou pro vyznění básní důležité, ovšem ztěžují úkol překladatele. Čeština nemá členy a chybí tak adekvátní způsob, jakým by dokázala tyto časté jevy vyjádřit.

Gelman ve verších *Otevřeného dopisu* boří limity španělštiny takovým způsobem, že některé pasáže sbírky by byly těžko přeložitelné, případně v překladu příliš vzdálené originálu. Překlad v podobě podstročnicku totiž nedokáže dostatečně reflektovat básníkovu jazykovou pátrání ani ono zmiňované „něco víc“, ke kterému má tento způsob psaní odkazovat. Proto budou básně uváděny pouze ve španělštině s přesvědčením, že i na čtenáře bez znalosti španělského jazyka bude výrazně působit rytmická a vizuální složka básní ve španělštině. Význam citovaných veršů bude rozebrán v textu práce.

4.2 Struktura a obecná charakteristika sbírky

Dílo *Otevřený dopis* sestává z věnování „*A mi hijo*“ (Mému synovi), dvaceti pěti básní a dodatku. Jednotlivé básně jsou označeny pouze římskými číslicemi a mají různou délku. Ty nejkratší jsou složeny ze dvou slok, zatímco nejdelší báseň má slok osm. Všechny sloky sbírky jsou tvořeny čtyřmi volnými verši.

Vizuální plynulost a celistvost básní narušují lomítka mezi slovy, která se objevují se zdánlivou nahodilostí, mnohdy však tam, kde by bylo možné očekávat čárky. Lomítka jsou umístěna mezi jednotlivými slovy bez užití mezer. Verše tak působí dojmem volného proudu slov a myšlenek, kterému jsou do cesty kladeny překážky. Lomítka zintenzivňují naléhavost veršů, vybízí čtenáře k zamyšlení a pozastavení se nad významem jednotlivých slov, která jsou lomítky často izolována a zdůrazněna.

⁴³ Cortázar, Julio. *Contra las telarañas de la costumbre*. In: Gelman, Juan. *De Palabra: Poesía III (1973-1989)*. 3. Madrid: Visor Libros, 2008, s. 9: „Ahí donde lo masculino se vuelve femenino y viceversa para pisotear los cánones del pensamiento estereotipado, ahí donde sin vacilar se vuelven activas y operantes tantas palabras que manejamos pasivamente, el poema cesa de ser comunicación para volverse contacto, Juan y su lector cesan de estar solos y recorrer separadamente ese camino que busca llevarnos hacia nosotros mismos.“

Gelman používal lomítka hojně i ve své dřívější tvorbě. Jsou prostředkem, který umožňuje narušovat konvenční strukturu básní, upozorňovat na potřebu kreativně nakládat s jazykem, aktualizovat ho a vytrhovat čtenáře z pasivního přijímání básnických metafor a klišé. V kontextu této sbírky lze však přikládat důležitost i zmiňovanému principu nahodilosti, se kterou se lomítka vyskytují. Básně ukazují, že nejsme schopni některé věci předpovědět ani ovlivnit. Pokojný a klidný život řídicí se určitými pravidly může být kdykoli narušen, aniž bychom byli schopni tomu nějak zabránit. V době argentinské diktatury zmizelo asi tři sta tisíc lidí, což zasáhlo a ovlivnilo i životy sta tisíců jejich přátel a příbuzných. V lomítkách užitých v básních tak spatřujeme jak metaforu bezmoci před ranami osudu a volání po aktivním přístupu a vnímání lidí, tak metaforu vojenského režimu, který násilně a mnohdy nepředvídatelně způsobil tolik utrpení.

Ještě před rozborem samotných básní bude věnována pozornost dodatku, ve kterém promlouvá autobiografický Juan Gelman. Toto jakési postskriptum totiž zasazuje celou sbírku do kontextu událostí, které básníka vedly k jejímu napsání:

*el 24 de agosto de 1976
mi hijo marcelo ariel y
su mujer claudia, encinta,
fueron secuestrados en
buenos aires por un
comando militar.
como decenas de miles
de otros casos, la dictadura
militar nunca reconoció
oficialmente a estos
«desaparecidos». habló de
«los ausentes para siempre».
hasta que no vea sus cadáveres
o a sus asesinos, nunca los
daré por muertos. (s. 155)*

*24. srpna 1976
můj syn marcelo ariel a
jeho žena claudia, těhotná,
byli uneseni v
buenos aires
vojenským komandem.
jako v desítkách tisíc
jiných případů, vojenská
diktatura nikdy oficiálně
nepřiznala tyto
„zmizelé“. mluvila o
„těch navždy nepřítomných“.
dokud neuvidím jejich těla
nebo jejich vrahy, nikdy je
nebudu pokládat za mrtvé.*

Gelman v této části popisuje okolnosti zmizení svého syna a těhotné snachy. Zároveň ukazuje, že diktatura se o *desaparecidos* vyjadřovala jako o „ausentes para siempre“ (nepřítomných navždy). Pokud dotyčný nebyl brzy po zadržení propuštěn, dalo se předpokládat, že byl zavražděn, ovšem jeho tělo se častokrát nikdy nenašlo. Diktatura záměrně nechtěla přiznat smrt *desaparecidos* a držela všechny příbuzné a přátele unesených lidí v nejistotě. Antonia García se zabývá „nuceným zmizením“ ze sociologického hlediska a vysvětluje, že diktatura nechávala mizet i politicky neaktivní lidi, aby šířila strach ve společnosti, měla větší kontrolu a odradila ostatní od odporu vůči režimu.⁴⁴ Bez těla nebylo důkazů o zločinu ani o tom, je-li zmizelý doopravdy mrtvý. Gelman zde nemluví jen za sebe, když říká, že pro něj syn a snacha nikdy nebudou mrtví, dokud neuvidí jejich těla či vrahy, tedy dokud nedostane jasný důkaz o tom, že už nejsou mezi živými. Gelman se totiž nacházel ve stejné situaci jako bezpočet dalších lidí, kteří zažívali stejnou bolest a nejistotu ohledně osudu svých milovaných. Proto také básník píše i jméno syna „marcelo ariel“ s malým počátečním písmenem. Znamená to, že jeho syn není výjimkou a že takových *desaparecidos* s různými jmény byly spousty. Stejně tak nezáleží na tom, jestli dotyčný zmizel právě v „buenos aires“ nebo někde jinde. Bolest, nejistota a prázdnota, které po *desaparecidos* zůstaly, byly vždy stejné.

Při přebírání Cervantesovy ceny Juan Gelman připomněl, že za jediným slovem „desparecido“ se skrývá únos bezbranných občanů, jejich mučení, zavraždění a zmizení jejich ostatků.⁴⁵ Je tedy třeba neustále pátrat po pravdě a spravedlnosti pro všechny *desaparecidos*, jinak nelze zahojit tyto staré rány. Odkázal též na Antigonu a věčné právo pozůstalých pohřbívat své mrtvé, což bez nalezení těla není možné. Bez důkazu smrti není možné ani zapomnění:

(...) jsou vzpomínky, které nepotřebují být vyvolávány a vždy jsou tady a bez přestání ukazují svou tvář. Tvář milovaných bytostí, které vojenské diktatury nechaly zmizet. V nitru tíží každého příbuzného, každého kamaráda, každého kolegu, přizívají ustavičné otázky: Jak zemřeli? Kdo je zabil? Proč? Kde jsou jejich ostatky, abychom je mohli vyzvednout a dát jim místo pro uctění jejich památky?

⁴⁴ García, Antonia. Por un análisis político de la desaparición forzada. In: Richard, Nelly. *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, s. 88. García se zabývá *desaparecidos* v době chilské diktatury, která však využívala obdobné praktiky jako diktatura argentinská.

⁴⁵ Gelman, Juan. Discurso Juan Gelman, Premio Cervantes 2007, cit. d.

Kde je pravda, jejich pravda? Ta naše je pravdou utrpení. Ta vrahů, pravdou zbabělosti mlčení.⁴⁶

4.3 Název sbírky

Sbírka *Otevřený dopis* je velmi osobním vyjádřením hluboké bolesti básníka. Jak ale vyplývá ze samotného názvu, dílo není určeno uzavřenému okruhu čtenářů. Otevřené dopisy jsou určeny k tomu, aby byly zveřejněny, a bývají adresované politickým činitelům. Obvykle se zabývají věcmi, které jsou předmětem veřejného zájmu, jsou kritické a vyjadřují nesouhlas s počínáním či rozhodnutím autorit. Vysvětlují postoj autora dopisu a mnohdy podávají návrh na změnu.

Juan Gelman výběrem tohoto názvu vzdal také čest památce svého přítele, spisovatele a novináře Rodolfa Walshe, který 24. března roku 1977 napsal „Otevřený dopis spisovatele pro vojenskou juntou“ (*Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar*, 1977). Odsoudil v něm mučení, mizení lidí a koncentrační tábory, za které byla vojenská diktatura zodpovědná. Na závěr dopisu Walsh podotkl: „Toto jsou myšlenky, které jsem na první výročí její neblahé vlády chtěl sdělit členům této Junty, bez naděje na vyslyšení, s jistotou, že budu pronásledován, ale věrný závazku, který jsem už dávno přijal, a to podávat svědectví v těžkých časech.“⁴⁷ Pronásledování Rodolfa Walshe netrvalo dlouho, spisovatel byl zavražděn 25. března 1977, tedy pouhý jeden den po odeslání svého „Otevřeného dopisu“.

Gelmanova sbírka má stejně jako Walshův „Otevřený dopis“ charakter svědectví a upozorňuje na hrůzy, které diktatura spáchala. Oba autory navíc spojoval i fakt, že diktatura byla zodpovědná za smrt jejich dětí. Zatímco Gelmanův syn byl od září roku 1976

⁴⁶ Tamtéž: (...) hay recuerdos que no necesitan ser llamados y siempre están ahí y muestran su rostro sin descanso. Es el rostro de los seres amados que las dictaduras militares desaparecieron. Pesan en el interior de cada familiar, de cada amigo, de cada compañero de trabajo, alimentan preguntas incesantes: ¿Cómo murieron? ¿Quiénes lo mataron? ¿Por qué? ¿Dónde están sus restos para recuperarlos y darles un lugar de homenaje y de memoria? ¿Dónde está la verdad, su verdad? La nuestra es la verdad del sufrimiento. La de los asesinos, la cobardía del silencio.

⁴⁷ Walsh, Rodolfo Jorge. *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar* [online]. Buenos Aires, 1977 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.cultura.gob.ar/rodolfo-walsh-periodista-y-militante-8663/>: „Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.“

desaparecido, Walshova dcera Victoria, členka odbojové skupiny Montoneros, byla v ten stejný měsíc odhalena vojáky junty a raději se rozhodla spáchat sebevraždu.⁴⁸ Walsh poté dceři věnoval krátký text nazvaný „Dopis Vicki“ (Carta a Vicki, 1976).

Intertextuální referenc z názvu Gelmanovy sbírky tedy předznamenává, čeho se dílo bude týkat. Na rozdíl od Walshova „Otevřeného dopisu spisovatele pro vojenskou juntou“ však z titulu není jasné, komu je dopis určen, neboť věnování „*A mi hijo*“ (Mému synovi) se objevuje samostatně až na další straně. Tím se sbírka ještě více otevírá čtenářům, protože může být určena komukoli. Básník se totiž ve sbírce zabývá intimními, ale zároveň naprosto univerzálními a hluboce lidskými potřebami a emocemi, které jsou napříč dějinami a politickými režimy vlastní celému lidstvu. Může se s nimi tedy ztotožnit kdokoli, nejen odpůrci vojenské diktatury v Argentině.

4.4 Rozbor básní

V této kapitole bude postupně věnována pozornost všem básním sbírky *Otevřený dopis*. Rozbor se zaměří především na to, jak básník pracuje s obrazem *desaparecidos*, konkrétně s postavou zmizelého syna. Důraz bude kladen na spojitosti těchto obrazů s prvky exilové poezie zmíněnými v teoretické části této práce. Větší prostor přitom bude dán otázce intertextuality a paměti.

Ačkoli je třeba při rozboru myslet na to, že v básni nepromlouvá autobiografický Juan Gelman, nýbrž jeho lyrický subjekt, básně jsou s autobiografickými událostmi básníkovy života neodmyslitelně spjaty. Bude tedy brán zřetel i na básnické odkazy na některé okolnosti Gelmanova života.

4.4.1 Báseň I

První a nejdelší báseň sbírky bude rozebrána podrobněji, protože v ní lze pozorovat některé ze základních principů a obrazů, které budou rozvíjeny napříč celou sbírkou. Báseň se skládá z osmi slok po čtyřech verších volného rýmu. Hned v úvodu první sloky se objevuje oslovení bolesti:

⁴⁸ Rodolfo Walsh y la Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar. *Ministerio de Cultura Argentina* [online]. Buenos Aires [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.cultura.gob.ar/rodolfo-walsh-periodista-y-militante-8663/>.

hablarte o deshablarte/dolor mío/
manera de tenerte/destenerte/ (s. 129, v. 1–2)⁴⁹

Ačkoli autor v názvu sbírky neurčil, komu je *Otevřený dopis* adresován, oslovením „dolor mío“ (bolesti má) v úvodním verši jasně naznačil, že právě pocit bolesti bude ve sbírce dominantní a bude prostupovat všemi básněmi. Neznamená to ovšem, že by bolest byla adresátem básně. Jonathan Culler podobné promluvy k nepřítomné či abstraktní mocnosti nazývá triangulárním oslovením.⁵⁰ Lyrický básník tak totiž ve skutečnosti promlouvá ke čtenářům, nikoli k mocnosti samotné. Culler vysvětluje, že se jedná o jeden z aspektů, které přispívají k rituálnímu charakteru básní.⁵¹ Oslovování nepřítomných totiž mnohdy doprovází různé formy opakování, čímž se lyrické básně mohou blížit zaříkávadlu či zaklínadlu. A právě opakování se objevuje hned v úvodu celé sbírky.

První verš je zamyšlením, má-li lyrický hlas k bolesti vůbec promlouvat: „hablarte o deshablarte“ (mluvit nebo nemluvit k tobě).⁵² Neologismus „deshablarte“, vytvořený pomocí předpony *des-*, nese příznak negace, převrácení smyslu slova či odnětí. Slovo „destenerte“ by tak bylo možné přeložit jako „nemít tě“, ale též jako „přestat tě mít“.

Předpona *des-* se objevuje i ve slově *desaparecido* (zmizelý, nezvěstný) odvozeného od slovesa *aparecer* (objevit se). Je tedy příznačné, že právě pomocí této předpony Gelman vytvořil napříč sbírkou padesát pět nových slov, která mohou implikovat i ztrátu či nedostatek. Stejně jako je třeba se nejprve objevit (*aparecer*), aby bylo možné zmizet (*desaparecer*), je třeba nejprve mluvit („hablarte“) a mít („tenerte“), aby bylo možné přestat mluvit („deshablarte“) a přestat mít („destenerte“). V tomto kontextu znamená „hablarte“ a „tenerte“ bolest stále cítit a prožívat, zatímco „deshablarte“ a „destenerte“ by znamenalo vypořádat se s bolestí a akceptovat ztrátu, která bolest způsobila. V případě mluvení se zdá, že má básnický subjekt možnost výběru, protože používá spojku „o“ (nebo). Naproti tomu slova „tenerte/destenerte/“ jsou spolu úzce spjata, rozdělena pouze lomítkem, jako by básnický subjekt neměl možnost výběru a spíše jen přemýšlel o způsobu („manera“), jak se s přítomnou bolestí vyrovnávat.

