

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
ústav románských studií

Tereza Sosíková

**KINO V RANÉ POEZII PERE GIMFERRERA A
LEOPOLDA MARÍI PANERA/
CINEMA IN THE EARLY POETRY OF PERE
GIMFERRER AND LEOPOLDO MARÍA PANERO**

Bakalá ská práce

Praha 2012

Vedoucí bakalá ské práce: Dr. Juan A. Sánchez Fernández

*Prohlá-uji, že jsem bakalá skou práci vypracovala samostatn , že jsem ádn citovala
v-echny poufíté prameny a literaturu a že práce nebyla vyufita v rámci jiného
vysoko-kolského studia i k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze dne í

podpis

ABSTRACT:

This study aims to define the poetic generation of the Novísimos and find its place in the context of the twentieth century spanish literature. It concentrates on the early work of two poets of this generation ó Pere Gimferrer and Leopoldo María Panero. It looks on their early work on background of the phenomenon of cinema, which forms an important part of mythology of this generation. It also describes specific features of their work, especially their method of poetic creation, which is inspired by the technique of a film director. This is demonstrated on analysis of their books of poetry: *La Muerte en Beverly Hills* of Pere Gimferrer and *Así se fundó Carnaby Street* and *Teoría* of Leopoldo María Panero.

KEYWORDS:

Generation of the Novísimos, postmodern poetry, cinema, culturalism.

Obsah

I) Úvod	5
II) Generace Novísimos: konstrukce identity	6
2.1 Zlom.....	6
2.2 Nebo transformace?	7
2.3 Zlom v rámci tradice.....	9
2.4 Nová mytologie, kulturalismus a intertextualita	11
2.5 Jazyk, metapoezie a tená	12
2.6 Integrace zahraničních vlivů	14
III) Pere Gimferrer.....	15
3.1 Formování poetiky na základě tená ské zkušenosti.....	15
3.2 Rané básnické dílo Pere Gimferrera	19
3.3 Rozbor sbírky <i>La muerte en Beverly Hills</i>	20
IV) Leopoldo María Panero.....	38
4.1 Postavení uvnitř nebo spíše vně generaci Novísimos?.....	39
4.2 Dekonstrukce a neustálá transgrese	39
4.3 (Ne) přítomnost lyrického subjektu	40
4.4 Senzibilita <i>Camp</i> a senzibilita <i>avantgardní</i>	41
4.5 Rozbor sbírky <i>Así se fundó Carnaby Street</i>	45
4.6 Rozbor sbírky <i>Teoría</i>	49
V) Resumé	59
VI) Bibliografie	63
VII) Obrazová příloha.....	65

D) Úvod

Kino je symbolem doby Novísimos. Je pro něj životním stylem, utvářelo jejich způsob vidění světa a následně ovlivnilo i básnickou tvorbu i metodu některých z nich. U těchto básníků kino v poezii neznamena jen aluze na filmová díla v poezii, ale, a to především, změnu tvorby i postupu, kdy se autor dívá filmovou kamerou a využívá všechny její úhly pohledu. Stejně tak tená chápe svou úlohu diváka a dokáže rozvíjet její možnosti. Básníci si jí mohou tento postup dovolit, protože se zkušenost kina stala běžnou a vyvinula se u nich širší inteligence filmového diváka, která je tolik potřebná například pro změny perspektiv, které se nyní v poezii hojně vyskytují. Básnický proces se tedy stává vytvářením mnohoznamné fikce, stejně jako proces vzniku a promítání filmu.

V této mnohoznamné fikci se nutně identita autora stává velmi proměnlivou a prchavou. Budu se jí tedy snažit zachytit a popsat. Zatímco identita autora se stává problematickou a zároveň lákavou záležitostí ke zkoumání, identita generace takzvaných Novísimos je zkonstruována velmi pečlivě. V první části práce půjde tedy naopak o jakousi šdemtyfikaci, o konfrontaci obecných pohledů, které na šgeneraci jazyka existují, a jejich kritické přehodnocení.

Dále se zaměřím na výběr z raného díla dvou konkrétních básníků Novísimos a pokusím se přiblížit jejich individuální básnické směřování, které vychází z jejich rozdílných osobností. Poezii neoddlují od života, není pro něj cestou k vyššímu metafyzickému poznání, nýbrž je pro něj šrealně jako život sám a možná je to trochu víc. To neznamena, že v poezii nehledají a nesměřují k esenci, jenže tato esence neleží vně, nýbrž uvnitř nás, je to stěd nás samých a je vskutku skrze poezii nahlédnutelná. Oba básníci jsou na cestě do tohoto stědu. Každý si zvolí jinak obtížnou cestu, méně nebo více násilnou a křivolakou, ale rovněž stědu je, slovy Césara Nicoláse, odhalena, vlaje, a je jen na básnících, jak se vyrovnají s tím, co tam spatří.

II) Generace Novísimos: konstrukce identity

2.1 Zlom

Oznaení šlos Novísimosõ se dostalo do pov domí ve ejnosti roku 1970, kdy literární kritik a nakladatel José María Castellet vydal antologii nazvanou *Nueve Novísimos Poetas Españoles*¹. Do ní za adil dev t básník , kte í podle n j p edstavovali definitivní rozchod se sociální a politicky angařovanou poezií povále ných desetiletí. Básníky rozd lil do dvou kategorií: Skupinu básník narozených v letech 1939-1942 nazval šLos seniorsõ. Reprezentovali ji Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión a José María Álvarez. Do v kov mlad-í skupiny, nazvané flertovn šLa coquelucheõ, s daty narození v letech 1945-1948, se adí Pere Gimferrer, Ana María Moix, Félix de Azúa, Vicente Molina-Foix, Guillermo Carnero a Leopoldo María Panero.

Existují dva odli-né pohledy na poezii této nové generace. P edstavitelem prvního pohledu je Castellet, který v úvodní studii ke své antologii ozna uje novou generaci jako generaci zlomu. Jako argument uvádí kritiku afl naprostý nezájem mladých básník o poezii p edcházejících desetiletí. V souvislosti s bezprost edn p edcházející básnickou tvorbou hovo í dokonce o šestetické no ní m eõ. Básníci skupiny šLos seniorsõ, nap íklad Vázquez Montalbán, za ali tvo it d ív a jejich poetika se postupn m nila, dá se u nich tedy hovo it o kontinuálním vývoji:

Ne v-ichni lenové nové generace sdílí tyto negativní úsudky. Citovaná práce Vázqueze Montalbána (*Experimentalismo, vanguardia y neocapitalismo*, In *Reflexiones ante el neocapitalismo*. Barcelona: Ediciones de cultura popular, 1968. Pozn. p ekladatelky) a n které ásti poetik v této knize vykazují vynikající porozum ní vývoji historických událostí. Je v-ak nepochybné, fle šestetická no ní m raõ ohla-ovala zm nu a fle tato zm na se odehrála spí-jako zlom, nefl jako vývoj.²