⁴⁹ Zkratka v. označuje čísla citovaných veršů dle jejich pořadí v básni. Čísla veršů jsou přiřazena autorkou této práce pro snadnější orientaci v jednotlivých básních sbírky *Otevřený dopis*.

⁵⁰ Culler, Jonathan. Cit. d., s. 33.

⁵¹ Tamtéž.

⁵² Všechny překlady neologismů je třeba brát pouze jako orientační.

V navazujících verších si můžeme všimnout přesahů, které jsou dalším z charakteristických rysů Gelmanovy poezie a vzbuzují dojem volného proudu myšlenek s příznakem hovorovosti:

pasión que munda su castigo como
hijo que vuela por quietudes/por

arrobamientos/voces/sequedades/
levantamientos de la ser/paredes
donde tu rostro suave de pavor
estalla de furor/adioses/alma (s. 129, v. 3–8)

Obraz bolesti, ke které lyrický subjekt v úvodu promlouvá, je rozvinut ve druhé části první sloky (v. 3–4). Jedná se o utrpení („pasión“), které si ve světě odpykává svůj trest („munda su castigo“) jako syn, který létá tichem („como / hijo que vuela por quietudes/“). Sloveso „munda“ je dalším neologismem. Je odvozené od podstatného jména *mundo* (svět) a dle slov autora si ho každý čtenář může libovolně interpretovat.⁵³ V kontextu tohoto verše a celé sbírky lze sloveso „mundar“ vztáhnout k nucenému exilu, ve kterém se Gelman v době psaní *Otevřeného dopisu* nacházel. Být někde ve světě bez možnosti vrátit se domů je utrpení srovnatelné s odpykáváním si trestu („castigo“) ve vězení. Podobně je na tom syn („hijo“), který také není doma, ale ani na jiném místě na zemi, nýbrž kdesi ve vzduchu a tichu („vuela“), v jakémisi alternativním mystickém prostoru. Utrpení lyrického básníka je zde tak způsobeno dvojitým odloučením, jednak od rodné země, jednak od syna.

Pro exilovou poezii je typické, že se více prostoru dostává imaginaci vztahující se k místu a společenství, ke kterému má autor v exilu omezený přístup.⁵⁴ Ve čtvrtém až osmém verši se poprvé objevuje obraz básníkovy syna, který je *desaparecido*. Gelman netuší, je-li jeho syn stále naživu, ale jak uvádí v postskriptu sbírky *Otevřený dopis*: „dokud neuvidím jejich těla / nebo jejich vrahy, nikdy je / nebudu pokládat za mrtvé“ (*hasta que no vea sus cadáveres / o a sus asesino, nunca los / daré por muertos*).⁵⁵ Na syna ve sbírce tedy nenahlíží jako na mrtvého, ale ani jako na živého.

Počínaje čtvrtým veršem se do popředí se dostává imaginace spojená s literární tradicí španělských křesťanských mystiků 16. století. Jak si všímá Hrdlička, básníkům v exilu, poznamenaným distancí a vyloučením ze společenství, intertextualita pomáhá

⁵³ Relea, Francesc. Cit. d.

⁵⁴ Hrdlička, Josef. Cit. d., s. 44.

⁵⁵ Gelman, Juan. *De palabra*, cit. d., s. 155.

utvářet novou kulturní identitu. To může být také jedním z důvodů, proč jsou odkazy na svatou Terezií od Ježíše a na svatého Jana od Kříže ve sbírce tak časté. V tematické a filozofické rovině Gelmana s mystiky spojoval především „exilový pohled“ na nepřítomnou přítomnost milovaného. Pro španělské křesťanské mystiky byl touto nepřítomnou milovanou bytostí Bůh. Ten byl přítom neustále skryt v nich samých, jen bylo třeba k němu najít cestu, aby mohlo dojít ke vzájemnému propojení. Ve sbírce Juana Gelmana je touto milovanou bytostí syn, ke kterému se lyrický básník také snaží najít vnitřní cestu. Dalším rysem mystické tradice, se kterým se básník ve vztahu k synovi mohl ztotožnit, bylo totiž tvrzení, že k nalezení milovaného nevede logika a přemýšlení, nýbrž láska: „nejde o to hodně myslet, ale hodně milovat“ (no está la cosa en pensar mucho, sino en amar mucho).⁵⁶

Vrátíme se nyní k citovaným veršům 4–6, ve kterých se objevují slova „quietudes“ (stavy absolutního klidu vhodné pro vnitřní modlitbu), „arrobamientos“ (mystická vytržení), „sequedades“ (delší období bez mystického prožitku), či „levantamientos“ (pozvednutí ducha směrem k bohu), která jsou všechna spjata s mystickou filozofií a literaturou. Tyto mystické stavy jsou prostorem, ve kterém lyrický subjekt doufá spatřit syna („hijo“). V Gelmanově poezii tedy není cílem dosáhnout spojení s Bohem, nýbrž přiblížit se synovi, který v básni představuje jakousi božskou entitu. Syn si sice zachovává naprosto konkrétní podobu – „tu rostro suave“ (tvá hebká tvář) – ale nehledě na mystický stav, ve kterém se básnický subjekt nachází, je nedostižný a pohybuje se („vuela“) někde mezi nebem a zemí.

S poezií Juana Gelmana se pojí hluboká lidskost, něha, láska a nevinnost, kterou spatřoval především v dětském pohledu na svět. Symbolem nevinnosti je v básni postava syna. Jeho jemná tvář („rostro suave“) se lyrickému subjektu ukazuje, je však plná strachu („de pavor“). Mystický obraz klidu, meditace a povznesení se rozpadá v přílivu zuřivosti („estalla de furor“) a tvář syna opět mizí („adioses“). Jediné, co přetrvává, je bolest:

que me penás el mientras/la dulcísima
recordación donde se aplaca el siendo/
la todo/la trabajo/alma de mí/
hijito que el otoño desprendió

de sus pañales de conciencia como
dando gritos de vos/hijo o temblor/

⁵⁶ Teresa de Jesús, Santa. *Las Moradas* [online]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [cit. 2022-10-04]. Dostupné z: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-moradas--0/html/ff0e7ddc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1, s. 49.

como trato con nadie sino estar
solo de vos/cieguísimo/vendido (s. 129, v. 9–16)

Útěchou je pouze sladká vzpomínka („la dulcísima recordación“) na syna. Ta je prostorem, ve kterém se nachází lyrický subjekt spolu se synem, zdravým a živým. Vzpomínka se v tu chvíli stává celým universem („la todo“), jehož součástí je i duše lyrického subjektu, které se tak dostává uklidnění („se aplaca la siendo“). Ovšem ani ve vzpomínce nemizí utrpení lyrického já („me penás el mientras“). V devátém verši básník vytvořil zpodstatnělou spojku *zatímco* („el mientras“), která tímto zásahem nabývá na důležitosti. Vyjadřuje neustále přítomný pocit přechodnosti a dočasnosti, ale i bezmoci. *Zatímco* je básník v exilu, nemůže po synovi pátrat ani mu jinak pomoci.

Ve dvanáctém verši se poprvé objevuje také zdobnělina „hijito“ (synáček). Zdobněliny jsou hojně využívány v hovorové řeči obyvatel Buenos Aires a často se využívají v tangových písních. Použitím zdobněliny se v tomto místě básník navrácí do prostředí hlavního argentinského města, se kterým jsou všechny vzpomínky na syna spojeny a kde jeho syn také zmizel. Pobytem v exilu je tomuto místu básník vzdálen, ovšem skrze jazyk, který Gelman považuje za jedinou opravdovou vlast, se do hlavního města Argentiny opět vrací.

Zatímco v úvodu básně se vyskytuje oslovení bolesti, ve zbytku textu se lyrický subjekt obrací na syna. Nevyužívá k tomu ovšem standardní zájmeno druhé osoby „tú“ (ty), nýbrž „vos“, které je typické pro argentinskou španělštinu a má neformální a důvěrný charakter. Toto takzvané *voseo* se projevuje rovněž změnou koncovky u sloves druhé osoby (například *penás* místo spisovného *penas*). Z těchto jazykových prostředků vyplývá, že se Gelman i v této experimentální sbírce napsané v exilu uchyluje ke španělštině svého rodného města, která je blízká tamním lidem. Zachovává tak otevřenost sbírky a v duchu takzvané nové hispanoamerické poezie zůstává „jedním z davu“.

Lyrický básník používá oslovení nepřítomného syna, čímž přenáší událost do lyrické přítomnosti a působivěji tak vyjadřuje své city, emoce a touhy.⁵⁷ Tímto způsobem dokáže syna jistým způsobem v básni zpřítomnit.

V následujících slokách je postava syna vyobrazena podrobněji a větší prostor je též věnován vyjádření otcovské lásky:

a tu soledadera donde nunca

⁵⁷ Culler se v knize *Teorie lyriky* podrobněji zabývá apostrofou milované osoby a jejími funkcemi v kapitole Lyrické oslovení, s. 227–258.

me cansaría de desesperarte/
aire hermoso/agüitas de tu mirar/
campos de tu escondida musicanta

como desapeñando la verdad
del acabar temprano/rostro o noche
donde brillás astrísimo de vos/
hijo que hijé contra la lloradera

pedazo que la tierra embraveció/
amigo de mi vez/miedara mucho
el no avisado de tu fuerza/amor
derramadísimo como mi propio

volar de vos a vos/sangre de mí
que desataron perros de la contra
besar con besos de la boca/o
cielo que abris hijando tu morida (s. 129–130, v. 17–32)

Syn je v těchto verších spojován s přírodními živly, tedy s obrazy plnými života. Objevuje se nádherný vzduch („aire hermoso“), voda spojená se synovým pohledem („agüitas de tu mirar“) a země plná jeho skryté hudby a zpěvu („campos de tu escondida musicanta“). Není zmíněn pouze oheň, který bývá spojován s životem. Místo toho je zde vykreslen obraz syna zářícího jako nebeské těleso („brillás astrísimo de vos“).⁵⁸ Jeho svit tedy není spojen s lidským teplem, které by evokoval oheň. Tato záře vychází z vesmíru a je tak velmi vzdálená, ale také krásná a vznešená. Syn se tedy ocitá v nebeském prostoru. Tento obraz je ještě umocněn v posledním verši básně přímou zmínkou o nebi jako místu, které syn otevírá svou nepřítomností. Ta vyvolává nejistotu, je-li syn stále naživu („cielo que abris hijando tu morida“).

Gelman v básni užívá sloveso „hijar“, které je dalším z autorových neologismů. Je odvozené od podstatného jména *hijo* (syn), čímž se nabízí možnost přeložit toto sloveso jako „synovat“. Poprvé se s ním setkáváme ve dvacátém čtvrtém verši: „hijo que hijé“, ve kterém je sloveso užito v první osobě jednotného čísla času minulého. Znamená to, že lyrický básník je podmětem, tedy že básník „synoval“ či „choval syna“.

Podruhé se stejné sloveso vyskytuje v posledním verši básně: „cielo que abris hijando tu morida“. Tentokrát je však původcem činnosti syn, který jako by „choval smrt“. Toto sloveso tedy konotuje otcovskou lásku, ale také hlubokou bolest, která je s ní spojena. Bolest je o to větší, že básník připouští smrt syna jako jednu z možností, avšak nemá důkazy, které by ji potvrdzovaly. Syn se tak v básni pohybuje někde mezi životem a smrtí, ve sféře věčnosti.

⁵⁸ Básník přitom transformoval podstatné jméno *astro* (nebeské těleso) na přídavné jméno „astrísimo“.

Básník se nejprve vrací ke vzpomínce na syna jako dítě, když používá výrazy jako „hijito“ (synáček), „sus pañales de conciencia“ (jeho dětské vědomí) či „lloradera“ (vzlykání). V předposlední sloce je však vyobrazen syn jako dospělý, v plné síle a rozběsněný děním v zemi („pedazo que la tierra embraveció“). Je to syn, na kterého je lyrický básník hrdý („sangre de mí“). Lásku však nelze směřovat k synovi nikde na zemi, protože stejně jako ve čtvrtém verši se i ke konci básně objevuje motiv letu („amor / derramadísimo como mi propio / volar de vos a vos“).

Za to, že syn zmizel ze světa a nachází se v této jiné sféře, může vojenská diktatura. Reference na její příchod se objevuje ve dvanáctém a třináctém verši: „hijito que el otoño desprendió / de sus pañales de conciencia“ (synáček, kterému podzim vzal jeho dětské vědomí). Klíčové je zde slovo „otoño“ (podzim), protože právě s příchodem podzimu proběhl v Argentině státní převrat.⁵⁹

Podruhé je téma diktatury zmíněno v poslední sloce, konkrétně ve třicátém verši: „sangre de mí / que desataron perros de la contra“ (má krev, kterou odvážali psi protistrany). Básník zde používá slovo „perros“ (psi), kterým odkazuje na osoby, které unášely lidi, věznily je a vraždily v argentinských koncentračních táborech. Označení „perros“ je zde tedy použito velmi negativně. Naznačuje, že se nejedná o lidské bytosti, nýbrž o pouhá zvířata.

Poslední verše sbírky se nepřímou vracejí k mystice, která čerpala mimo jiné i z *Písně písní* (Cantar de los Cantares). Gelmanův třicátý první verš „besar con besos de la boca“ (líbat polibky úst) je totiž intertextuálním odkazem právě na jeden z veršů tohoto textu: „¡Oh, si él me besara con besos de su boca!“⁶⁰ („Kéž by mne zlíbal polibky svých úst“).⁶¹ V Gelmanově verzi se tento verš proměňuje ve vrcholné vyjádření otcovské lásky popisované napříč celou básní.

Převládajícím slovním druhem je v básni podstatné jméno, které bývá rozvinuto přívlastkovou větou. Kategorie podstatného jména vyniká ještě o to více, že pomocí určitého členu básník zpodstatňuje i jiné slovní druhy. Týká se to především slovesných vazeb (například „el siendo“, „tu mirar“, „mi propio volar“), ale také spojek („el mientras“).

⁵⁹ V Argentině je prvním podzimním dnem 20. březen. Státní převrat proběhl 24. března roku 1976.

⁶⁰ Cantares. In: *Reina-Valera 1960* [online]. Sociedades Bíblicas Unidas, 1988, 1:2 [cit. 2022-10-07]. Dostupné z: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Cantares%201%3A2&version=RVR1960>.

⁶¹ Píseň. In: *Bible, překlad 21. století* [online]. Praha: Biblion, 2009, 1:2 [cit. 2022-10-07]. Dostupné z: <https://www.bible.com/cs/bible/15/SNG.1.2.B21>.

Použitá podstatná jména vytvářejí síť obrazů, které se dále rozvíjí v ostatních básních sbírky, v jejichž rozboru bude na tyto návratné motivy brán zvláštní zřetel.

4.4.2 Báseň II

Druhá báseň sbírky sestává ze tří slok. Stejně jako v úvodních verších první básně i zde výrazně vystupuje propracovaná rytmická stránka Gelmanových básní:

abril que abriste tu misterio como
esta pena que viene/llorar harto
por los países donde tuve tu
contento o paz/respiraciones donde (s. 131, v. 1–12)

Nápadná je aliterace, která se objevuje hned v prvním verši. Nejprve se opakuje skupina hlásek *abri* („abril que abriste“), kterou plynule střídá skupina *iste* („abriste tu misterio“). V následujících verších vyniká například opakování skupiny hlásek *ar* („llorar harto“) či slabiky *tu* a hlásky *o* („tuve tu / contento o“).