¹ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

² Ibid. s. 22. šNo todos los miembros de la nueva generación comparten esos juicios tan desfavorables: el citado trabajo de Vázquez Montalbán y algunos fragmentos de las poéticas incluidas en este libro muestran una notable comprensión del desarrollo histórico de los hechos. Lo que sí es innegable es que la špesadilla estéticã anunciaba un cambio y que éste se ha producido más como ruptura que como evolución.õ

Ti, kdo jsou však podle Castelleta nepochybnými představiteli zlomu, jsou básníci skupiny šLa coquelucheō:

Básníci z šLa coquelucheō se objevují na scéně, jako kdyby pro nás v jistém smyslu objevili poezii, literární flánr, který se ve Třan lsku ufl dávno pстал p stovat. Tu a tam je-t p ipustí n jakou výjimku, kdo ví, v jakém záchvatu velkomyslnosti.³

Za zlomový okamflík považuje César Nicolás ufl vydání Gimferrerovy sbírky *Arde el Mar* v roce 1966: šKniha znamenala jasný rozchod nejen s takzvanou šsociálníō poezií, ale i s poezií osobní zpov dí a s výpravnou poezií nejvýznamn j-ích básník padesátých let.⁴ Vyzdvihovaná revolu ní zm na poetiky, kterou Los Novísimos p iná-eli, jim brzy vynesla status šnové literární generaceō. Na n jakou dobu byl p ijat názor, fl poezie p edcházejících desetiletí tvo ila homogenní systém, který práv dosp l ke konci svých mofností, a fl Novísimos nahradili tento nevyhovující a vy erpaný poetický systém za nový.

2.2 Nebo transformace?

Představiteli druhého pohledu jsou kritici, kte í na vývoj poezie po p lce století pohlédli s odstupem a docenili roli, kterou v prom n poetiky hrály p edcházející básnické sm ry, zejména poezie padesátých let. Jaime Siles poukazuje na to, fl poezie povále ných desetiletí nebyla homogenní, nýbrfl existovaly v ní vedle sebe sm ry a genera ní tendence, které se vzájemn li-ily. Dále zd raz uje, fl Novísimos nenahradili starý poetický systém za nový, nýbrfl dovr-ili transformaci jediného systému,

³ Ibid. s. 28. š(í)los poetas de šla coquelucheō, digo, aparecen en escena como si en cierto modo llegaran para descubrirnos, precisamente, la poesía, género literario que había dejado de practicarse en Espa a desde tiempo inmemorial, aunque lleguen a admitir alguna que otra excepción, quién sabe por qué extraño arrebatō de generosidad.ō

⁴ NICOLÁS, César. Novísimos (1966-1988): Notas para una poética. *Ínsula*, enero 1989, núm. 505, s. 13. šAquel libro significaba una clara ruptura no sólo con la poesía denominada šsocialō, sino con la confesional y narrativa de los poetas más destacados de los cincuenta.ō

jeho fl principy a funkce se nezm nily.⁵ Ko eny této transformace nachází ufl u básník p echázejících desetiletí:

Takzvanou šestetickou renovaci –edesátých letō neprovád li jen a pouze Novísimos: Objevila se na horizontu o ekávání a v poetické tvorb jfl u generace 36 (Gil Albert a Rosales), u skupiny Cántico z Córdoba, u básník jako Bouso o, Canales, Álvarez Ortega, u hnutí Postismo a u v t–iny len generace padesátých let, kte í nikdy nepsali sociální poezii (Rodríguez, Brines) nebo, kte í (v i sociální poezii, pozn. p ekladatelky) dosp li k otev en kritickým postoj m (Valente, Gil de Biedma).⁶

Castellet v p edmluv ke své antologii kritizuje proud sociální poezie, který byl v r zných podobách p ítomný na –pan lské literární scén v povále ném dvacetiletí. Emo ní zpoz , realismus, snaha o vyjád ení trvalých hodnot a politická a sociální angaflovanost byly prost edky a cíle sociální poezie, proti kterým se Novísimos mají vymezit. Nezhlednil v–ak existenci proud , které se této definici poezie vymykaly. Nejvýrazn j–ími z t chto proud jsou *Cántico* a *Postismo*.

Um lecká skupina kolem asopisu *Cántico* p sobila v Córdoba od poloviny ty icátých let. Jejich formáln orientovaná poezie se obracela k modernist m od Rubéna Daría afl po generaci 27. Název jejich asopisu odkazuje k názvu nejznám j–í sbírky Jorge Guilléna.⁷

Druhým alternativním poetickým proudem povále ného období je *Postismo*, avantgardn orientované hnutí, které vzniklo roku 1945. V poezii oce ovali imaginaci, fantazii a hravost proti strohosti rozumu, navazovali na Lorcu, Albertiho a Maxe Ernsta.⁸

Tichá vzpoura proti sociáln –realistickému p ístupu k poezii se odahrávala také b hem padesátých let. Básníci tohoto období (José Ángel Valente, Francisco Brines,

⁵ SILES, Jaime. Los Novísimos: La tradición como ruptura, la ruptura como tradición. *Ínsula*, enero 1989, núm. 505, s. 9.

⁶ Ibid. šLa denominada šrenovación estética de los años sesentaō no la realizaron, solos ni sólo, los Novísimos: estaba ya en el horizonte de expectativa y en la praxis poética de la generación del 36 (Gil Albert y Rosales), en el grupo Cántico de Córdoba, en poetas como Bouso o, Canales, Álvarez Ortega, en el postismo, y en muchos de los miembros de la generación del cincuenta que no habían hecho nunca poesía social (Rodríguez, Brines) o que habían evolucionado a posturas abiertamente críticas (Valente, Gil de Biedma).ō

⁷ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 91.

⁸ Ibid. s. 118.

Claudio Rodríguez, Jaime Gil de Biedma) se na místo kolektivních a sociálních témat zaměřili na individuální zkušenost jedince. Tento proud bývá nazýván *poezie zkušenosti*.⁹ Zůstala zachována realistická metoda, ale reálná vzpomínka nebo individuální zkušenost přestaly být samostatné: staly se platformou pro rozvíjení hlubších témat, jako hodnota života v lásce, hledání iluzí a milostný cit. Poezie měla být uměleckou rekonstrukcí osobní zkušenosti a měla sloužit k sebepoznání.

Autoři rovněž měli chápat básně jako proces, který nekončí napsáním, nýbrž dovršuje se při každém individuálním čtení. Čtenář je přizván, aby se podílel na tvůrčím procesu, a významy v básni tedy podléhají jeho individuálnímu subjektu, jsou více nestálé a proměnlivé: „Takový text vás spíše vyzývá, abyste pokračovali v procesu tvorby, než abyste přemýšleli nad jeho formou nebo (jen) přijali jeho sdělení. Následkem je, že přenesené významy více podléhají změně, jsou závislé na vzdělání a stanovisku čtenáře.“¹⁰ Právě aktivní úloha čtenáře v básnickém procesu bude později jedním z nejdůležitějších požadavků Novísimos.

2.3 Zlom v rámci tradice

Je jisté, že v poezii generace Novísimos se naplno realizovaly estetické změny, které prosvítaly již v poezii předcházejících desetiletí. Proměna básnického jazyka a témat v padesátých letech probíhala potichu, bez oficiálních manifestů a teoretického zázemí, proto mohli být Novísimos zpočátku lehce považováni za představitelů radikálního zlomu a padesátá léta se zredukovala jen na doznívání poetiky, kterou měli Novísimos nahradit. To, že se Novísimos manifestativně od svých předchůdců odklonili a ignorovali jejich tvorbu, je třeba připsat k vnímání jejich poezie, jako poezie zlomu. Dle mého názoru však v literárních tradicích ke zlomu nedochází, nýbrž vše spolu vnímáno souvisle a transformuje se jako celek zdánlivě podmíněný vnějšími okolnostmi, které jsou však zase jen vnějším výrazem duchovního stavu společnosti.

⁹ *Poesía de la experiencia*, pojem, který používá Debicki.

¹⁰ Ibid. s. 155. „(...)tal texto le ofrecerá una invitación a continuar su proceso más que a contemplar su forma o recibir su mensaje. Esto, a su vez, hace que los significados transmitidos estén más sujetos a cambio, y más dependientes de la formación y la postura del lector.“

Chtěla bych tedy vyvrátit i zastávě tvrzení, že poezie Novísimos ztlesovala povrchní estétství a nestarala se o společenskou realitu. Tento názor by byl nepochopením podstaty poezie, která je skrze básníka odrazem kulturního a duchovního stavu společnosti. Proto musí vždy inherentně reflektovat společenskou realitu svého historického období. Slovy Guillerma Carnera, špoetický diskurz má být brán jako synekdochické zobrazení společnosti, protože jazyk není entita oddělená od společnosti, nýbrž její reprezentativní prvek, který odráží problémy a stav světa, ve kterém se vyskytuje.¹¹

Z tohoto pohledu byla individualistická poezie Novísimos jednoznačně antitotalitární a byla svědkem a dokladem úpadku a oslabení režimu. Sociálním rozměrem poezie Novísimos, který je v jejích poezii tak silně přítomný, právě proto, že není explicitní, nýbrž implicitní, se hlouběji zabývá Jill Kruger-Robbins ve své monografii o poezii Guillerma Carnera¹²:

Inkorporace zahraničních textů prochnutých prvky postmoderní estetiky představovala vážnou hrozbu pro politický a sociální řád nastolený Francovým režimem, nebo podstatou postmodernismu je mnohoznačnost a pro systém, který je založený na slepém přijímání náboženské a politické autokracie, nemohlo být nic nebezpečnějšího.¹³

Také Gimferrer je přesvědčen, že poezie Novísimos, kteří podle něj Franca nikdy nepodporovali, byla tichým, ale znetknutým narušovatelem systému: šveřská poezie, která neusiluje o hlasitě i tiché narušení represivního společenského systému, by měla být považována za komplice tohoto systému.¹⁴

¹¹ JOVER, José Luis. Nueve preguntas a Guillermo Carnero. Součásti *Ensayo de una teoría de la visión*. *Nueva Estafeta*, 1979, núm. 9-10. s. 150.

¹² KRUGER-ROBBINS, Jill. *Frames of Referents: The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

¹³ Ibid. s. 18. *The incorporation of foreign texts imbued with elements of the postmodern aesthetics represented a great threat to the political and social order established by the Franco regime, for the watchword of postmodernism is indeterminacy, and nothing could be more dangerous to a system grounded on the blind acceptance of the religious and political autocracy.*

¹⁴ Citováno v: Ibid. s. 18. *Toda poesía que no persiga la contravención expresa o tácita del sistema represivo de la sociedad, debe ser considerada como cómplice de este sistema.*

Jill Kruger Robbins toto téma výstižně shrnuje v tvrzení, že špoezie Novísimos společenskou realitu rozhodně neignorovala, nýbrž byla do dialogu s totalitárním diskurzem hluboce zapojena.¹⁵

2.4 Nová mytologie, kulturalismus a intertextualita

Novísimos naplno rozvinuli v poezii témata, která souvisela s koncem hospodářské izolace Španělska v padesátých letech a s postupným vlivem západoevropské a americké (pop)kultury. Debicki to komentuje následovně: Ekonomický rozvoj a postupné otevírání se kulturním proudům Evropy a Spojených států s sebou nesly zájem o populární filmovou kulturu, rockovou hudbu, detektivní romány a módní časopisy. Mladí tohoto období byla vystavena mytologii těchto oblastí.¹⁶

Nová mytologie, která v sobě mísila fenomény ze všech těchto oblastí, se stala výchozím zdrojem tvorby mladé generace. Konzumní popkultura, rocková hudba, kultura kina, móda, komiks a underground však byly jen jednou oblastí této mytologie. V podnětné atmosféře tohoto období se znovu probouzí zájem o historii, která potěbám sociální poezie přilíhla. Aristokratické estetství a obdiv k významným osobnostem renesance, baroka i romantismu se stává dalším bodem zájmu a inspiracím zdrojem mladých básníků. Mnozí z nich mají také akademické vzdělání v oblasti literatury, jsou literárními i filmovými kritiky.

Kulturalismus¹⁷, jak se tento proud ve španělské literární kritice nazývá, neslouží nové generaci jen jako inspirační zdroj témat, nýbrž stává se z něj metoda psaní a tím se přibližuje pojmu intertextualita. Ten v roce 1966 definovala Julia Kristeva jako přenesení jednoho (nebo několika) významových systémů do jiného.¹⁸ Pro básníky Novísimos bylo

¹⁵ Ibid. s. 19.

¹⁶ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 193. El desarrollo económico y la gradual apertura a las corrientes culturales de Europa y de los Estados Unidos trajeron consigo un interés por la cultura popular del cine, la música rock, las novelas policíacas y las revistas de moda. Los jóvenes que se formaban durante esta época estaban expuestos a los mitos de estos géneros (...).

¹⁷ Kulturalismus, Guillermo Carnero.