Vedle aliterace se často setkáváme i s opakováním celých slov či slov odvozených, jak je tomu i ve druhé a třetí sloce básně:

hablás de vos/entrañas que desgarra
este cesar de vos/entraña mía/
desentrañándose de mí/mudándome/
o como espanto de perderte como

perderme en tu perder/desabrigada
agua de vos/música bajo perros
de esta mitad rota de vos/sin vos/
que te trabaja ciega/ya atrevida (s. 131, v. 5–12)

Nejprve se objevuje skupina „entrañas“, „entraña“, „desentrañándose“ ve verších pět až sedm, na kterou navazuje série „perderte“, „perderme“, „perder“ ve verších osm a devět. Stejně tak se v osmém verši opakuje „como“ a v desátém a jedenáctém verši zájmeno „vos“, které zazní celkem třikrát.

Pro Gelmana byla hudba velmi důležitá už od dětství, kdy mu starší bratr četl Puškinovy básně v ruštině a maminka ho brávala na operu do Kolumbova divadla. To se promítlo i v Juanově lyrice, která je velmi melodická a libozvučná, což ještě více vyniká při

jejím hlasitým přednesu. Jak se shodují literární teoretici,⁶² jednota hudby a slov je jedním ze základních rysů lyrična. Podle Cullera tím lyrické básně vybízejí čtenáře k opakování:

Formální rozměry lyriky, tedy rytmické a rýmové uspořádání, opakování vzorců slok a obecně vzato vše, co připomíná píseň nebo postrádá mimeticko-zpodobňovací funkci, posilují rituální stránku básní oproti stránce fikční a činí z nich texty zkomponované za účelem *opětovného* provedení.⁶³

Tímto opakováním se z pasivního čtenáře či posluchače stává aktivní mluvčí, který se s básní může lépe ztotožnit. Básník tak verše přibližuje čtenářům *Otevřeného dopisu*. Tyto prostředky navíc intenzifikují pocity lyrického subjektu a přidávají básním na naléhavosti.

I v této básni je ústředním motivem bolest („pena“). Básnický subjekt oslovuje syna, kterého nazývá mládím („abril“). Je pro něj záhadou („misterio“), je-li syn stále naživu, a často pláče kvůli ztrátě země („llorar harto por los países“), ve které byl syn spokojený („donde tuve tu contento“) a žil v míru („o paz“), kde dýchal („respiraciones“), a tedy byl naživu, byl přítomen a mohl o sobě mluvit („donde hablas de vos“). Lyrický básník oplakává jak zmizení syna, tak ztrátu rodné země a bezpečného domova způsobenou příchodem diktatury. Tento domov je spojen se šťastnými vzpomínkami na rodinu.

Synova nezvěstnost je zde popsána jako jeho „ustání“ („este cesar de vos“), které je tak bolestivé, že rozervává nitro („entrañas que desgarrá“). Opět je tu obraz syna, který je součástí samotné podstaty lyrického básníka. Zatímco v první básni tvořil část jeho duše, v této básni je obsažen uvnitř jeho těla jako jeden z orgánů („entraña mía“), který se z lyrického básníka rve ven („desentrañándose de mí“). Tato extrémní bolest už není jen duševní, ale zjevně i fyzická. Básník ji prožívá, zatímco se stěhuje („mudándose“). To může být odkazem na Gelmanův pobyt v exilu, který bolest ze synova zmizení ještě zintenzivňuje.

Bolest připomínající rozervání těla lyrického básníka způsobuje „ustání“ syna („cesar de vos“) i zděšení z jeho ztráty („espanto de perderte“). Ta zapříčiňuje i básníkovo ztracení sebe sama („como / perderme en tu perder“). Lyrický básník nemůže ochránit syna před jeho únosci a tyrany („desabrigada / agua de vos/música bajo perros“) a dostát tak své základní rodičovské potřebě. Jako by tak jedna jeho polovina byla bez syna rozbitá („esta mitad rota de vos/sin vos/“) a směle, ale slepě se s tím snažila něco udělat („que te trabaja

⁶² Toto tvrzení se opírá o knihy *Základní pojmy poetiky* od Emila Staigera a *Teorie lyriky* od Jonathana Cullera, které se zabývají literární teorií lyriky.

⁶³ Culler, Jonathan. Cit. d., s. 57.

ciega/ya atrevida“). Básníková bezmoc symbolizovaná slepotou je v kontrastu s jeho obrovským odhodláním syna najít.

Slepota je dalším z výrazných návratných motivů. Básník nemá žádný důkaz o synově smrti, ale ani o jeho životě. Nemůže se s ním setkat a spatřit ho na vlastní oči, takže jeho slepota je v tomto ohledu téměř doslovná. Motiv může ale symbolizovat také slepou lásku, víru či naději v nalezení syna.

4.4.3 Báseň III

Ve třetí básni se otevírá prostor plný pochybností a nejistot. Každá z pěti slok sestává z nepřetržitého toku otázek, na které nepřicházejí žádné odpovědi. Báseň rozvíjí předcházející obraz syna jako části lyrického básníka, která od něj byla odtržena. Tím byla narušena identita lyrického subjektu, který neví, co si dále počít a je-li v jeho možnostech roztržštěné kousky sebe sama opět poskládat dohromady:

¿era escrita verdad que nos desfuéramos?/
¿qué voy a hacer con mí/pedazo mío?/
¿qué pedacitos puedo ya juntar?/
¿como reamarte/amor callado en

lo que compraste con tu sangre niña? (s. 132, v. 1–5)

Od zmizení syna po něm není ani památky, a když k němu lyrický básník promlouvá, nikdy se mu nedostane žádné odpovědi, syn zůstává tichý („amor callado“). Je vyobrazen jako velmi mladý a nevinný člověk („con tu sangre niña“), který jen náhodou „narazil“ na hrozně věci („lo que compraste“). Co se mu však přesně stalo? Na to se básník táže v následujících verších:

¿encerradura de que no salís?
¿país gravísimo donde gritás
contra la padre doledor de tanto?/ (s. 132, v. 6–8)

Tak jako není jisté, jestli se synovi někdy podaří vyjít z vězení („encerradura de que no salís“), není ani známo, je-li stále v Argentině, která je popsána jako vážně nemocná země („país gravísimo“) plná strastí, utrpení a darebáků („estas canallas/estos padeceres?“ v. 12). Synova bolest je bolestí otce: „¿padre que te dolía/para vos?“ (v. 9). Syn je popsán jako něžná duše („almita“), která opustila básníka a vznáší se někde mimo něj, možná ale tak daleko, že se k básníkovi už nikdy znovu nepřipojí:

¿almita que volás fuera de mí?/
¿tan me desfuiste que ya no veré
crespuscularte suave como hijo
compañándome a pulso?/ ¿delantales

que la mañana mañanó de sol?/ (s. 132, v. 13–17)

Básník v citované pasáži využívá kontrastu tří slovesných časů. Nejprve popisuje aktuální stav nepřítomné přítomnosti synovy duše („volás“) a poté pátrá po minulosti („me desfuiste“), aby se mohl zamyslet nad tím, jaká bude budoucnost a jestli v ní spatří i živého syna („ya no veré / crespuscularte suave como hijo“). Gelman přitom vytváří dva poetické neologismy „crespuscularte“ a „mañanó“ odvozené od slova *crepúsculo* (soumrak) a *mañana* (ráno), kterými odkazuje na nepřetržité plynutí času a na budoucnost. V závěru básně se lyrický básník přenáší do vzpomínky na syna a přirovnává ho k teplu, které se nikdy nechystalo zemřít („calor que nunca iba a morir“, v. 20). Ačkoli se Juan Gelman ve své poezii často vrací do minulosti, není to kvůli nostalgii:

Jde o to, že všichni máme nějakou minulost. A minulost nás utváří, je naší součástí. (...) Ta moje byla minulostí poznamenanou jistými tragédiemi, exilem, zmizením mého syna ... které zanechaly silnou stopu. Chci vědět, co se stalo. Zkoumat to nikoli jako nostalgii, nýbrž jako otázku. Není to pasivní přístup, myslím. Snažím se nezůstávat v minulosti. Žiju přítomností. Možná proto je v mých básních tolik otázek.⁶⁴

Gelman odmítá zapomenout a přejít minulé události mlčením. Neustále se ptá, připomíná, co se stalo či stát mohlo, a vyzývá tak ostatní k aktivnímu postoji. Pokládá tíživé otázky, na které nezná odpověď, ale na které je třeba se ptát, protože jsou v jeho mysli stejně přítomné jako tváře všech milovaných, kteří zmizeli. Zároveň tak mluví i za svého syna a všechny ostatní *desaparecidos* či zavražděné, kteří o svůj hlas přišli, a nemohli se tak domáhat spravedlnosti. *Otevřený dopis* píše i za spousty dalších, jejichž milovaní se také zařadili mezi *desaparecidos*.

⁶⁴Relea, Francesc. Cit. d.: Lo que pasa es que todos tenemos un pasado. Y el pasado nos constituye, forma parte de nosotros. (...) El mío ha sido un pasado muy marcado por ciertas tragedias, el exilio, la desaparición de mi hijo... que dejan una marca muy fuerte. Me interesa saber qué paso. Indagarlo, no como nostalgia, sino como pregunta. No es una actitud pasiva, creo yo. Intento no quedarme en el pasado. Estoy viviendo hoy. Tal vez por eso haya en mis poemas tantas preguntas.

Potřeba ptát se vychází z Gelmanova pátrání po pravdě a spravedlnosti, ale také z touhy rekonstruovat vlastní identitu a uchovávat v paměti věci z minulosti, které člověka utvářely. Diktatorní režimy překrucují historii, rozdělují společnosti, rozbíjejí rodiny jakožto poslední malé ostrůvky kolektivní paměti. Podporují obrat k individuální paměti, která je tak naprosto nezbytná pro zachování identity. Exilové období bylo pro Juana Gelmana extrémně náročné, ale také literárně mimořádně plodné. Jak sám často uváděl: „(...) básník nežije, aby psal. Píše, aby žil.“⁶⁵ Psaní poezie Gelmanovi pomáhalo zvěčnit myšlenky a vzpomínky a ve světle osobních ztrát objevovat vlastní novou identitu. Jeho poezie se ale zároveň proměnila v takzvané „místo paměti“, jak o něm mluví Pierre Nora.⁶⁶ *Otevřený dopis* uchovává vzpomínku v posvátenu, v lyrickém „nyní“, kde se čas zastavuje a brání tak zapomnění. Nora tvrdí, že „místa paměti žijí jedině díky své schopnosti proměny, v neustálém ožívování svých významů a nepředvídatelném bujení svých odnoží.“⁶⁷ Gelmanova poezie je přesně takovým individuálním svědectvím proměněným v místo paměti. S Gelmanovými básněmi se mohou ztotožnit celé generace čtenářů, dále na ni odkazovat a přetvářet ji. Ostatně sám Gelman v této sbírce podobně pracuje s tvorbou mystiků, s níž se v jistých ohledech ztotožňuje a intertextuálně ji dále přeprocovává a obohacuje o nové významy. Gelmanův experimentální jazyk ještě více přispívá k takovému „nepředvídatelnému bujení“, jelikož mu každý čtenář může přisuzovat jiné, nové významy. Jeho svědectví o bolesti, lásce a paměti se tak stává nesmrtelným.

4.4.4 Báseň IV

Čtvrtá báseň sbírky otevírá řadu šesti po sobě jdoucích básní sestávajících ze tří slok. V první sloce této básně lyrický subjekt poprvé vykresluje sám sebe uprostřed procesu psaní:

con la cabeza gacha ardiendo mi alma
moja un dedo en tu nombre/escribe las
paredes de la noche con tu nombre/
sirve de nada/sangra seriamente/ (s. 133. v. 1–4)

⁶⁵ Gelman, Juan. Discurso Juan Gelman, Premio Cervantes 2007, Cit. d.

⁶⁶ Nora, Pierre. Mezi pamětí a historií: problematika míst. *Cahiers du CEFRES* [online]. Antologie francouzských společenských věd, 2010, (10), 7–29 [cit. 2022-10-06]. Dostupné z: https://collectivememory.fsv.cuni.cz/CVKP-29-version1-priloha_2_FSV.pdf.

⁶⁷ Tamtéž, s. 22.

Verše vycházejí přímo z planoucí duše („ardiendo mi alma“), která je posedlá jedinou myšlenkou na syna. Synovo jméno je inkoustem, ve kterém duše namáčí svůj prst („moja un dedo en tu nombre“), aby s ním mohl popsat celé zdi noci („escribe las / paredes de la noche con tu nombre“). Neustálým opakováním synova jména se ho snaží přivolat, ale úsilí je to marné („sirve de nada“). Duše lyrického básníka je nepřítomností syna poraněna a vážně krvácí („sangra seriamente“). Psaní poezie tedy nemá moc situaci změnit, ale básník jejím prostřednictvím alespoň může vyjádřit svou nezměrnou bolest. V jednom z rozhovorů pro *El País* Juan Gelman řekl, že všechna bolest z vojenského převratu a smrti či zmizení jeho blízkých přešla do jeho literatury.⁶⁸ Zároveň uvedl, že v exilu se nelze zapojit aktivně do politiky, ale že člověk může ukazovat alespoň solidaritu prostřednictvím svého díla.

Právě solidaritou a hlubokou lidskostí jsou prodchnuty zbylé dvě sloky básně:

alma a alma te mira/se enciatura/
se abre la pecho para recogerte/
abrigarte/reunirte/desmorirte/
zapatito de vos que pisa la

sufridera del mundo aternurándolo/
pisada claridad/agua deshecha
que así hablás/crepitás/ardés/querés/
me das tus nuncas como mesmo niño (s. 133, v. 5–12)

Lyrický básník celou svou duší touží po návratu syna. Básníková duše hledí na tu synovu a je odhodlána ji chránit vlastním tělem („se abre la pecho para recogerte / abrigarte“). Opětovným spojením duší („reunirte“) by otec dokázal syna vytrhnout z náruče smrti („desmorirte“).

Gelman staví proti utrpení, násilí a nespravedlnosti lásku, něžnost a dětskou nevinnost. Jak napsal v předmluvě knihy Pilar Calveiro, vrazi v argentinských koncentračních táborech, „pánové života a smrti“ (señores de la vida y la muerte), se snažili „přeměnit svou oběť ve zvíře, ve věc, v nic“ (convertir a la víctima en animal, en cosa, en nada).⁶⁹ Gelman ve své poezii dělá pravý opak. Ukazuje, že *desaparecido* je nejen člověkem,

⁶⁸ 'Todo mi dolor ha pasado a la literatura'. *El País* [online]. Guadalajara, 2001 [cit. 2022-10-10]. Dostupné z: https://elpais.com/diario/2001/12/02/cultura/1007247604_850215.html#?prm=copy_link: „Todo mi dolor ha pasado a la literatura.“

⁶⁹ Gelman, Juan. Preludio. In: CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* [online]. Buenos Aires: Colihue, 2004, s. 2 [cit. 2022-12-04]. Dostupné z: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf.

ale také synem, dítětem. Postava zmizelého se stává symbolem čistoty, nevinnosti a něžnosti, kterou vojenská diktatura pošlapala („pisada claridad/agua deshecha“). Básník používá přítomný čas prostý, čímž vytváří sféru věčnosti, lyrického okamžiku mimo reálný čas, ve které je zasazena otcovská láska i synova dětská něžnost. Zároveň ale přesouvá do této věčnosti i marnou naději setkat se znovu se synem („me das tus nuncas“).