¹⁸ KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1986. s. 111.

zásadní nesklouznout k osobní emoční výpovědi, která byla dle dictvím romantismu, a vymanit poezii definitivně ze sociálního kontextu. Cítili potřebu opustit i přístupy, které zaujímali tvůrci *poesie zkušenosti* v padesátých letech: vyhnout se výpravnému autoreferenčnímu realismu a odmítnout poezii jako prostředek sebepoznání. Za svůj referenční rámec pojali svět literatury a umění. Jak jasně vyjádřil José María Álvarez: „Jmenujeme literaturu, umění naší jedinou vlastí a naším jediným jazykem.“¹⁹ „Realný“ svět přestal fungovat jako referenční rámec poezie. Jeho funkci převzal příhodný, mnohorozměrný svět umlecké skutečnosti. Vznikající poezie se chce stát dialogem se světovou literaturou. Debicki tuto okolnost demonstřuje na eseji Guillerma Carnera, který se nazývá „Kulturalismus a Nová poezie“:

Carnero komentuje jednu Gimferrerovu Báseň a ukazuje, jak starší literární text (v tomto případě povídka z počátku století) slouží jako analogie básnické zkušenosti, která se zde vytváří. Podle Carnera, užití analogií a korelátů umožní básníkovi této generace vytvořit novou básnickou zkušenost a přitom se vyhnout zpovědi a autoreferenčnosti. Pomáhá překonat omezení, která s sebou nesla romantická a sociálně-realistická tradice, a vytvářet poezii čistší a nezávislejší.²⁰

2.5 Jazyk, metapoezie a tená

Využití umlecké skutečnosti jako referenčního rámce souvisí s významem, který Novísimos připsávali jazyku. Postmoderní přístup k básnickému jazyku je hlavním jednotčím bodem celé generace. Postavení jazyka jako autonomního initele, navazuje na formalistickou a později strukturalistickou teorii estetické a autonomní funkce znaku v poezii. Novísimos usilují o to, aby jazyk přestal být nástrojem, prostředkem,

¹⁹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994 s. 199. „Afirmamos la Literatura, el Arte como nuestra única patria y nuestro único idioma.“

²⁰ Ibid. s. 199. „Carnero indica, comentando un poema de Gimferrer, cómo un texto literario anterior (en este caso un cuento de principios de siglo) sirve como analogía de la experiencia que se está creando. Para Carnero el empleo de tales analogías o correlatos permite a los poetas de esta generación crear experiencias a la vez que evitan el confesionalismo y la autoreferencialidad. Por lo tanto, les ayuda a superar las limitaciones de las anteriores tradiciones romántica y social/realista y crear experiencias más puras e independientes.“

jakým je v básně ne-poetické komunikaci a jakým byl i v sociální a oficiální poezii předcházejících dekad, a aby mu bylo navráceno postavení nezávislého tvůrce. Reaktualizují tedy již existující umělecký materiál v nových poetických situacích, jazyk se pohybuje jen ve svém přirozeném fikčním prostoru, odkazuje vždy jen na své vlastní teritorium (literatury) a vytváří nové intertextuální vztahy. Poezie zároveň ztrácí povinnost zodpovídat svůj smysl ve vztahu k životu, neposkytuje spásu ani katarzi:

Přímý vztah mezi poezií a světem je zrušený, autor se pohybuje v prostoru jazyka (generace jazyka je jedním z označení, která se vřela pro tyto básníky), který je nakonec jediným, a koliv neúplným ospravedlněným umělecké tvorby. Proto si mnoho autorů volí pro své dílo striktní literární území, dílo se pak obrací samo k sobě jako metapoetická kruhová etuda.²¹

Metapoetické texty jsou pak dokonalým příkladem nového postavení básnického jazyka, který je zde zároveň svým vlastním objektem, pojednává sám o sobě. Příkladem metapoetického textu v rámci generace Novísimos je například tetička Panerovy skladby *El canto del llanero solitario*, které se budu dále věnovat.

Neomezený tvůrčí potenciál autonomního básnického jazyka má za následek nestálost a proměnlivost významů v poezii. Básnický jazyk už se nesnaží být jednoznačný, nesnaží se znovu získat význam jako v sociálně angažované poezii, nýbrž význam se znovu rodí při každém jednotlivém čtení. To nutně nabádá čtenáře k jiné aktivitě, než na jakou byl doposud zvyklý. Místo toho, aby hledal pevný význam a pokoušel se ho aplikovat na svou osobní zkušenost, ocitá se v labyrintu nekonečných významů, kde naopak interpretace záleží na jeho osobní zkušenosti a kompetenci: štená i se nyní nacházejí uvnitř imaginárního světa básně,

²¹ PRIETO DE PAULA, Ángel L. Los autores del 68 y la renovación poética. [online]. [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: <http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercernivel.jsp?conten=historia&pagina=historia5.jsp&tit3=Los+autores+del+68+y+la+renovaci%F3n+po%E9tica>. «Quebrada la congruencia entre poesía y mundo, el escritor se desenvuelve en el ámbito del lenguaje (generación del lenguaje es uno de los rótulos que se han aplicado a estos poetas), que termina por ser la única, aunque incompleta justificación de la creación artística. Por eso muchos de estos autores optan por la acotación estrictamente literaria de su obra, que se vuelve sobre sí en un ejercicio metapoético y circular.»

musí přijmout roli, která se podobá spíše roli implicitního autora a jsou vyzváni podílet se na textu a rozšířit ho.²²

2.6 Integrace zahraničních vlivů

Básníci Novísimos byli velmi aktivní i tena i. Kulturalismus v jejich poezii svědčí o tom, že svou tena skou zkoušenost dovedli skutečně uplatnit. Pokud se je-t v šedesátých letech odvraceli od předcházejících básnických generací ve Španělsku, básníky cizích kultur ocenit dokázali. Mezi jejich nejvíce ceněnými iteleři se řadí anglickí modernisté Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot i Wallace Stevens. V jejich vývoji zaujímá důležité místo symbolismus 19. století (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Poe), evropský romantismus (Blake, Keats, Byron, Novalis, Holderlin) a avantgarda (hlavně surrealismus).

Belhem sedmdesátých let se začali obracet i k domácím (a hispanoamerickým) tvůrcům. Znovu docenili hispanoamerický modernismus (Rubén Darío, Valle-Inclán, Manuel Machado), básníky generace 27 a Vicente Huidobra, eseje a poezii Octavia Paz, neobarokní poezii Lezamy Limy a literární alchymii Borgese.