4.4.5 Báseň V

V této básni se lyrický subjekt vrací k otázkám. Syn se mu neustále zjevuje ve snu a básník se ho ptá, je-li to jeho způsob komunikace a vzdoru vůči utrpení, jeho způsob, jak o sobě dát otci vědět a projevit mu lásku, aniž by byl doopravdy spatřen:

sueño grande de vos/¿quién me lo pone?
¿hablás así contra la pena/como
arrancándote el alma?/¿me apretás
con tu amor?/¿escondido?/ (...) (s. 134. v. 1–4)

Když básník hovoří o skryté lásce („tu amor?/¿escondido?“), připomíná tím následující verše svatého Jana od Kříže z díla *Duchovní píseň* (Cántico espiritual): „¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?“⁷⁰ (Kde jsi se skryl, / Milený, a zanechals mě v kvílení?).⁷¹ Ve verších svatého Jana je milovanou skrytou bytostí Bůh, jehož ukrytí způsobuje lyrickému subjektu podobnou bolest, jakou prožívá lyrické já v Gelmanově sbírce. Mystikové vycházeli z myšlenky, že Bůh se skryl – *deus absconditus*, a snažili k němu znovu najít cestu. Stejně tak se Gelmanův lyrický básník snaží najít cestu ke svému synovi a přemýšlí, kde se skryl a kde je možné ho spatřit:

(...) ¿te subís

a cada sol?/¿cada luna?/¿pasando
alto en el aire?/¿solo?/¿desasido?
¿diseminado por tu pajarito
de no llorar?/¿tu regalo de amor (s. 134, v. 4–8)

⁷⁰ Juan de la Cruz, Santo. *Cántico espiritual* [online]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [cit. 2022-10-12]. Dostupné z: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0.

⁷¹ Jan od Kříže, svatý. *Duchovní píseň*. Olomouc: Krystal, 1942, s. 166. Dostupné z: <http://librinostri.catholica.cz/download/SvJanodKDuchP-r0.pdf>.

Podobně jako v první básni sbírky je i zde syn spojován s přírodou a nebeskými tělesy. Ukazuje se ve dne se sluncem („cada sol“), v noci s měsícem („cada luna“), pohybuje se vysoko ve vzduchu („pasando / alto en el aire“). Je přítomen v této nebeské sféře, kde už ho možná netrápí žádná pozemská bolest („diseminado por tu pajarito de no llorar?“). Ptáček („pajarito“) v sedmém verši vystupuje jako symbol svobody a synovy čisté duše, který ho může vynést do nadpozemského prostoru. Může tak být vnímán i jako anděl smrti, který ho zbaví jeho pozemského trápení.

Bolest a utrpení lyrického básníka jsou nutně spjatý s láskou, která je v básni přirovnána k daru („tu regalo de amor“). Když je však syn skrytý, lyrický básník si není jistý, jakým způsobem k němu tento dar v podobě synovy lásky přichází. Jednou z možností, kterou básník zvažuje, je „jemná cesta“ (vía suave):

(...) ¿tu regalo de amor

viene por vía suave?/por fueguera?
¿ardés contra la ciega de la muerte?
¿me despadrás para despadecerme?
¿pasás en un burrito por la luz? (s. 134, v. 8–12)

Slovo „fueguera“, užitě v devátém verši, je označením motýla, který se běžně vyskytuje v Buenos Aires. S Argentinou je spjaté i slovo „burrito“ v posledním verši, které označuje rostlinu hojně využívanou pro přípravu maté. Lásky k synovi je tedy úzce spojena i s flórou a faunou Gelmanovy rodné země. Syna básníkovi připomíná vše krásné a živé spojené s Argentinou. Ovšem otázka, je-li syn skutečně ještě naživu, se lyrickému subjektu v desátém verši opět vrací na mysl. Synova smrt by otce připravila o rodičovskou roli („me despadrás“), která je jedním z konstitučních prvků jeho identity. Kdyby však zmizela nejistota ohledně synova osudu, představovalo by to pro lyrického básníka možnost začít se vypořádávat s utrpením („despadecerme“) způsobeným synovým zmizením. Neustávající bolest je tedy v neustálém napětí s oslavou běžného života symbolizovaného slovy „fueguera“ a „burrito“.⁷² Bolest básníkovi brání vychutnávat si tyto „dary“ každodennosti.

⁷² Fabry, Geneviève. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman. *Anuario de Estudios Filológicos* [online]. Universidad de Extremadura, 2005, XXVIII, s. 56 [cit. 2022-10-11]. Dostupné z: https://www.academia.edu/3136589/La_escritura_del_duelo_en_la_poes%C3%ADa_de_Juan_Gelman.

4.4.6 Báseň VI

Pátá báseň otevírá proud otázek, který plyne nepřetržitě až do třinácté básně. Všechny se přitom točí v kruhu kolem myšlenky nastolené v úvodu sbírky: „tenerte/destenerte“ (mít tě/přestat tě mít). Naděje je tak záhy střídána beznadějí a naopak. V šesté básni se však lyrický subjekt poprvé zmiňuje i o synově těle, které chce uschovat ve vlastní duši a chránit ho tak uvnitř sebe sama:

cuerpo que me temblás entrado al alma/
frío que me enfriás/manito tuya
manando sombra/sombra/sombra (s. 135, v.1–3)

Právě nalezení těla je nezbytné pro uznání synovy smrti a také proto, aby se s ní básník mohl vyrovnat. Synovo nepřítomné tělo tak alespoň zhmotňuje prostřednictvím svého psaní. Není to však tělo živé ani mrtvé. Básník vytvořil scénu, ve které se tělo syna dostalo do duše lyrického básníka, kterého tím rozechvívá („me temblás“) a ochlazuje („frío que me enfriás“). Synovo tělo je tedy synonymem chladu („frío“), nikoli tepla spojeného s životem. Zároveň synova ručka vrhá stíny („manito tuya / manando sombra/sombra/sombra“), čímž je naznačen její pohyb. V kombinaci těchto prvků syn mnohem více připomíná nehmotného ducha či přízrak, který už opustil své skutečné fyzické tělo a zastavil se na cestě mezi životem a smrtí („¿me escuchás/deteniendo tu pasaje / fuera de vos? (...)“, v. 9–10).

Gelman se ve svém proslovu na předávání Cervantesovy ceny zmínil o Antigoně a věčném právu pohřbívat své mrtvé. Bez těla totiž není možnost dopřát zemřelým místo posledního odpočinku, a tím ani jejich příbuzným možnost truchlit pro své milované. Pokud není přítomno tělo jako důkaz smrti, syn zůstává uvězněn někde na pomezí mezi životem a smrtí. Není však na tomto místě sám: „Syn, obyvatel žádného místa, mrtvý bez hrobu, přivádí otce s sebou do tohoto spektrálního prostoru, v němž život není oddělen od smrti.“⁷³ Odtud tedy věčně přítomná otázka lyrického básníka, je-li v jeho silách tuto bolestivou situaci nějak změnit a přivést syna opět k životu (v. 4–5), nebo je-li syn mrtev a jeho duše tělo už navždy opustila (v. 6–7):

¿paro tu deshacerte en algún lado?/
¿te rejunto otra vez?/¿te apeno el habla?
¿te duelo el nunca?/¿más?/¿o nunca más

⁷³ Tamtéž, s. 65: „El hijo, habitante de ninguna parte, muerto sin sepultura, lleva al padre consigo en este espacio espectral en el que la vida no está separada de la muerte.“

me mirará hermoſeando tu hermoſura?/
¿descansás de tu piel?/¿desquerés mucho? (s. 135, v. 4–8)

4.4.7 Báseň VII

Sedmou báseň otevírají neologismy „deshijándote mucho/deshijándome/“ (v. 1), které jsou vytvořeny pomocí předpony *des-* a přítomného přechodníku *hijando* odvozeného od slova *hijo* (syn). V prvním užití „deshijándote“ je předmětem přímým syn, zatímco u „deshijándome“ je jím lyrický básník. Díky předložce *des-* slova evokují odnětí. Syn je zbavován role dítěte a svého dětství, otec je zbavován syna a své rodičovské role. Oba se tak stávají sirotky. Znamená to, že lyrický básník postupně ztrácí naději na setkání s živým synem. Pomalu se proto rozpadá i jeho identita spojená s otcovskou rolí, protože bez syna není otce („paso mi padre solo de vos“). Lyrický subjekt své pátrání ale nevzdává, i když o synovi už dlouho nedostal žádné zprávy (v. 4):

o sea buscándote por tu suavera/
paso mi padre solo de vos/pasa
la voz secreta que tejés/paciente/

como desalmadura de mi estar/ (s. 136, v. 2–5)

Syn jako by mluvil tajným hlasem („la voz secreta“), který se lyrickému básníkovi stále nedaří zaslechnout. To mu působí obrovskou bolest, která se zmocňuje jeho duše a ovlivňuje jeho každodenní život („desalmadura de mi estar“).

Vrací se obraz létajícího syna podobajícího se stvořiteli, jehož záblesk je možno spatřit v synově-stvořitelově díle (v. 6–7):

¿niñito que pasás volando por
los trabajos grandísimos de vos?
¿atando?/¿desatando?¿atando para

que no me quepa en vos?/¿me fuese afuera
de este dolor?/¿a dónde?/¿qué país
sangrás/para que sangre carnemente?/
¿por dónde andás/tristísimo de tibio? (s. 136, v. 6–12)

V osmém verši se ukazuje nepolapitelnost syna, který se takto náhodně zjevuje a opět mizí. Střídání slov „¿atando?/¿desatando?¿atando“ připomíná pohyb mořských vln, příliv a odliv naděje a nekonečné plynutí času. Spojení duše otce a syna je proto nemožné („para / que no me quepa en vos?“).

V poslední sloce se ukazuje, že před bolestí není úniku a lyrický básník se před ní nikde neschová, dokud nenajde synovo fyzické tělo. Báseň končí obrazem smutně krácejícího syna, který zůstává už jen vlahým přízrakem, ani živým, ani mrtvým („¿por dónde andás/tristísimo de tibio?“).

4.4.8 Báseň VIII

Osmá báseň je obrazem samoty a opuštěnosti syna, který odtržen od matky a rodičovské ochrany („desmadrado“) hledá útěchu („volás por tu consuelo“), kterou by nakonec mohl nalézt ve smrti. Stíny („sombras“) symbolizující ostatní *desaparecidos* snad dělají synovi společnost a ulehčují mu tak umírání:

¿desmadrado volás por tu consuelo?/
¿sombras endulzan tu morir muchísimo?/ (s. 136, v. 1–2)

Juan Gelman píše *Otevřený dopis* s odstupem tří a půl let od Marcelova únosu. Tato dlouhá doba vysvětluje obrovskou nejistotu ohledně osudu syna, která je ve sbírce reflektována. Pokud je syn naživu, možná se už vzdal naděje, že se mu kdy podaří dostat se na svobodu:

¿ya vas desapegado de lo que
tiraba para atrás tu almita como
dicha en la mano?/ (...) (s. 137, v. 3–5)

Stejně tak je ale možné, že má syn stále mnoho životní energie a odhodlání. Možná tak i ze zajetí, které mu působí velkou bolest, bojuje proti svým katům („verdugo“):

(...) ¿calentás la noche?/
¿hablás por las paredes del dolor
contra la contra?/ ¿alzás tu hijar o brasa?/
¿quemás la noche del verdugo?/¿sos?/ (s. 137, v. 5–8)

Druhá sloka tedy naznačuje možnosti synova odporu proti vojenské diktatuře a svým věznilům („contra la contra“). Jeho zbraní je mluvené slovo („hablás“), ale také jeho lidskost a něžnost, kterou může pozvednout jako štít („alzás tu hijar“). Sloveso „hijar“, jehož odvozený tvar použil Gelman už v předchozí básni („deshijándote“), zde mění slovní druh a stává se podstatným jménem. Slovo představuje obrovskou hodnotu člověka, který je něčím dítětem. Může být ale důkaz takové lidskosti něco platný proti katům („vergudos“), kteří se *desaparecidos* snažili přeměnit na pouhé věci? Na konci druhé sloky lyrický hlas

opouští všechny metafory a básnické obrazy a přímo se ptá na tu nejpálčivější otázku ze všech, tedy na to, jestli syn stále ještě *je* („¿sos?“).

Právě synova existence bývá ve sbírce spojována s teplem a světlem („luz, „calor“), které je ovšem těžké vyzařovat do světa, když se nachází ve vězení v bolestech, opuštěný a sám. Bezútěšný obraz trpícího syna je doplněn otázkou s příměsí smutné naděje, jestli má ve své bolesti alespoň společníka („compañero“):

¿pegás con tu dolida?/¿desamado
diseminás tu luz/calor/o tierna/
que te ponía llantos de querer
al pie de tu solito?/¿o compañero? (s. 137, v. 9–12)

4.4.9 Báseň IX

Devátá báseň začíná jednoduchými verši, které výstižně přibližují pohled básníka na stav a situaci zmizelého:

¿estás como no estás?/¿meditás vida?/
¿como otro mundo?/humildemente amando?/
¿señalás tus pasajes por olvido?/ (s. 138, v. 1–3)

Syn se nachází na nějakém místě, ale zdá se, jako by tam nebyl („estás como no estás“). Jemu samotnému může takové bytí připadat absurdní a neskutečné. Vzhledem k tomu, že je *desaparecido*, se však jeho pobyt na tomto světě zdá pouze iluzorní i lyrickému básníkovi. Syn možná hloubá nad životem („¿meditás vida?“), který se už však mohl přesunout do jiného světa („otro mundo“). O charakteru tohoto jiného světa lyrický básník přemítá napříč celou sbírkou. Je v tomto jiném světě možné stále milovat a ukazovat svou lásku („humildemente amando“)? S plynutím času může přicházet i zapomnění („olvido“), a proto ve třetím verši vyvstává otázka, jestli syn nějak označuje místa, kterými prochází.

Báseň se sice obrací ke zmizelému synovi, ale stejně tak by se mohla vztahovat i k básníkovi, který tyto nejistoty nachází ve svém vlastním nitru. Ve verších se zrcadlí onen „exilový pohled“, který mimo jiné spojoval Gelmana s literaturou mystiků. Nucené odloučení od rodné země vyvolávalo v básníkovi pocit nezakořeněnosti. Měl problém najít své místo ve světě, které by mohl považovat za svůj domov. Jak ukazuje i úryvek ze sbírky *Pod cizím deštěm*, básnickovy úvahy spojené s exilem se točily převážně okolo bolesti, lásky a paměti:

No debiera arrancarse a la gente de su tierra o país, no a la fuerza. La gente queda dolorida, la tierra queda dolorida.

Nacemos y nos cortan el cordón umbilical. Nos destierran y nadie nos corta la memoria, la lengua, los calores. Tenemos que aprender a vivir como el clavel del aire, propiamente del aire.⁷⁴

Lidé by neměli být vytrhováni ze své půdy nebo země, ne násilím. Lidé zůstávají v bolesti, půda zůstává v bolesti.

Rodíme se a přestřihávají nám pupeční šňůru. Vyhostí nás, a nikdo nám nevezme paměť, jazyk, vřelost. Musíme se naučit žít jako vzdušný karafiát, skutečně ze vzduchu.

V citovaném zamyšlení nad situací člověka v exilu též nacházíme motiv bytí ve vzduchu, který se v souvislosti se zmizelým synem objevuje v mnoha básních *Otevřeného dopisu*. S rodnou zemí jsou spjaty vzpomínky, které člověka utvářely, rodný jazyk i náklonnost. Jedná se o věci, které nelze člověku odebrat. Tím vzniká obrovská bolest z odloučení a pocit nezakořeněnosti.

Nemožnost navrátit se do vlasti je podobná uhasínající naději, že by se lyrický básník mohl se synem znovu setkat jinak než ve snech. Synova nepřítomnost na básníka doléhá stejně jasně a intenzivně jako horké sluneční paprsky:

¿arbolarias tus desarbolitos

sólo para sombrear mi ensoñación

que suda al sol de tus ausencias?/¿cuándo?/ (s. 138, v.4–6)

Tyto verše připomínají slova Antonie Garcíi, která ve svém článku vysvětluje dopady „násilného zmizení“ na příbuzné a známé zmizelého jedince:

Při několika příležitostech bylo zopakováno, že zmizení je z definice zločinem beze stop. To se mi nezdá přesné: není nic viditelnějšího, nic výmluvnějšího než zmizení jedince pro ty, kdo ho znají (...). (...) zmizení nás nutí plně vstoupit do říše pochybností, nejistoty, ale pochybnost není nicota, ví se, že se něco stalo, ví se v mnoha případech, že došlo k zatčení, neví se, co se stalo později (...).⁷⁵

⁷⁴ Gelman, Juan. Bajo la lluvia ajena. In: GELMAN, Juan a Osvaldo BAYER. *Exilio*. Barcelona: Planeta, 2006, XVI, s. 34.

⁷⁵ García, Antonia. Cit. d., s. 89: Se ha repetido en varias ocasiones que, por definición, la desaparición es un crimen sin huellas. Esto no me parece exacto: no hay nada más visible, nada más elocuente que la desaparición de un individuo para quienes lo conocen (...). (...) la desaparición nos hace entrar de lleno en el reino de la duda, de la incertidumbre, pero la duda no es la nada, se sabe que algo pasó, se sabe en muchos casos que hubo detención, lo que no se sabe es lo que ocurrió luego (...)

4.4.10 Báseň X

Desátá báseň ve čtyřech slokách dále rozvíjí meditativní proud otázek. Tónem se však více blíží Gelmanově poezii z počátku šedesátých let. Básník byl tehdy ovlivněn kubánskou revolucí a jeho utopická představa a touha po změně se promítaly i v jeho tvorbě. V básni věnované Jiřímu Wolkerovi ve sbírce *Gotán* vyjádřil Gelman naději, že básníci svou poezií mohou přispět ke změně. Podobně aktivní přístup vůči realitě svého utrpení básník zaujímá i v této básni, ve které se lyrický hlas ztotožňuje s hlasem autobiografického Juana Gelmana:

el sufrimiento/¿es derrota o batalla?/
realidad que aplastás/¿sos compañera?
¿tu mucha perfección te salva de algo?
¿acaso no te duelo/te juaneo/

te gelmaneo/te cabalgo como
loco de vos/potro tuyo que pasa
desabuenándose la desgraciada?/ (s. 139, v. 1–7)

Toto splnutí lyrického a autobiografického básníka vyplývá ze čtvrtého a pátého verše, kde Gelman použil novotvary „te juaneo“ a „te gelmaneo“ jakožto slovesa odvozená od svého jména a příjmení. Vedle běžnějších výrazů typu „te duelo“ (truchlím pro tebe) básník pro vyjádření svého žalu využívá i tyto neologismy, které vycházejí ze samé podstaty trápícího se otce. Slova působí téměř jako zařikávací, kterými se básník snaží syna zpřítomnit. Skrze svou poezii a inovativní jazyk ukazuje, že celým svým bytím touží po znovushledání. Uvědomuje si, že k němu už nemusí nikdy dojít, ale nehodlá se vzdát bez boje („el sufrimiento/¿es derrota o batalla?“). Jeho přání je spíše posedlostí, která hraničí až s bláznovstvím („te cabalgo como / loco de vos“).

Téma bláznovství se objevuje i v dílech mystiků, například v textech svaté Terezie od Ježíše. V jejím podání jsou blázni všichni, kteří milují Boha stejně jako ona. Tato láska se vymyká racionálnímu porozumění, ale přibližuje jedince k Bohu, tedy k „nepřítomně přítomné“ bytosti, po které duše touží. Gelman s tímto tématem v básni pracuje podobně. Jeho bláznovství je jen dalším projevem nezměrné lásky a bolesti, která spojuje realitu otce a syna, bez kterého je však básník ztracen:

realidad que sufrís como pariendo/
tu sufridero/¿canta para mí?/
contra mí?/¿me mostrás lo que yo sea? (s. 139, v. 11–13)

4.4.11 Báseň XI

V jedenácté básni poprvé přichází zamyšlení, jaké by to bylo znovu se setkat se synem, který byl tak dlouho nepřítomný:

¿cómo será la suerte de que vuelvas?/
¿la veré acaso?/¿vendrás con tu muda
sazón?/¿tu pulso abierto?/¿tan mayor
el sentimiento dentro de la cuerpo?/

¿como dolor agudo?/¿ausente de
su bien?/¿su pena?/¿su señora de ella?/
¿extraña soledad porque criatura
de ningún mundo le hace compañía?/

abrasarás con sed/con responsables?/
¿siempre muriendo?/¿los idiomas otros
hablarás?/¿cantarás?/¿dónde tu cáliz
no apartarás para que todos hombren?/

¿ajuntaditos por tu consolar?/
¿como animales apretados?/¿como
bestias que se olvidaron olvidándote?/
¿anochecidas en tu perdonar? (s. 140, v. 1–16)

Báseň si není jistý, jestli se znovushledání někdy dočká („¿la veré acaso?“). Poté uvažuje, v jakém stavu by se syn nacházel. V první sloce totiž nápadně vyniká podstatné jméno „la cuerpo“ (tělo), které je v básni použito se členem ženským, ačkoli je ve španělštině rodu mužského. Změna rodu podstatných jmen není ve sbírce ojedinělá a její užití je silně příznakové.⁷⁶ Otázka těla a jeho absence je ve sbírce obzvláště citlivým tématem, na které je tímto ještě více soustředěna pozornost. Nelze opomíjet skutečnost, že *desaparecidos* byli v koncentračních táborech často mučeni, čímž mohla být jejich těla trvale poznamenána. Ženský člen určitý by z tohoto hlediska naznačoval, že synovo tělo pravděpodobně už nebude stejné jako dřív.⁷⁷ Feminizace podstatného jména ale také ukazuje na jemnost a něhu

⁷⁶ Některá podstatná jména se ve sbírce objevují v rodě mužském i ženském (například *el alma* i *la alma*). Změny rodu pozorujeme napříč celou sbírkou u těchto slov: *la cuerpo*, *la ser*, *la todo*, *la trabajo*, *la padre*, *la pecho*, *la cielo*, *toda una pueblo*, *la alma*, *la mundo*.

⁷⁷ Podobně na změnu rodu u tohoto slova nahlíží Amandine Gillard a dodává, že tato záměrná tisková chyba ukazuje především na básníkovu nejistotu, najde-li synovo tělo v celistvém stavu. Viz Guillard, Amandine. *Animalidad y bestialidad: la expresión del instinto en la poesía de Juan Gelman*. *Letras* [online]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015, 86(124) [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722015000200008.

básníkovu pohledu na syna, která kontrastuje s přístupem vojenské diktatury k lidským bytostem obecně.

Ve druhé sloce se básník věnuje více psychické stránce, protože zkušenost z koncentračního tábora nepochybně zanechá na oběti stopy. Kromě bolesti („dolor agudo“) by mohly přetrvávat nejrůznější problémy, které by synovi nedovolily vrátit se ke spokojenému životu („ausente de su bien“). Existuje i velká pravděpodobnost, že přetrvá pocit „zvláštní samoty“ („extraña soledad“), kterou by syn pociťoval mezi lidmi, kteří nezažili stejné utrpení jako on („criatura de ningún mundo le hace compañía“). Je otázka, nakolik by se jeho život lišil od nynější přízračné existence mezi světem živých a mrtvých („siempre muriendo“).

Ve třetí a čtvrté sloce básník přemýšlí o vztahu syna a okolního světa. Poprvé je nastíněno téma zodpovědnosti („¿abrasarás con sed/con responsables?“) a s ní související paměti a odpuštění. Ve čtrnáctém a patnáctém verši vystupují v protikladu slova „animales“ (zvířata) a „bestias“ (zvířata, netvoři). První ze slov nese pozitivní konotaci. Setkání se synem by totiž bylo velkou útěchou („ajuntaditos por tu consolar“), která by probudila základní zvířecí instinkt držet se pospolu. Pomocí slova „animales“ tedy básník naráží na potřebu mít rodinu pohromadě, být svému dítěti co nejvíce na blízku a chránit ho vlastním tělem („como animales apretados“) a zabránit dalšímu odloučení. Oproti tomu výraz „bestias“ má negativní zabarvení. Označuje ty, kteří zapomněli na syna a jeho utrpení a na všechny spáchané zločiny, které by tak zůstaly nepotrestané („bestias que se olvidaron olvidándose? / ¿anochecidas en tu perdonar?“).

4.4.12 Báseň XII

Tato báseň složená ze tří slok konfrontuje argentinskou realitu s básníkovou představou revoluce, která se nikdy nenaplnila. Jak bylo zmíněno ve druhé kapitole, Juan Gelman bral neúspěch revoluce jako porážku „velkého projektu“, který vnímal jako jednoho z *desaparecidos*, tedy další z obětí krvavé vojenské diktatury. Gelmanovo zklamání z velké části prýštilo i z jednání politických stran a organizací, ve kterých sám participoval. Gelman musel nakonec odejít do exilu, což pro něj byla velká rána:

día que soy fuera de mí/disparos
de la verdad hundiéndoe la frente/
carita que eras/¿ahora disparás? (s. 141, v. 1–3)

Uvědomění si skutečného stavu věcí básník přirovnává k výstřelům pravdy („disparos de la verdad“), tedy k násilnému činu, který náhle otrásl jeho osobou a ohrozil celý jeho život („hundiéndome la frente“). Podobně popisuje i pocit zrady, když mluví o tvářičce, která proti němu nyní střílí („carita que eras/¿ahora disparás?“). Verše první sloky tak odkazují nejen na neúspěch revoluce, ale i na přímou hrozbu smrti, kvůli které byl Gelman nucen odejít do exilu. Obraz výstřelů pravdy topících básníka by se však stejně dobře mohl vztahovat i na zprávy o únosu syna, zmizení či smrti dalších příbuzných a přátel.

Ve druhé sloce básník užívá slov „cuerpo“ (tělo) a „brazo“ (paže), kterými doslova ztělesňuje revoluci jakožto naději na budoucí změnu. Sám lyrický básník ji chová v srdci („corazono“) a stále v ni doufá, ačkoli se mu zdá, že nikdo jiný se o ni nezajímá:

¿cuerpo que corazono por veremos?
¿brazo que late preguntando cómo?
¿cuándo que nadie finge averiguar? (s. 141, v. 5–7)

Báseň uzavírá oslovení a popis neúspěšné revoluce, která se vydala úplně opačným směrem, než básník doufal. Podobně jako mnoho dalších obětí diktatury byla zraněna („herida“, „lastimada“) a zneužita zrádci:

¿Revolución que andás por los reveses?

¿herida/bella/lastimada como
perrada dura que crecés/lunás/
sobre derrotas/lástimas/errores?
¿pensativa de vos?/¿en goce?/¿en duele? (s. 141, v. 8–12)

Slovo „Revolución“ je jako jediné v celé sbírce napsané s velkým počátečním písmenem. Gelman takto revoluci zvýrazňoval i ve své dřívější tvorbě, ve které se tématu naděje na politickou změnu dostávalo více pozornosti. Velké počáteční písmeno vždy zdůrazňovalo důležitost revoluce, o které Gelman od mladého věku snil a o kterou usiloval. Odkazovalo též konkrétně na kubánskou revoluci, která byla na počátku šedesátých let vnímána jako vzor pro ostatní latinskoamerické země. Onen „velký projekt“ argentinské ani kubánské revoluce se však nezdařil. Jak ale vyplývá z básně, na Gelmanově touze po změně se nic nezměnilo – básník se nikdy nevzdal svého utopického snu.

4.4.13 Báseň XIII

Třináctá báseň představuje výrazný obrat k mystice, který bude patrný i v několika dalších básních. Zatímco na počátku sbírky se odkazy na mystiku objevovaly pouze místy, počínaje touto básní Gelman rozvíjí bohatou a systematickou intertextuální síť.

Geneviève Fabry se podrobně zabývá intertextualitou v básních XIII až XX, ve kterých nachází pasáže odkazující na *Duchovní píseň* svatého Jana od Kříže.⁷⁸ Juan Gelman navazuje na dílo karmelitánského mnicha a dále s ním kreativním způsobem pracuje a přetváří je. Fabry si všímá, že Gelman přejímá slovní spojení, navozuje podobné situace i pocity, a to vše v pořadí, které odpovídá posloupnosti těchto elementů v *Duchovní písni* a jejím prozaickém komentáři, jehož autorem je rovněž svatý Jan.⁷⁹ Fabry oba texty porovnává a tento typ intertextuality nazývá přepsáním („reescritura“).⁸⁰ Účelem této práce není komparace textů, avšak bude brán zřetel na změny významu přejatých slov a konceptů a na způsob, jakým lyrický básník nahlíží na nepřítomnou přítomnost syna.

Podobně jako v páté básni sbírky se i v první sloce třinácté básně objevuje motiv *deus absconditus*:

¿venís y no te veo?/¿dónde estás
escondido?/¿sequera que no alcanza
a distraerme de vos?/gimo en la noche/ (s. 142, v. 1–3)

Zároveň se opakuje motiv slepoty lyrického básníka bezúspěšně se snažícího spatřit syna, který k němu přichází („venís y no te veo“). Zatímco v předchozích básních byl pozorován motiv vody symbolizující život syna, zde se naopak objevuje motiv sucha („sequera“). Absence vody značí nepřítomnost syna i důkaz jeho života. Synovo zmizení však nepřineslo lyrickému já zapomnění („no alcanza / a distraerme de vos“), nýbrž bolest a zármutek („gimo en la noche“).

Jedinou touhou lyrického básníka je spatřit syna. Aby toho dosáhl, vzdává se všech ostatních věcí a oddává se tomuto jedinému přání („salgo de todas / las cosas para verte“,

⁷⁸ Intertextualitou mezi *Otevřeným dopisem* a *Duchovní písni* se zabývá tento článek: Fabry, Geneviève. "Doloración de vos como clausura": expresión del dolor y reescritura sanjuanista en "Carta abierta", de Juan Gelman. *Nueva Revista de Filología Hispánica* [online]. 2006, 54(2), s. 591–607 [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/318539826_Doloracion_de_vos_como_clausura_expresion_del_dolor_y_reescritura_sanjuanista_en_Carta_abierta_de_Juan_Gelman.

⁷⁹ Tamtéž, s. 598.

⁸⁰ Tamtéž.

v. 7–8). Syn přitom vystupuje jako božská bytost, která může způsobovat podobné prožitky, jaké popisovali křesťanští mystikové („toque sacándome de mí“). Lyrický hlas hledá způsob, jak se dostat do oné jiné sféry, ve které se pohybuje syn:

toque sacándome de mí/¿hijo mío/
volás por estas duelas?/¿pueda yo
desasirme de mí para ya asirte

por arrabales/plazas donde busco?/ (s. 142, v. 10-13)

Jeho dosavadní neúspěch vyvolává příliv dalších otázek (v. 14). Spolu se synem lyrický básník navíc ztratil i sám sebe (v. 15):

¿quedo pensando porque no te hallé?/
¿gano tu pérdida para perderme?
¿desalmándome llegue a tu almitar? (s. 142, v. 14–16)

Syn představuje jednu z částí básníkovy duše, která se pomalu ztrácí i s nadějí, že se básníkovi kdy podaří navrátit ji zpět (v. 16). Výraz „almitar“ je neologismem složeným ze slov „alma“ (duše) a „altar“ (oltář). Jeho užitím lyrický hlas zbožšťuje syna a nenechává pochyb o svém odhodlání obětovat jeho nalezení, cokoli bude třeba.