Mezi německými, je jeden z hlavních představitelů generace Novísimos, spojil právě v integraci těchto světových proudů do španělské poezie, která je absorbovala, transformovala a vydala plody namíchané na originální dobové bázi. Jak nadšen shrnul César Nicolás:

ŠZnovu zdrazujeme: velká originalita, hlavní úsilí tohoto prvního hnutí spoívá právě v tomto: zahrnout do naší literatury ohromný arzenál etby, problematik a rozmanitých postupů, které do ní v minulých epochách vstoupily pouze povrchně, realizovat tuto inkorporaci s osobitou, aktuální a synkretickou vnímavostí ve vhodném prostoru a kontextu. Naše poezie je oproti otevřená a kosmopolitní.²³

²² Ibid. s. 203. ŠLos lectores ahora se encuentran situados dentro del mundo imaginario del poema, y tienen que jugar papeles más parecidos a los del autor implícito, y son invitados tanto a participar en el texto como a ampliarlo.

²³ NICOLÁS, César. Novísimos (1966-1988): Notas para una poética. *Ínsula*, enero 1989, núm. 505, s. 13. ŠInsistimos: la gran originalidad, el mayor interés de este primer movimiento reposa precisamente en esto: en el hecho de incorporar a nuestra literatura ese formidable arsenal de lecturas, de

III) Pere Gimferrer

Pere Gimferrer se narodil roku 1945 v Barceloně. Zde také vystudoval právo a filosofii. Od mládí jej fascinovalo umění, především literatura a film. Sám prohlásil, že víc než samotný život ho baví to, co k životu vytváří.²⁴ Vskutku, celý život se vnoval do umění, které nejen jak souvisely se vznikem nebo životem uměleckých děl. Už koncem padesátých let se projevuje jako talentovaný kritik, přispívá články do literárních a filmových periodik (*El ciervo*, *Film Ideal*, *Ínsula*), později je uznáván jako autor prologů, předekladatel a vydavatel antologií (například *Antología modernista de la poesía* z roku 1969²⁵). Roku 1981 se stává literárním editorem barcelonského nakladatelství Seix Barral, roku 1985 je pak jmenován členem Královské akademie.

3.1 Formování poetiky na základě vlastní zkušenosti

Pere Gimferrer od mládí zastával stanovisko rozchodu se španělskou poválečnou básnickou tvorbou, ve které v padesátých letech dominoval zájem o politické dění a sociální realitu. S tímto požadavkem nebyl Gimferrer nikdy v přímém rozporu, v poezii onych let mu však chyběla snaha o vykročení za hranice možnosti, transgrese, která by poezii posunula dál. Jediným básníkem tohoto období, kterého Gimferrer uznává a obdivuje je později nespravedlivě zapomenutý Blas de Otero. I když je jeho sbírka *Ángel fieramente humano* z roku 1950 vnována šňesmírným masámō a je tedy jasně vyjáděna její sociální orientace, Gimferrer její povahu považuje za velkého básníka.²⁶

preocupaciones y de procedimientos plurales, que sólo superficialmente habían penetrado en épocas anteriores, y realizar esa incorporación con una sensibilidad peculiar, actual y sincrética, en un espacio y un contexto oportunos. Nuestra poesía volvía a ser abierta y cosmopolita.ō

²⁴ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 7.

²⁵ Gimferrer, Pere. *Antología de la poesía modernista*. Barcelona: Barral, 1969.

²⁶ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Madrid: Visor libros, 2000. s. 12.

Jeho tená ský zájem se ale obrací p edev-ím do jiných kultur, jiných historických období, jiných literárních tradic a flánr . Hledá to, co není obecn známé, autory, kte í byli ve své dob nedoceni, zajímá jej jiná estetika, nefl ta, která je p ízna ná pro jeho období. V jednom svém p ísp vku pro *Film Ideal* uvádí, fle je smutné, kdyfl se lov k narodí v jedné dob , ale cítí, fle spirituáln pat í do doby jiné.²⁷

Gimferrer se obrací k básník m Zlatého v ku, ale ne k Lope de Vegovi nebo ke Quevedovi, nýbrfl k Bocágelovi a Villamedianovi; hledá u romantických básník , ale nezajímá jej Espronceda nebo Zorilla, ale N mci Hölderlin a Novalis; hledá u symbolist , vizioná , te Saint-John Perse, Rimbauda, Lautremonta, Wallace Stevense.²⁸

Dal-í oblastí jeho intelektuálního zájmu hispánský modernismus, p edev-ím osobnost nikaragujského básníka Rubéna Daría. Modernistický d raz na estetickou stránku poezie je pro n j inspirativní protiváhou k esteticky vyprahlé poezii povále ných let. Jméno Rubéna Daría Gimferrer asto zmi uje ve svých lánkách o poetice, esejích a rozhovorech. Rubén Darío je i spole ným jmenovatelem jeho p átelství s básníkem Vicente Aleixandrem a astým p edm tem jejich vzájemné korespondence. Zájem o modernismus vyústí vydáním jifl zmín né Antologie modernistické poezie. Sem za adí své oblíbené básn Rubéna Daría, dále nap íklad Valle-Inclána, Juana Ramóna Jiménez, Manuela a Antonia Machada a celou adu dal-ích mén známých -pan lských (i katalánských) a hispanoamerických modernist .²⁹ Zájem o estetickou linii literatury sdílí i s dal-ím básníkem Novísimos, Guillermem Carnerem:

Modernisté, bohémové, anarchisti, dekadenti, ti v-ichni stav li na první místo estetické hodnoty, jazyk, p edstavivost, scénografii a zdobnost v poezii. Estetický a ideologický zájem, který Gimferrer projevuje o literaturu p elomu století, sdílí v t chto letech se

²⁷ Ibid. s. 12

²⁸ Ibid. s. 13. òGimferrer acude a los poetas de los Siglos de oro, pero no a Lope o Quevedo sino a Bocángel y a Villamediana; buscará en los poetas románticos, pero no en Espronceda o Zorilla, sino en los alemanes Hölderlin y Novalis; en los simbolistas, en los visionarios, en Saint-John Perse, Rimbaud, Lautremont y Wallace Stevens.ö

²⁹ Ibid. s. 15-16.

svým p ítelem Guillermem Carnerem. Zdá se, že oba našli v životním a estetickém postoji t chto autor ono nap í mezi krásou a smrtí, které se m ní v hnací sílu tv r ího básnického procesu.³⁰

Dalším důležitým zdrojem inspirace byla avantgarda. Vývoj avantgardního hnutí byl ve Španělsku přerušena občanskou válkou, v níž nkte í umělci zahynuli, a mnoho dalších emigrovalo. Na konci čtyřicátých let se objevují tendence navázat na tento přerušovaný vývoj. Jednou z nejvýraznějších je katalánská umělecká skupina *Dau al set*, která vznikla v roce 1948. Jejím představitel je například básník Joan Brossa nebo malíř Antoni Tàpies. Navazovali hlavně na předsvalé ný surrealismus a jejich nejvýznamnějším vzorem byl Joan Miró. Pro Gimferrera byla existence tohoto hnutí zásadní, nebo díky němu mohl názorně zformulovat své vlastní estetické požadavky. Hnutí pro něj také ztlesovalo poetiku navázat na předsvalou avantgardu. Roku 1965 vydává Gimferrer článek s názvem *Historia y memoria de Dau al set*³¹, který švypovídá tolik o tomto exotickém hnutí španělské poválečné umělecké scény, jako o uměleckém cítění mladého autora sbírky *Arde el mar*. Jsou v něm opět shrnuty stěžejní estetické a intelektuální momenty jeho vnitřního vývoje.³²

Básník m generace 27 Gimferrer švd í za mnohé, jak uvádí v úvodu do své poetiky v Castelletov antologii³³. Tím nejvíce oceňovanými jsou Lorca a jeho dílo *Poeta en Nueva York*, Vicente Aleixandre, Jorge Guillén a Luis Cernuda.

Zvláštní postavení u něj zaujímá hispanoamerická avantgarda. Její vývoj probíhal nepřerušovaně a u mnohých básníků se transformovala do zajímavých podob například happeningová poezie Nicanora Parry. Pro Gimferrera byl hispanoamerický modernismus v jistém smyslu pojítkem mezi předsvalou avantgardou a generací

³⁰ Ibid. s. 16-17. «Modernistas, bohemios, anarquistas, decadentes, todos ellos parecían poner en primer lugar los valores estéticos, el lenguaje, la imaginería, la escenografía, y el decorado en el poema. El interés por esta literatura finisecular es en aquellos años compartido por su amigo Guillermo Carnero. Ambos parecían encontrar en la actitud vital y estética de estos escritores esa tensión entre belleza y muerte que se convierte en el motor de arranque del proceso de la creación literaria.»

³¹ GIMFERRER, Pere. *Historia y memoria de Dau al set. Papeles de Son Armadans*, marzo 1965, vol. XXXVI. núm. 108.

³² GRACIA, Jordi. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Arde el Mar*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1997. s. 33. «(...) dice tanto de ese grupo exótico de la posguerra artística en España como de la sensibilidad del joven poeta de *Arde el mar*.»

³³ CASTELLET, José María. *Nueve Novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral Editores, 1970. s. 152.

Novísimos. Poezie mexického básníka Octavia Paze pro něj představovala směr, kudy se měla španělská poezie ubírat po zkušenosti generace 27:

Vnitřní logika jeho kapitoly o literárním myšlení ve sborníku *Kultura v době frankismu* se dá shrnout do výroku, že znovunavázání na skutečnou básnickou tradici, kterou představovala generace 27, pochází až s básníky novísimos. To odpovídá tvrzení, že jediná avantgardní poezie pocházela z Latinské Ameriky: Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra, Álvaro Mutis.³⁴

S Octaviem Pazem její pojetí shodné pojetí estetiky kulturalismu a intertextuality. Početky tohoto pojetí můžeme nalézt u amerického básníka Thomase S. Eliota v jeho knize esejí *The Sacred Wood*. Jedná se o pojetí, které nepovažuje osobnost básníka za opravdový zdroj básně, nýbrž za médium, které v čas a prostor zprostředkovává v básni přímky své kulturní zkušenosti. Jak komentuje Juan Sánchez:

Díky vstřebání kulturního dědictví, může toto znovuožít a manifestovat se v novém díle skrze autora, který plní zprostředkovatelskou funkci. Duch evropské kultury je daleko dlejší než nitro autora. Básník má pouze potenciál integrovat přichozí diskurz, který zůstává do jisté míry autonomní.³⁵

Zprostředkovatelská funkce odpovídá snaze Gimferrera komponovat svou poezií rafinované vizuální obrazy, vymaňovat jevy ze svých běžných kontextů, nastavovat je v novém světle a tak pátrat po jejich podstatě. Subjektivní a výstižný popis tohoto charakteru Gimferrerovy tvorby nám podává César Nicolás:

³⁴ GRACIA, Jordi. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Arde el Mar*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1997. s. 51. «La lógica interna de su capítulo sobre pensamiento literario en el colectivo *La cultura bajo el franquismo* se resumiría en que la reanudación de la tradición poética verdadera, la del 27, llega únicamente con los poetas *Novísimos*, lo que equivale a decir que la única poesía de vanguardia procedía de América Latina: Lezama Lima, Octavio Paz, Nicanor Parra, Álvaro Mutis.»

³⁵ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. Universidad Carolina de Praga. «Gracias a una absorción de la herencia cultural, ésta revive y se manifiesta en la nueva obra a través del autor, que cumple una función intermediaria. El espíritu de la cultura europea es mucho más importante que el alma del autor. Y el poeta sólo es potencia integradora de un discurso previo y, en cierta medida, autónomo.»

Gimferrer začíná a končí u fenomenologického, poté, co se přiblížil k zájmu esence: závoji, který se protrhnul a vlaje. Tvorba a snění, vnímavost a inteligence: je to básník s extrémní schopností koherence a je vždy aktuální; jde kupedu jako nikdo a stojí vždy v elevech výzev.³⁶

3.2 Rané básnické dílo Pere Gimferrera

Roku 1966 vyšla ve Třanlsku básnická sbírka *Arde el Mar*. Pere Gimferrer v ní uvedl na scénu estetiku, její potenciál poté rozvinuli další básníci generace a z nichž některé představovaly opravdovou změnu dosavadní poetiky. Sběrka byla ještě v roce svého vydání oceněna cenou *Premio nacional de la literatura*.

Na pozadí jedné z nejznámějších básní sbírky *Oda al Venecia ante el mar de los teatros* stojí básnickova vlastní vzpomínka, ale ta není prezentována přímo. Obrazněno, je uvedena na jevišti s propracovanou scénografií sestavenou z aluzí na literaturu a umění a celé toto představení je vystaveno básnickým kritickým úvahám o možnosti umělecky rekonstruovat skutečnost:

Šňafní se postavit svému umění nad svou každodenní realitu, zpochybňuje svou vlastní úlohu, a nakonec s pesimismem elí ztrátvého o svých vzpomínkách, záměrně napsat báseň a vlastního úsilí nalézt hodnoty v poezii. My však cítíme jeho touhu překročit vlastní omezení prostědnictvím umění.³⁷

Báseň nemůže zachytit samu podstatu vzpomínky, není schopná vrátit zpět minulé, zadržet pomíjivé. Jená cítí napjatý vztah mezi nostalgickou vzpomínkou, realitou, která je nenávratně ztracena, a pokusem o její uměleckou rekonstrukci.

³⁶ NICOLÁS, César: *Novísimos (1966-1988): Notas para una poética*. Ínsula, enero 1989, núm. 505, s. 14. ŠGimferrer empieza y termina en lo fenoménico, tras acercarse al resplandor de la esencia: es el velo que se desgarrar y ondea. Arte y sueño, sensibilidad e inteligencia: se trata de un poeta extremadamente coherente y ubicuo; evoluciona como ninguno, y está siempre a la cabeza de todas las tentativas.