4.4.14 Báseň XIV

Se čtrnáctou básní, sestávající ze tří slok, přichází změna modality – proud otázek ustává a lyrický mluvčí přechází ke konstatování. Gelman přejímá od svatého Jana koncept tří mohutností,⁸¹ jimiž jsou porozumění („entendimiento“), vůle („voluntad“) a paměť („memoria“):

afligido de vos/toda una pueblo
anda pidiendo verte/entendimiento
que pierde sangre como vos/de vos
voluntad que no mira tu mirada/

memoria que amarísima de muere
amarillea al pie de tu otoñar/
memoria que morís con cada viva
recordación/dulce que fue tu mano (s. 143, v. 1–8)

Ve výkladu svatého Jana tyto mohutnosti přísluší duši a představují lidskou schopnost porozumět, přát si a pamatovat si. Každé z mohutností odpovídá určitá bolest,

⁸¹ Ve španělštině se tyto mohutnosti nazývají *potencias*.

kteřá se dostavuje, pokud duše opravdu miluje nepřítomného Boha. Porozumění strádá, protože Boha nevidí, vůle trpí, protože ho nevlastní, a paměť umírá, protože při připomínce prvních dvou zmíněných strastí si vzpomene, že se s Bohem možná nikdy nesetká.⁸²

Oproti tomu v Gelmanově pojetí nepřisluší tyto mohutnosti pouze duši lyrického subjektu, nýbrž celé skupině obyvatel, kteří si žádají syna spatřit („toda una pueblo / anda pidiendo verte“). Slovo „pueblo“ je zde příznakově rodu ženského. Básník tak může odkazovat na odlišnou, názorově vyhraněnou skupinu obyvatel, kteří se nebojí vystoupit z řady a domáhat se svého práva dozvědět se, co se stalo s jejich milovanými. Konkrétně se může jednat o Matky z Květnového náměstí, které se pravidelně scházely při pokojných protestních pochodech.

Porozumění v Gelmanově básni netrpí ztrátou vidění, ta totiž přechází na mohutnost vůle („voluntad que no mira tu mirada“). Místo toho porozumění krvácí stejně jako syn („entendimiento / que pierde sangre como vos/de vos“). Básník tak upozorňuje na fyzické oběti režimu, které byly uneseny a často mučeny. To byl případ i mnoha žen z organizace Matek z Květnového náměstí.

Nejvíce prostoru se dostává mohutnosti paměti, které je věnována celá druhá sloka. Jedině paměť v nepřítomnosti syna umírá stejně jako v pojetí svatého Jana („memoria que amarísima de muere / amarillea“, „memoria que morís con cada viva / recordación“). Lyrický básník vzpomíná na synovo dětství a jeho nevinnost, schopnost vidět svět dětskýma očima a dělat z něj lepší místo:

(...) dulce fue tu mano

apoyadita contra madrugadas
que te oyeron crecer/niñando al mundo
que desfieraba el duro acontecer
por echarse a tus pies/suave de perro (s. 143, v. 8–12)

Každá taková vzpomínka je však dalším hřebíčkem do rakve paměti, která trpí při představě, že už se se synem nikdy neshledá.

⁸² Fabry, Geneviève. "Doloración de vos como clausura". Cit. d., s. 599.

4.4.15 Báseň XV

Patnáctou báseň otevírá obraz bolesti lyrického básníka, která je tak veliká, že překračuje limity běžného výrazu *dolor*. Básník proto přichází s neologismem „doloración“, který bychom mohli přeložit do češtiny jako *bolení*:

doloración de vos como clausura/
hijándote en la destemplada/alma
que se despajarita la mitad/ (s. 144, v. 1–3)

Novotvar je vytvořen pomocí sufixu *-ción*, který se užívá ve slovech rodu ženského odvozených od sloves. Slovo „doloración“ tak evokuje mnohem komplexnější prožitek bolesti jakožto důsledek synovy nepřítomnosti („doloración de vos“). Tato bolest je přirovnána ke klauzuře, tedy k mnišskému způsobu života v klášteře a v izolaci od okolního světa. Z této metafory vyplývá, že bolest je niterním procesem, který se blíží nepřetržité osamělé meditaci uvnitř básníkovy narušené duše toužící po nalezení syna („hijándote en la destemplada/alma“). Básník přirovnává proces bolení k cestě plné utrpení („penas“), mučení („torturas“) a psaní na zdi smrti (v. 6):

camino donde pasan a pie veces/

torturas/penas/mutiladas/lápices
escribiendo en los muros de la muerte/
amor que alara para su amarar/
hijo buscando altura por bajezas/

o corazón desnudo/fuerte/libre
rechazador de mundos/flores/dichas (s. 144, v. 4-10)

Smrt je neodmyslitelnou součástí bolestivé meditace o synovi a jeho osudu. V poezii Juana Gelmana je smrt jedním z velkých témat, ke kterému se básník vždy stavěl čelem: „Poezie se dívá smrti do očí“.⁸³ Jeho poezie vychází z vědomí smrti, se smrtí se sžívá, neodmítá ji.⁸⁴ V *Otevřeném dopisu* básník zkoumá hranice mezi životem a smrtí a vytváří jakýsi meziprostor, ve kterém se syn pohybuje. Ačkoli je smrt posledním nepřítelem, který bude přemožen,⁸⁵ lze tak učinit, jen pokud existuje jistota, že smrt opravdu nastala. Gelman

⁸³ Gelman, Juan. Notas al pie. In: *Arte MX* [online]. [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: <https://artemx.mx/notas-al-pie/>: „La poesía mira a la muerte a los ojos.“

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ První list Korintským 15, 26. *Biblenetcz* [online]. [cit. 2022-12-04]. Dostupné z: <http://www.biblenet.cz/b/cor1/15>.

tuto jistotu nemá, a proto se se smrtí syna nemůže smířit. *Desaparecido* tedy odmítá jak svět živých, tak svět mrtvých („rechazador de mundos“). Zpřítomněn v prostoru Gelmanových básní odolává zapomnění, a tím i smrti.

4.4.16 Báseň XVI

Šestnáctá báseň sestává pouze ze dvou slok. Lyrický básník hledí na hvězdy na obloze, protože právě tam by mohl spatřit důkazy o synově osudu („pruebas de vos“). Už v předchozích básních bylo slunce („sol“) a denní světlo symbolem života, zatímco měsíc („luna“) a noc naznačovaly spíše smrt či její připuštění. Tato nebeská tělesa tedy představují dva protipóly, mezi kterými se lyrický básník snaží syna najít:

paso de sol a luna/por criaturas
como pruebas de vos/que habrás mirado
mucho/ya que andan por aquí vestidas

de vos/o sea hermosas/tiernas como
cuando mirabas triste anoheceres/
y no querías dormir sino soñar/
tirabas de la noche a dos puñitos (s. 145, v. 2–8)

Hvězdy připomínají syna svou krásou a jemností („vestidas / de vos/o sea hermosas/tiernas“) a vyvolávají vzpomínku na jeho dětství. Lyrický básník vykresluje obraz smutného dítěte sledujícího stmívání („mirabas triste anoheceres“). Dítě nechtělo spát, nýbrž snít („no querías dormir sino soñar“). Krása vzdáleného dětství plného snů o budoucnosti v básni kontrastuje s vědomím, že k naplnění těchto představ nedošlo. Vzpomínka na synovo dětství je otci opět útechou, která však ještě více prohlubuje jeho smutek a bolest.

4.4.17 Báseň XVII

Sedmnáctá báseň opět intenzivněji odkazuje na mystiky, obzvláště na svatého Jana od Kříže. Po sladké vzpomínce z předchozí básně na lyrického básníka tvrdě dolehne realita synova zmizení. Ústředním motivem se přitom stává paměť umírající hladem:

no quiero otra noticia sino vos/
cualquiera otra es migajita donde
se muere de hambre la memorie/se vuelve

loca de oscuridad/fuega su perra/

arde a pedazos/mira tu mirar
ausente/espejo donde no me veo/
azogás esta sombra/crepitás/ (s. 146, v. 1–8)

Lyrický básník touží jediné po nalezení syna („no quiero otra noticia sino vos“). Všechny ostatní zprávy jsou jen drobečky („migajita“), které nedokážou uspokojit hladovějící paměť. Právě tato mohutnost v Gelmanově pojetí nejvíce trpí, protože na ni doléhají i strasti vůle a porozumění. Nevědomost a nejistota je přirovnána k temnotě, která dohání paměť k šílenství („se vuelve / loca de oscuridad“). Lyrický básník je odhodlán syna najít („cava / para seguir buscándote“), ale spatřuje jen jeho nepřítomnost („mira tu mirar / ausente/espejo donde no me veo“).

V poslední sloce lyrický básník popisuje svou fyzickou zkušenost, která rovněž připomíná umírání:

sudo de frío cuando creo oírte/
helado de amor yago en la mitad
mía de vos/no acabo de acabar/
es claramente entiendo que no entiendo (s. 146, v. 9–12)

Polovina básníkovy duše, ve které by se měl nacházet živý syn, se nyní podobá hrobu, ve kterém leží sám lyrický básník („yago en la mitad / mía de vos“). Láska, která je obvykle spojována s teplem, zde naopak způsobuje chlad („sudo de frío“, „helado de amor“). Podobně jako ve čtrnácté básni bylo fyzické zranění strastní porozumění, i zde je tělesný pocit blízký smrti spojen s touto mohutností. Báseň uzavírá verš odkazující na slepé porozumění („entiendo que no entiendo“), tedy na jeden ze stěžejních motivů mystické literatury.

4.4.18 Báseň XVIII

V osmnácté básni Gelman užívá velmi podobné výrazy jako svatý Jan od Kříže v *Duchovní písni*. V první ze čtyř slok popisuje neustálou potřebu dokola mluvit o bolesti a ztrátě (v. 1-2), aniž by však tato zajímavá promluva připomínající dětské žvatlání přinesla nějaké odpovědi ohledně syna (v. 2-3):

por todas las maneras del pensar
balbucean criaturas/nadie dice
aquí pasaste con tu suave leve
corazonar/o paz/hablan niñando (s. 147, v. 1–4)

Jak si všimá Fabry, Gelman převrací slova svatého Jana a dává jim opačný význam.⁸⁶ Tam, kde svatý Juan mluví o lpění na životě, Gelman vykresluje nemožnost života a nucené odolávání smrti: „desperseveran de morir/no vidan“ (v. 5).

Duše lyrického básníka je bez syna prázdná, opuštěná a hladová. Syn se vrací jen ve vzpomínkách na útržky rozhovorů a na dětské kresby symbolizující něžnost a nevinnost dítěte:

(...)/alma vacía/

sola de vos/hambrienta/suspendida/
vas a los tumbos por recordaciones/
pedazos del hablar/grandezas rotas/
burros violetas por tu cuadernear

en representación de la ternura (s. 147, v. 8–13)

Ve čtrnáctém verši poslední sloky Gelman přidal aluzi na verš ze slavného sonetu nazvaného Neustálá láska až za hranici smrti („Amor constante más allá de la muerte“) od španělského barokního básníka Francisca de Quevedy: „Alma a quien todo un dios prisión ha sido“⁸⁷ (Duše pro kterou celý bůh vězením byl). Gelman však na místo boha postavil syna („hijo“) a vězení nahradil smutkem („pena“):

alma a quien todo un hijo pena ha sido/
¿dónde almarás con más amor?/o sea/
¿dónde pagás los sueldos del amor? (s. 147, v. 14–16)

Obměna Quevedových veršů ukazuje, že láska ke zmizelému synovi lyrickému básníkovi přinesla v pozemském životě bolest a utrpení. Zatímco zamilovaná duše dle svatého Jana očekává oplacení lásky a věří v posmrtný život, u Gelmana tomu tak není. Slepou víru mystiků střídá barokní zklamání,⁸⁸ jak o tom svědčí i poslední dva verše ve formě otázky. Duše lyrického básníka nemůže dávat svou lásku, pokud neví, kde se syn nachází (v. 15). Navíc chybí i ujištění o posmrtném životě, ve kterém by se lyrický básník mohl se synem shledat a dávat mu svou lásku. (v. 16).

⁸⁶ Fabry, Geneviève. "Doloración de vos como clausura", cit. d., s. 602.

⁸⁷ Quevedo, Francisco de. Amor constante, más allá de la muerte. In: *Obra poética* [online]. Madrid: Castalia, 1971, s. 657 [cit. 2022-11-15]. Dostupné z: [https://www.rae.es/sites/default/files/Amor constante mas alla de la muerte Francisco de Quevedo.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Amor%20constante%20mas%20alla%20de%20la%20muerte%20Francisco%20de%20Quevedo.pdf).

⁸⁸ Fabry, Geneviève. "Doloración de vos como clausura", cit. d., s. 603.

4.4.19 Báseň XIX

V návaznosti na závěrečné otázky předešlé básně se ve dvou následující slokách dále rozvíjí úvaha o úloze duše milovat:

¿qué otro trabajo tenés/amor/sino
amar?/¿mirando con ojos del alma?/
¿desapartando sombras para ver
lo que amás?/¿ojos que abris fuertemente

para ver lo que amás?/¿laceración
o brillo/o bestia de dolor?/¿o lumbre
que ilumina una cuna de esperar?/
¿quién habrá de mecer a la solita? (s. 148, v. 1–8)

Důraz je kladem na potřebu vidět ty, kteří jsou milováni. Ve druhém až pátém verši se dokola objevují slova spojená s viděním („mirando“, „ojos“, „ver“) a věta „para ver lo que amás“ (abys viděla to, co miluješ) je užita hned dvakrát. Lyrický subjekt přitom připouští možnost, že spatření milovaných by mohlo přinést nezměrnou bolest („laceración“, „bestia de dolor“). Jak ale Gelman dodává v postskriptu sbírky, uvidět těla milovaných *desaparecidos* nebo jejich vrahy je nutnou podmínkou k tomu, aby je opravdu mohl pokládat za mrtvé. Teprve potom by se mohl s jejich ztrátou začít doopravdy vyrovnávat.

Lyrický básník se však zamýšlí i nad tím, že by vedle bolesti mohl spatřit světlo a v něm kolébku naděje („¿o lumbre / que ilumina una cuna de esperar?“). Ta by mohla odkazovat na Gelmanovu vnučku, kterou matka porodila v zajetí. K básníkovi se dostala pouze zpráva o narození dítěte, ale o jeho osudu nevěděl nic. Dalo se však předpokládat, že dítě bylo matce odebráno. V posledním verši sbírky se proto básník ptá, kdo bude osamělou kolébku houpat.