³⁷ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 204. ŠAsí trata de sobreponer un mundo de arte al mundo de la realidad cotidiana, cuestiona su propia tarea, y acaba presenciando, con pesimismo, la pérdida de todo o de sus recuerdos, de sus intentos por componer un poema, y de su mismo esfuerzo por hallar valor en la poesía. Sin embargo, nos hace sentir su deseo de trascender sus limitaciones por medio del arte.

Aluze na umění a literaturu, s jejichž pomocí se v textu rekonstruuje nálada z doby básnickova dospívání v Benátkách, vypovídají o jeho vzdělanosti a orientaci v umění, ale nemají p sobit jako p ehlídka jeho znalostí. Intertextualita, která je základem celé sbírky, vyjaduje postoj Novísimos stav t sv t umění nad realitu a st etem více text nutí tená e proflívat novou um leckou zku-enost.

3.3 Rozbor sbírky *La muerte en Beverly Hills*

V roce 1967 vychází básníkovi sbírka s názvem *La muerte en Beverly Hills*. Jedná se vlastn o jednu básnickou skladbu, kterou tvo í osm zdánliv samostatných ástí. Pere Gimferrer tematicky op t vychází z osobního proflitku, tentokrát ze své zku-enosti filmového diváka a osobní fascinace filmovým sv tem. Básn sbírky pojí dekadentní prost edí holywoodských filmových hv zd v dob vrcholu detektivního flánru a film-noir. Toto výchozí prost edí, jeho specifické atributy a atmosféra jsou jednou z nejd leflit j-ích charakteristik sbírky.

Dal-í charakteristikou je uplat ovaná tv r í technika. Autor rozvíjí techniku, která se objevila ufl ve sbírce *Arde el mar*. Základem je vizuální obraz komponovaný s p esností filmového refliséra, který se p i etb konstruuje v mysli tená e. Tento obraz je potom zdrojem dojm .

Rozeberu jednotlivé ásti skladby š*La muerte en Beverly Hills*š, tak jak následují po sob .

I

První báse sbírky nás uvádí do prost edí rozteklého ervencového holywoodského podve era. Hned na za átku lyrický subjekt vyznává, fle v-echny jeho touhy jsou podmín ny p edstavou v něho flivota a zavádí tak opozici, která je d leflitá pro celou sbírku. Je to opozice, kterou Luis Cernuda pouflil v názvu své sbírky *El deseo y la Realidad* - touha a skute nost, sráflka lidských sn s realitou:

Yo que fundé todos mis deseos

bajo especies de eternidad³⁸ (s. 185)

V dalších ádcích se ufl narálí na st et s neúprosným tokem asu a s p ítomností smrti. Obraz smrti, jak ji známe ze st edov kých alegorických výjev , je zde modernizován, vsazen do kontextu moderní filmové estetiky a b flného výjevu z moderního flivota (párty na terase):

veo alargarse al sol mi sombra en julio
sobre el paseo de cristal y plata
mientras en una bocanada ardiente
la muerte ocupa un puesto bajo los parasoles. (s. 185)

Stín, který m fl být podle Cirlotova výkladu symbolem lidského alter ega, du-e nebo idey³⁹ se zde prodlufluje na slunci, které tak vizualizuje tok asu a p ípomíná neustálou p ítomnost smrti. P edstava v nosti lidského flivota je tedy v jednom okamflíku konfrotována s realitou. S ní jsou znejist ny i v-echny touhy lyrického subjektu, které na v nosti lidského flivota závisejí.

Stínu jako symbolu alter ega nebo idey napovídá i ver-o pár ádk dále:

todas las sombras de mi juventud, en una usual configuración
poética. (s. 186)

Lyrický subjekt se vymezuje v í prchavým p edstavám a ideám svého mládí a lidského mládí obecn . Zobrazuje je jako iluze, které se s v kem vytrácejí, blednou a doznívají:

!Salas de adentro, mágicas
para los silenciosos guardianes de ébano, felinos y nocturnos
como senegaleses,
cuyos pasos no suenan casi en mi corazón! (str.186)

Mládí je obdobím, kdy je lov k tak pohlcen svými touhami a sny, fl zapomíná flít v p ítomnosti. Potom se ohlédne a zjistí, fl oním snem bylo vlastn mládí samo:

³⁸ V-echny citace v této kapitole (pokud není uvedeno jinak) pocházejí z: GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000.

³⁹GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000. s. 7.. s. 185.

Así son estas horas de juventud, pálidas como ondinas o
heroínas de ópera,
tan frágiles que mueren no con vivir, no: sólo con soñar.
En su vaina de oscuro terciopelo duerme el príncipe. (s. 186)

V posledním citovaném verš se, podle mne, objevuje nářek na pochopení sebe sama jako zdroje svých klamných představ a zároveň i zdroje svého vnitřního utrpení, které ale v době mládí spí jako princ v pochvě z tmavého sametu a je třeba jej probudit.

K tématu mládí jako období lidského snění a idealizování budoucnosti se Pere Gimferrer znovu vrací ve své vrcholné básnické skladbě z pozdějšího období *El Espai Desertö*⁴⁰. Zde poukazuje právě na iluzorní představu mládí, které projektuje své ideály do budoucnosti. Budoucnost se v mládí jeví jako jediné možné období, kdy se naše ideály přece musí naplnit:

Los mitos
del tiempo adolescente, el cuchillo de Teseo
que haría justicia en todo, la divisoria
entre el presente y el tiempo que abriría un tiempo nuevo.⁴¹

Zjevně tedy Gimferrer mluví o politické situaci v Katalánsku za jeho mládí. Dle mého názoru tématem zůstává pro Gimferrera obraz mládí jako útěchy, což také komentuje Juan Sánchez:

La mirada disuelta en el espejo del poeta es la mirada del antiguo niño que evoca otro vez un reino vegetal y un mundo poblado de fauna bestial como representación de los opresores de Cataluña y en un nivel mayor de todo tirano. Y se expresa la esperanza propia del tiempo de la adolescencia del fin de esa tiranía y la llegada de un mundo nuevo en el que el hombre pueda ser hombre y tener una vida auténtica. La mirada se disuelve y el poeta se busca a sí mismo en la disolución.⁴²

⁴⁰ GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones. (Poesía 1970-1980)*. Madrid: Visor, 1988.

⁴¹ *Ibid.* s. 161.

⁴² SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994-1995, núm. 4, s. 344-345.