4.4.20 Báseň XX

Dvacátá báseň sbírky završuje intertextuální síť odkazující na dílo svatého Jana od Kříže. Navazuje na komentář dvanácté písně, ve kterém světec popisuje extrémní pocity duše i těla vyvolané spatřením Boha během náboženského vytržení.⁸⁹ Avšak Gelmanova báseň je vyjádřením vrcholné bolesti, která je způsobena nepřítomností milovaného („tu no estar“) a nemožností ho uvidět:

temprano empieza la alma a doler/pálida/

⁸⁹ Tamtéž, s. 604.

a incierta luz explora tu no estar/
el corazón se alza con pesares/
recorre cielo como sol buscando

todo el día/todos los días/arde
helado/como si los huesos se
descoyuntaran/o palabra muda
donde procuro andar contra la muerte/

alma que musicás música que
toda la anchura de la mundo a penas
pasa/rota/tristea alrededor
de lo que me dejaste/noche a pie (s. 149, v. 1–12)

Básník líčí neúnavné a bolestivé pátrání zarmouceného srdce, které začíná vždy ráno („temprano empieza la alma a doler“) a bez ustání se opakuje každý den („buscando / todo el día/todos los días“). Oxymóron „arde / helado“ (žhne / zamrzlé) ukazuje nenaplněnou touhu a potřebu syna najít. Bolest, kterou básníkovo neúspěšné snažení přináší, je přirovnána k vykloubení kostí („como si los huesos se / descoyuntaran“).⁹⁰ Tento obraz vzápětí střídá další oxymóron – „palabra muda“ (němé slovo). Pomocí něho se lyrický básník snaží kráčet proti smrti („donde procuro andar contra la muerte“). A právě tyto verše vracejí čtenáře k úvodní úvaze z první básně („hablarte o deshablarte“) a vystihují poslání celého *Otevřeného dopisu*. Básníkova slova, pomocí nichž se snaží stavět smrti, se však nemohou dostat až ke zmizelému synovi a nemohou změnit jeho realitu, jsou tedy „němá“.

V poslední sloce je poezie přirovnána k hudbě, která vychází přímo z duše („alma que musicás música“). Jedná se však o hudbu plnou bolesti a smutku („a penas / pasa/rota/tristea“) duše zklamané světem, který se v synově nepřítomnosti lyrickému básníkovi ponořil do noci („tristea alrededor / de lo que me dejaste/noche a pie“). Noční smutek tak uzavírá den plný strastiplného neúspěšného pátrání.

4.4.21 Báseň XXI

Ačkoli předešlá báseň uzavřela intertextuální odkazy na texty svatého Jana od Kříže, Gelmanovy básně si zachovávají meditativní charakter i obrazotvornost spjatou s mystikou. Básník se více věnuje úvahám o místě a stavu, ve kterém se syn nachází („¿dónde estás

⁹⁰ Tamtéž: Fabry si všímá, že právě přirovnání k vykloubení kostí užívá svatý Jan od Kříže, když píše o bolesti způsobené náboženským vytržením.

mesmo ahorita?/¿descansás?“, v. 1). Celá báseň se soustředí na otázku, jestli syn stále ještě vzdoruje smrti:

(...) ¿la muerte sostenés
con tus manitas para que no aplaste
lo que sube de vos?/ (...) (s. 150, v. 5–7)

Gelman opět užívá zdobnělinu („manitas“, ručičky) v souvislosti se synovou postavou. Ukazuje tak něhu a otcovskou lásku, ale i dětskou nevinnost syna, jehož hlavní zbraní proti vězňitelům je schopnost milovat i svého nepřítele, který ho trýzní hladem a žízní:

(...)/¿amor que dieras
al puro ajeno como revolver

contra el contrario de la ser dolida?/
¿contra el hambre que golpia tu golpear?/
¿contra la sed que moja tus pedazos?/
¿cómo beber que seca?/sol/¿bueyás?/ (s. 150, v. 7–12)

Na závěr básník oslovuje syna jménem „sol“ (slunce) a ptá se ho: „¿bueyás?“. Tento neologismus je vytvořen od podstatného jména *buey* (kastrovaný býk) a může evokovat řadu významů. Býk je symbolem života, síly a vytrvalosti. Kastrovaný býk ale může být vnímán i jako oběť či zvíře zbavené své svobody. Tím, že se tento novotvar objevuje na konci básně bez širšího kontextu, si zachovává mnohoznačnost a nechává prostor pro otevřenou interpretaci. Básník tak pomocí jediného slova zvažuje hned několik stavů a situací, ve kterých se syn může nacházet.

4.4.22 Báseň XXII

Podobně jako u jiných básní i zde Juan Gelman plynule navazuje na poslední verše předchozí básně, tentokrátě užitím stejných výrazů v prvním verši („sol que bueyás“). Zachovává tak kontinuitu, kterou lze v různé míře pozorovat napříč celým *Otevřeným dopisem*.

Bolest je v této básni spjata s opuštěností („desamparo“), nemožností oplakávat zmizelého syna (v. 2), zemí spojenou s utrpením lyrického básníka (v. 3) a „prolitou“ láskou nepřítomného, který byl násilím odtržen od všech svých milovaných (v. 6–7):

sol que bueyás por tanto desamparo/
seca de llanto cáido sin llorar/

¿esperás de la tierra donde sufro?/
¿soleás contra la herida o dura?/¿leche

pensás que la dolor lechara como
gracias volando/derramada/como
amor de quien se ausenta mucho?/¿vuelo?/
¿sombra de tu pasada claridad? (s. 151, v. 1–8)

V prvním verši se objevuje slunce („sol“) značící syna před jeho zmizením, které pak v závěru básně kontrastuje se stínem („sombra“), ve který se poté proměnil. Otazníky v posledním verši ukazují nejistotu lyrického básníka, pro kterého spolu se synem a jeho láskou do stínu přešla i rodná země, která podobně jako syn už přebývá jen v básnickových vzpomínkách a poezii. Stín se ale může vztahovat i k exilovým zemím, ve kterých básník vytržený z původní komunity žije ve stínu nepřítomnosti svých milovaných.

4.4.23 Báseň XXIII

V úvodu této dvouslokové básně se ukazuje, že básníkova duše není svobodná. Naopak je upoutána mezi dvěma volbami – „desesperarte o esperarte“ (nedoufat nebo doufat v tebe), které jsou jen další obměnou vzájemně se vylučujících možností „hablarte o deshablarte“, „tenerte/destenerte“ z první básně. Lyrický básník stojí na místě bez možnosti se vydat jedním či druhým směrem. Je jako loď zakotvená uprostřed moře, uprostřed ničeho (v. 3–4):

hilo grueso/delgado/atando el alma
a este desesperarte o esperarte/
nave que se detiene en pleno mar
como puerto donde cargar su nunca/ (s. 152, v. 1–4)

Ačkoli se zdá, že se lyrický básník nachází blíže alternativě „desesperarte“, kterou zde uvádí jako první a ke které ho poutá „silná nit“ („hilo grueso“), na nemožnosti vydat se tímto směrem se nic nemění. Obraz lodi na širém moři proměněném v přístav, ve kterém se ještě zintenzivňuje beznaděj na vyřešení této situace (v. 1–2), je dvojí metaforou. Jednak ukazuje beznaděj způsobenou nejistotou ohledně synova osudu, jednak pocity vyvolané pobytem v exilu a pochybností, bude-li básníkovi někdy umožněno opustit neutrální půdu a vrátit se zpět do vlasti.

Druhá sloka pak rozvíjí tuto bolestnou myšlenku pomocí metafory nehybného ptáčka ve vzduchu („pajarito parado en aire como / visitación de su desvuelo“, v. 5–6). Ten je však

obrazem samotného syna, kterému je vyhraněn prostor mezi nebem a zemí. Stejně jako otec je i syn uvězněn na místě bez možnosti se rozletět jedním či druhým směrem.

4.4.24 Báseň XXIV

V předposlední básni sbírky se lyrický básník zabývá svou snahou nedovolit, aby se zmizelého syna zmocnila smrt („te destrabajo de la muerte como / puedo“, v. 1–2). Jeho úsilí doprovází zoufalé přání spatřit nějaké důkazy synova života („y ojalá resplandezcan / piedras que pulo con tu respirar/“, v. 3–4). Psaní básní pomáhá syna zpřítomnit alespoň v poezii, čímž básník zamezuje zapomnění a tím i smrti.

Postavu zmizelého syna spojuje se slovy „niñísimo“, „munda“, „trista“ a „tu pobrear“. Všechna citovaná slova jsou neologismy zdůrazňující synovu dětskou nevinnost, něhu a nezakotvenost spojenou s bytím kdesi ve světě, smutek a neštěstí. Básník tak ukazuje, že *desaparecido* je mnohem více než jen bezejmenné zmizelé tělo. Oproti lhostejnosti a násilí diktatury staví něhu a lásku spojenou s bolestí a utrpením. Synovo trápení však nevnímá jako zbytečné. I jako *desaparecido* syn někomu dělá společnost („compañero“) a jeho neštěstí vzbuzuje pozornost lidí, kteří se poté zajímají i o ostatní *desaparecidos*, kteří by jinak mohli upadnout v zapomnění (v. 9–11):

(...)/compañero
de los creídos/de los afligidos/

por tu pobrear se alzan los soles que
iluminaban rostros/sufrideras/
para que nadie se humillara/fuera
ternura que estuvieras/vivo/sos (s. 153, v. 7–12)

4.4.25 Báseň XXV

Poslední báseň sbírky sestává z otázek adresovaných synovi. Básník jejich pomocí zkoumá synovo nebytí, tedy prostor mezi protikladnými možnostmi rozestými ve všech třech slokách básně:

¿rostro es el tuyo?/¿que no vemos?/¿cerca?/
¿muriendo?/¿desmuriendo?/¿para siempre?/
¿tan para nunca?/desrostrás tu diga?/
¿recaminás tus peros?/¿lloverá

tu poco desdecir?/(...) (s. 154. v. 1–5)

Ústřední opoziční dvojici tvoří „muriendo“ a „desmuriendo“ ve druhém verši. Stejně jako v úvodních verších první básně je i zde protiklad vytvořen pomocí předpony *des-*. Básník používá novotvary, ve kterých předpona *des-* značí zvrácení daného procesu, nikoli jeho pouhou negaci, jak by tomu bylo za použití záporu *no* (*ne*).

Zatímco ve zbytku sbírky se lyrický básník více věnoval svému vztahu ke zmizelému synovi a zkoumal nitro vlastní duše, v závěrečné básni se soustředí téměř výhradně na syna a jeho „umírání/neumírání“. Výjimkou je pouze otázka „¿que no vemos?“ (který nevidíme?) z prvního verše. Jedná se o jediné užití slovesa v první osobě plurálu v celé sbírce. Básník tedy poprvé nemluví jen za sebe a vyzdvihuje tím význam *Otevřeného dopisu* jakožto výpovědi o bolesti příbuzných a přátel dalších *desaparecidos*.

Dvojici „¿muriendo?/¿desmuriendo?“ doprovází opozice „para siempre“ (navždy) a „para nunca“ (nikdy), která vyvolává tíživou otázku času a nejistoty, bude-li někdy nalezeno synovo tělo. Jeho zmizení může být jen dočasné, ale stejně tak může zůstat *desaparecido* navždy a nikdy se už znovu neobjevit.

Zároveň je v básni zahrnuta problematika paměti a zapomnění, která je obsažena v opozici „rostro“ (tvář) a „desrostrás“ (rozložíš tvář). První verš básně odkazuje na tváře všech *desaparecidos*, které nelze spatřit, ale které se i tak stále vynořují v paměti těch, kteří je znali. Sloveso „desrostrás“ je zase spojeno s řečí zmizelého („tu diga“), který byl připraven i o možnost být slyšen. Jeho hlas tak zůstává už jen ve vzpomínkách, které se časem rozostřují, jako by je smýval déšť („¿lloverá / tu poco desdecir?“).

Když Juan Gelman psal tuto sbírku v exilu, měl k dispozici pouze představu syna, se kterou dále poeticky pracoval. Pokud by syn nebyl *desaparecido* a Gelman by s ním mohl navázat přímý rozhovor ve skutečném světě, i synův básnický obraz by byl úplně jiný. Gelman však za daných okolností vytvořil imaginární obraz syna-přízraku uvězněného mezi světem živých a mrtvých ve smyslu Hrdličkova imaginárního zdvojení. Básník postavu syna zasadil do imaginárního časoprostoru, lyrické nyní, ve kterém otec i syn odolávají smrti.

Ve druhé sloce je také zmíněna otázka těla syna, který je násilím držen v zajetí. Spojení „tu venita rota de estallar“ (tvoje žíla zničená prasknutím) v šestém verši ukazuje na mučení, kterému byli *desaparecidos* často podrobováni. Život se pro syna musel stát utrpením („la perradura del vivir“, v. 8), které mu způsobila vojenská diktatura. Novotvar „perradura“ totiž působí jako složenina slov „cerradura“ odkazující na synovo uvěznění a „perrada“ značící podlý čin či smečku psů, ke kterým Gelman vojáky diktatury přirovnával.

V poslední sloce se básník zabývá synovou duší a její schopností stále milovat. Objevují se částečně opoziční dvojice „desamor“ – „amás“ a „te descansás“ – „incansable“:

¿almás?/¿bellísimo?/¿te descansás
del desamor?/¿amás?/¿alma que tierra
abierta al sol de la justicia?/¿hijás?/
¿incansable de puro sufrir? (s. 154, v 9–12)

Závěr básně je vyjádřením koncentrované bolesti syna i otce, protože Gelmanův neologismus „hijar“ je označením láskyplného i bolestného spojení obou. Jejich utrpení bude neúnavně přetrvávat dál (v. 12), dokud nebude pro syna dosaženo spravedlnosti. Právě spravedlnost je to, co synova duše připoutaná stále k zemi potřebuje, aby mohla vyjít ze stínu a posunout se dál („alma que tierra / abierta al sol de la justicia“). Závěrečná naděje na spravedlnost pro ty, kterým bylo způsobeno nekonečné utrpení, završuje básnickou část sbírky *Otevřený dopis*. Na ni navazuje už jen postskriptum v podobě doslovu autobiografického Juana Gelmana.

5 Závěr

Z rozboru *Otevřeného dopisu* vyplývá, že básníka k psaní poezie už nenutí pouze bolesti jiných lidí, jako tomu bylo u jeho rané tvorby, nýbrž především bolest vlastní. Ta pramení jako vždy z reality, hlavně ze zmizení syna a z nevědomosti, je-li syn ještě naživu. Téma nepřítomnosti milovaného Juan Gelman rozvíjel v různých podobách a částečně pod vlivem tangových písní už ve své dřívější tvorbě, avšak v analyzované sbírce se tento koncept mění v nepřítomnou přítomnost milovaného, motivovanou tvorbou španělských křesťanských mystiků. Syn se podobá božské entitě, přízračné bytosti, která je uvězněna mezi světem živých a mrtvých. Synova přítomnost je tedy neviditelná, skrytá a tichá. To způsobuje, že se básník-otec ocitá v bolestném prostoru nejistoty a bezvýsledného pátrání, ve kterém jeho jedinou jistotou zůstává láska, kterou však nemá komu dávat. Návrtné motivy a nezodpovězené otázky se tedy odvíjejí ve spirále zintenzivňující se bolesti, na jejímž konci je však záblesk naděje na změnu a dosažení spravedlnosti.

Prostřednictvím poezie Gelman hledá především cestu k synovi, který je neodmyslitelně spjat s Argentinou. Nuceným pobytem v exilu básník tedy nebyl odtržen jen od syna, nýbrž i od rodné země, od komunity a kořenů. Protože se nemůže vrátit do Argentiny, navrácí se alespoň k jazyku svého dětství tím, že užívá jazykové prostředky typické pro prostředí rodného Buenos Aires, čímž udržuje vztah se společenstvím. Zároveň překonává hranice jazyka a pojmenovává to, co své označení dosud nemělo. Ani z exilu pasivně nepřijímá dění v rodné zemi, která trpí pod nadvládou vojenské diktatury. Svým jazykovým experimentem naopak podrývá oficiální diskurz a odporuje tak režimu, který způsobil bolest jemu i mnohým dalším.

Básník v exilu hledá nové způsoby vyjadřování, které jsou stejně vzdáleny běžnému jazyku, jako je on vzdálen Argentině a synovi. Juan Gelman ve své poezii nechává vyniknout „exilový pohled“, který se odráží v jazyku i motivech jeho básní. V průběhu Gelmanova pobytu v Evropě proto také výrazněji vystupuje intertextualita s křesťanskými mystickými autory, s nimiž se v tomto ohledu mohl ztotožnit. Navázáním na tuto literární tradici také mohl začít budovat novou kulturní identitu. Vyhoštění ze země totiž Gelmanovou identitou otřáslo podobně jako zmizení syna, které narušilo jeho roli otce a ochránitele rodiny.

Sbírka *Otevřený dopis* tedy podává svědectví o bolesti a utrpení lidí zasažených vojenskou diktaturou, nuceným odchodem do exilu a především zmizením jejich blízkých. Juan Gelman se přitom nenechává přemoci nostalgií, nýbrž zkoumá minulost i přítomnost,

aby tak otevřel dveře spravedlivější budoucnosti. Ani v těch nejtěžších chvílích neztrácí naději na lepší svět a proti utrpení a násilí staví lásku a dětskou nevinnost.

Poezie Juana Gelmana neustále připomíná, že je třeba bojovat za lidská práva a svobodu a že nelze doopravdy zapomenout na *desaparecidos* a vyrovnat se s minulostí, dokud se nedostane spravedlnosti i těm, kteří za ni už sami bojovat nemohou.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

GELMAN, Juan. *De palabra: Poesía III (1973-1989)*. 2. Madrid: Visor Libros, 2002.

Sekundární literatura:

ALEMANY BAY, Carmen. Para una revisión de la poesía coloquial. In: *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, s. 159-171.

ANDERSON, Benedict. *Představy společnosti: úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Přeložil Petr Fantys. Praha: Karolinum, 2008.

Cantares. In: *Reina-Valera 1960* [online]. Sociedades Bíblicas Unidas, 1988, 1:2 [cit. 2022-10-07]. Dostupné z: <https://www.biblegateway.com/passage/?search=Cantares%201%3A2&version=RVR1960>

CORREA MUJICA, Miguel. Juan Gelman y la nueva poesía hispanoamericana. *Espéculo: Revista de estudios literarios* [online]. Universidad Complutense de Madrid, 2001 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero18/gelman.html>

CORTÁZAR, Julio. Contra las telarañas de la costumbre. In: GELMAN, Juan. *De Palabra: Poesía III (1973-1989)*. 3. Madrid: Visor Libros, 2008, s. 7-10.

CULLER, Jonathan. *Teorie lyriky*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum, 2020.

DENTI, Jorge. *Juan Gelman y otras cuestiones* [online video]. In: México: TVAL Producciones, TVU teleunam, 2005 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://youtu.be/F9pne1OZwQ>

EMADI, Mohsen. La única patria. La última entrevista con Juan Gelman. *Periódico de Poesía* [online]. 2016, (94) [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/entrevistas/4410-no-094-entrevista-la-unica-patria-la-ultima-entrevista-con-juan-gelman>

Entrevista a Juan Gelman [online]. In: Instituto Cervantes, 2011 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://videos.cervantes.es/entrevista-a-juan-gelman-2/>

FABRY, Geneviève. La escritura del duelo en la poesía de Juan Gelman. *Anuario de Estudios Filológicos* [online]. Universidad de Extremadura, 2005, XXVIII, 55-69 [cit. 2022-10-11]. Dostupné z: https://www.academia.edu/3136589/La_escritura_del_duelo_en_la_poes%C3%ADa_de_Juan_Gelman

FABRY, Geneviève. "Doloración de vos como clausura": expresión del dolor y reescritura sanjuanista en "Carta abierta", de Juan Gelman. *Nueva Revista de Filología Hispánica* [online]. 2006, 54(2), 591–607 [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/318539826_Doloracion_de_vos_como_clausura_expresion_del_dolor_y_reescritura_sanjuanista_en_Carta_abierta_de_Juan_Gelman

FONTANET, Hernán. *Juan Gelman y su tiempo: historias, poemas y reflexiones*. Barcelona: Alreves, 2015.

GARCÍA, Antonia. Por un análisis político de la desaparición forzada. In: RICHARD, Nelly. *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago: Cuarto Propio, 2000, s. 87-92.

GELMAN, Juan. Bajo la lluvia ajena. In: GELMAN, Juan a Osvaldo BAYER. *Exilio*. Barcelona: Planeta, 2006.

GELMAN, Juan. Discurso Juan Gelman, Premio Cervantes 2007. *Rtve.es* [online]. RTVE [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.rtve.es/rtve/20141024/discurso-juan-gelman-premio-cervantes-2007/1035181.shtml>

GELMAN, Juan. Notas al pie. In: *Arte MX* [online]. [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: <https://artemx.mx/notas-al-pie/>

GELMAN, Juan. Preludio. In: CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* [online]. Buenos Aires: Colihue, 2004, 2–3 [cit. 2022-12-04]. Dostupné z: https://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/dictadura/Calveiro.pdf

GELMAN, Juan. *Velorio del solo* [online]. In: Buenos Aires: Nueva Expresión, 1961 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.juangelman.net/2011/08/25/velorio-del-solo-1961/>

GUILLARD, Amandine. Animalidad y bestialidad: la expresión del instinto en la poesía de Juan Gelman. *Letras* [online]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2015, 86(124) [cit. 2022-10-15]. Dostupné z: http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2071-50722015000200008

HRDLIČKA, Josef. *Poezie v exilu: čeští básníci za studené války a západní básnická tradice*. Praha: Karolinum, 2020.

CHARVÁTOVÁ, Anežka. Juan Gelman. *iLiteratura.cz* [online]. 2008 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/23417-gelman-juan-in-ln>

JAN OD KŘÍŽE, svatý. *Duchovní píseň*. Přeložil Jaroslav Ovečka S. J. Olomouc: Krystal, 1942. Dostupné z: <http://librinostri.catholica.cz/download/SvJanodKDuchP-r0.pdf>

JUAN DE LA CRUZ, Santo. *Cántico espiritual* [online]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [cit. 2022-10-12]. Dostupné z: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--49/html/fedce812-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

NORA, Pierre. Mezi paměti a historií: problematika míst. *Cahiers du CEFRES* [online]. Antologie francouzských společenských věd, 2010, (10), 7–29 [cit. 2022-10-06]. Dostupné z: https://collectivememory.fsv.cuni.cz/CVKP-29-version1-priloha_2_FSV.pdf

Piseň. In: *Bible, překlad 21. století* [online]. Praha: Biblion, 2009, 1:2 [cit. 2022-10-07]. Dostupné z: <https://www.bible.com/cs/bible/15/SNG.1.2.B21>

PLATÓN. *Ústava*. 3. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2011.

První list Korinťským 15. *Biblenet.cz* [online]. [cit. 2022-12-04]. Dostupné z: <http://www.biblenet.cz/b/cor1/15>

QUEVEDO, Francisco de. Amor constante, más allá de la muerte. In: *Obra poética* [online]. Madrid: Castalia, 1971 [cit. 2022-11-15]. Dostupné z: https://www.rae.es/sites/default/files/Amor_constante_mas_alla_de_la_muerte_Francisco_de_Quevedo.pdf

RELEA, Francesc. Poesía contra el olvido: entrevista. *Babelia* [online]. El País, 2008 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: https://elpais.com/diario/2008/01/26/babelia/1201307952_850215.html

Rodolfo Walsh y la Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar. *Ministerio de Cultura Argentina* [online]. Buenos Aires [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.cultura.gob.ar/rodolfo-walsh-periodista-y-militante-8663/>

TERESA DE JESÚS, Santa. *Las Moradas* [online]. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [cit. 2022-10-04]. Dostupné z: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-moradas--0/html/ff0e7ddc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1

TKÁČOVÁ, Anna. Poezie je velký nepřítel kapitalismu. *iLiteratura.cz* [online]. 2008 [cit. 2022-09-03]. Dostupné z: <https://www.iliteratura.cz/clanek/23577-gelman-juan-in-a2>

'Todo mi dolor ha pasado a la literatura'. *El País* [online]. Guadalajara, 2001 [cit. 2022-10-10]. Dostupné z: https://elpais.com/diario/2001/12/02/cultura/1007247604_850215.html#?prm=copy_link

WALSH, Rodolfo Jorge. *Carta Abierta de un escritor a la Junta Militar* [online]. Buenos Aires, 1977 [cit. 2022-09-04]. Dostupné z: <https://www.cultura.gob.ar/rodolfo-walsh-periodista-y-militante-8663/>

Resumé

Tato diplomová práce se zabývá přítomností *desaparecidos* v exilové poezii argentinského básníka Juana Gelmana. Předmětem zkoumání je sbírka *Otevřený dopis* (*Carta abierta*), kterou Gelman napsal při nuceném pobytu v exilu a věnoval ji svému synovi. Ten totiž stejně jako tisíce dalších lidí zmizel v době poslední argentinské vojenské diktatury mezi lety 1976 a 1983. Právě tato sbírka básní tedy představuje nejintenzivnější a nejosobnější vyjádření utrpení způsobeného únosem a zmizením milované osoby, ačkoli *desaparecidos* z řad Gelmanových přátel a kolegů obývají mnoho jeho básní.

Sbírka *Otevřený dopis* je tedy neodmyslitelně spjata s autobiografickými událostmi básníkovy života i s politickým vývojem a děním v Argentině. Proto se první část práce věnuje jeho životu a tvorbě. Juan Gelman byl sociálně angažovaným básníkem, jehož poezie jako jedna z prvních nesla znaky takzvané nové hispanoamerické poezie, která se inspirovala ve všední realitě a snažila se přiblížit poezii běžnému člověku. Touha po revoluci a spravedlivějším světě je reflektována v tematice i výrazových prostředcích Gelmanových básní. Už v jeho rané tvorbě je možné pozorovat snahu o překonání limitů jazyka, která se po básníkově nuceném odchodu do exilu, vojenském převratu a zmizení či úmrtí mnoha jeho blízkých ještě vystupňovala.

Nucené odloučení od rodné země a komunity otřáslu Gelmanovou kulturní identitou. Další kapitola práce se proto zabývá obecnými rysy exilové poezie, které lze vztáhnout i ke sbírce *Otevřený dopis*. Kromě příznakového užití rodného jazyka je pro tento typ poezie typická i silná intertextualita, která exulantům pomáhá budovat novou kulturní identitu. Do popředí se dostává také imaginace spojená s místem a společností, ke kterému mají básníci v exilu omezený přístup. V Gelmanově sbírce je zástupcem tohoto společností syn, kterého od básníka nedělí pouze geografická vzdálenost, ale také realita jeho zmizení.

Většina diplomové práce sestává z praktické části. Nejprve je věnována pozornost problematice překladu Gelmanových básní a struktuře a obecné charakteristice sbírky, poté významu jejího názvu a nakonec postupnému rozboru a interpretaci jednotlivých básní *Otevřeného dopisu*. Gelmanův lyrický básník v roli otce hledá vnitřní cestu ke zmizelému synovi, o němž neví, je-li stále naživu. Při pátrání v nitru duše se inspiruje duchovní cestou španělských křesťanských mystiků, pro které byl nepřítomnou milovanou bytostí Bůh. Postava syna je tedy ve sbírce téměř božskou entitou, kterou však básník nedokáže spatřit. Zatímco zmizelý syn je zajatcem v prostoru mezi životem a smrtí, otec je uvězněn v bolesti a nejistotě, ze které ho může vytrhnout pouze nalezení synova těla či jeho vrahů. Gelman

tedy zpřítomňuje syna alespoň prostřednictvím své poezie a nedovoluje tak jeho prohlášení za mrtvého, dokud se mu nedostane důkazu o jeho smrti.

Sbírka *Otevřený dopis* opět upozorňuje na politické i sociální problémy Argentiny, tentokrát z pozice bolestí rozervaného otce. Gelmanova poezie zpřítomňuje zmizelé, uchovává je v lyrické přítomnosti a nedovoluje zapomenout na zločiny spáchané vojenským diktátorským režimem, které dodnes tíží a rozdělují argentinskou společnost. Proti útlaku, násilí a beznaději Gelman staví dětskou nevinnost, hlubokou lidskost a víru v lepší a spravedlivější společnost.

Resumen

Esta tesis aborda el tema de la presencia de desaparecidos en la poesía del exilio del poeta argentino Juan Gelman. El objeto de estudio es el poemario Carta abierta, escrito por Gelman durante su estancia forzada en el exilio y dedicado a su hijo. Al igual que miles de otros, el hijo de Gelman desapareció durante la última dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983. Por lo tanto, este poemario presenta la expresión más intensa y personal del sufrimiento causado por el secuestro y la desaparición de un ser querido, aunque los desaparecidos entre los amigos y colegas de Gelman pueblen muchos de sus otros poemas.

Desde allí que el poemario Carta abierta está inseparablemente ligado a los acontecimientos autobiográficos de la vida del poeta y los sucesos políticos de Argentina. Por eso, la primera parte de esta tesis está dedicada a su vida y obra. Juan Gelman fue un poeta socialmente comprometido cuya poesía, como una de las primeras, llevaba las características de la llamada nueva poesía hispanoamericana, que se inspiraba en la realidad cotidiana y pretendía acercar la poesía al hombre común. El deseo de revolución y de un mundo más justo se refleja tanto en los temas como en los recursos expresivos de los poemas de Gelman. Ya en sus primeras obras se observa la intención de superar los límites del lenguaje, que se acentuó aún más después del exilio forzoso del poeta, el golpe militar y la desaparición o muerte de muchos de sus seres queridos.

La separación forzosa de su patria y de su comunidad sacudió la identidad cultural de Gelman. Por eso, el siguiente capítulo de la tesis se ocupa de las características generales de la poesía del exilio, que también pueden aplicarse al poemario Carta abierta. Además del uso sintomático de la lengua nativa, este tipo de poesía se caracteriza por una fuerte intertextualidad que ayuda a los exiliados a construir una nueva identidad cultural. Al primer plano pasa también la imaginería asociada al lugar y a la comunidad a los que los poetas exiliados tienen un acceso limitado. En la colección de Gelman, esa comunidad está representada por el hijo, que no solo está separado del poeta por la distancia geográfica, sino también por la realidad de su desaparición.

La mayor parte de la tesis consta de la parte práctica. Primero se presta atención al tema de la traducción de los poemas de Gelman y a la estructura y características generales del poemario, luego al significado de su título y, por último, al análisis e interpretación de los poemas de la Carta abierta, respectivamente. El poeta lírico de Gelman, en el papel de un padre, busca un camino interior hacia su hijo desaparecido, del que no sabe si aún está vivo. En su búsqueda en el interior del alma, se inspira en el camino espiritual de los místicos

cristianos españoles, para quienes Dios era el ser amado ausente. Por eso, la figura del hijo es una entidad casi divina en la obra de Gelman, pero el poeta no llega a verlo. Mientras que el hijo desaparecido está prisionero en el espacio entre la vida y la muerte, el padre está atrapado en el dolor y la incertidumbre de los que solo el descubrimiento del cuerpo de su hijo o sus asesinos pueden sacarle. Así, Gelman hace presente a su hijo a través de su poesía y no permite que sea declarado muerto hasta que tenga pruebas de su fallecimiento.

El poemario Carta abierta nuevamente pone de manifiesto los problemas políticos y sociales de Argentina, esta vez desde la perspectiva de un padre desgarrado por el dolor. La poesía de Gelman hace presentes a los desaparecidos, los guarda en una presencia lírica y no permite olvidar los crímenes cometidos por la dictadura militar que hasta ahora pesan y dividen a la sociedad argentina. Frente a la opresión, la violencia y la desesperanza, Gelman muestra la inocencia infantil, una profunda humanidad y la creencia en una sociedad mejor y más justa.