Pročitnutím ze šnuö mládí, které v-e projektovalo do budoucnosti leffící p ed ním, je zde uz ení cykli nosti asu, ve které se tato p edstava ideálu a pokroku opakuje do nekone na:

...y el repentino espacio mítico, cuando, fulgurantes, veríamos,
fundando un tiempo nuevo,... (Gimferrer: 1988.str.163)

D sledkem uz ení cykli nosti asu a ztráty ideál mládí není ov-em ani ve skladb
øLøEspai Desertø pesimismo a roz arování, nýbrfl pochopení p ítomného okamffiku jako
zdroje v nosti a absolutna, a lidského jednání jako opakování mýtických akt . V pojetí
cyklického asu se shoduje s Octavio Pazem, jak pí-e Juan Sánchez:

Para Octavio Paz la historia es circular, o espiral, lo cual hay que relacionar con la
organización del tiempo en la cultura azteca, y la vivencia del hombre en el mundo es
como una constante interpretación y relectura de los símbolos con los que están escritas
todas las cosas. Por eso, los actos son como la repetición ritual de un acto básico.⁴³

Záv r první básn sbírky *La Muerte en Beverly Hills* je obrazem
p ítomnosti smrti v denní realit lov ka. lov k je vystaven kařdodennímu pnutí
mezi řivotem a smrtí, které se projevuje jako dynamika řivota ó opojení a vyst ízliv ní,
dekadence a vitalismus, vá-e a uklidn ní. P ítomnost smrti funguje jako kařdodenní
podmínka, jako nám blízká a známá p ítomnost:

Ojos que amo, dulce hoces de hierro
y fuego
rosas de incandescente carnación delicada, fulgores de
magnesio
que sorprendéis mi sombra en los bares nocturnos o saliendo
del cine, !salvad
mi corazón bajo la luz pesada y densa de los focos! (s.186)

O i se jsou jedním z více vizuálních motiv , které se s astou frekvencí opakují v celé
skladb . Dal-ím vizuálním motivem je sv tlo a s ním související jevy ó zá , stín,

⁴³ SÁNCHEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. ", *Actas del XVII Congreso de la Asociación de Hispanistas (AIH)*, Roma, 2010 (v přípravě)

záblesky, odlesky. Tato přítomnost vizuálních motivů má přímou souvislost s funkcí vizuálna v autorov tvůrčí technice. Oči, pohled jsou vlastně esenciálním nástrojem básníka-refliséra, který jako filmový refliśer konstruuje obrazy-scény. A jako ve filmovém scénáři, ani zde není nic náhodné, každá scéna je dokonale prostorově rozvržena, vše má své místo. To přispívá k vytvoření silného pocitu vlastního prostředí básně, do kterého se tená opravdu hluboko ponoří, jako při sledování filmu:

La operación de reconstrucción de ambientes se organiza como si se tratara de un barrido visual y metódico sobre todo el espacio, ningún detalle se olvida, y todos los objetos están elegidos respondiendo a la misma perspectiva estética, que al final acabará contaminando todo el escenario. Todo en el poema, como en las películas de los grandes cineastas, sigue los desplazamientos de una cámara, de una mirada, de un director.⁴⁴

Dalším motivem závěru první básně cyklu je příchod noci ó času, kdy se moc smrti zvyuje, příchod destruktivního chaosu, kdy člověk přestává mít vládu v cí ve svých rukou, kdy vládnou přirodní síly jako slufebníci smrti:

Como una fina lámina de acero cae la noche.
Es la hora en que el aire desordena las sillas, agita en los
cubiertos,
tintinea en los vasos, quibra alguno, besa, vuelve, suspira
y de pronto
destroza a un hombre contra la pared, en un sordo
chasquido resonante. (s. 187)

Noc je taky časem, kdy na povrch vyplouvají temné vášně člověka. Ve filmech se odehrávají zločiny a milostné pletky. Ty rovněž podtrhují přítomnost a posilují moc smrti:

Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría la noche
en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo
como una antigua película de amor y espionaje.

⁴⁴ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000. s. 57.

Ta, kterou lyrický subjekt oslovuje ťláskoö m fle být práv smrt p icházející z no ních mlh. Napovídají tomu i poslední ver-e básn :

Qué piel tan delicada rasgarás con tus dientes. Muerte,
qué labios, que respiración, qué pecho dulce y mórbido
ahogas.

II

Druhá báse cyklu je formáln rozd lena do trnácti krátkých strof, kařlá strofa je zároveň v t-inou jedním ver-em s pesahem, o jedin le bychom mohli ozna it dvouver-ové strofy. Uřl kdyřl se snaříme uplat it toto klasické formální básnické len ní, pov-řmneme si, jak je pro tuto poezii mnohem p řrozen j-ř len ní filmového scéná e na jednotlivé scény a záb řy-obrazy. Teprve nasnímáním a sest řháním t chto jednotlivých záb ř , jejich vzájemným umíst ěním do superpozice se dokon uje vizuální proces, který vrcholí promítáním- etbou, kdy scény následují za sebou podle p edstavy reřiséra, p ekrývají se ó p sobí jedna na druhou a divák- tená zakou-ř výsledný komplexní efekt.

Jednotlivé ťst ihyö, které odd luří strofy ó scény p edstavují p echod od jednoho okamřiku k druhému, mají řasom řnou funkci. Julia Barella v poznámkách k básni p ř-e: ťEl texto va reproduciendo el paso de tiempo mediante la superposición de instantáneas en sucesión.ö⁴⁵

Lyrický subjekt je v tomto fiktivním sv t řn jaköintenzivn p řítomný, i kdyřl jeho identita je zna n mlhavá a prom nřivá, jeho zp sob ú asti v básni se transformuje, jednou k nám promlouvá, jednou je pozorovatelem, jindy protagonistou. Jako v-echo, ani tyto funkce nelze vřdy jasn řod sebe odd lit, plynule p echázejí jedna do druhé. I kdyřl se v tomto sv t pohybuje jako protagonista, je v n m osamoceným cizincem. To dokládá nap řklad poslední strofa, kde na sama sebe pohlřří jako na cizince (viz níře). Osamocení lze cítit hned z první strofy druhé básn :

Debo de parecer un loco batiendo palmas solo y cantando
en alta voz en este cuarto de hotel. (s. 188)

⁴⁵ Ibid. s. 188.

Svazující hranice scénáře, kdy je předem dané, co se stane, svět, kterému vládnou pravidla žánru, podtrhují nemohlost svobodné komunikace, nemohlost zvrátit situaci a jsou plnou klidné fatalit obsažené v následujícím úryvku:

¿Cuando amezca me encontrarán muerto y llamarán a
Charlie Chan. (s. 189)

Celý cyklus básní, svět, který autor sám sestavil z filmových scénérií, ve kterém shromáždil nepostradatelné filmové atributy, by měl být vlastně obrazem jeho ideálního (fiktivního, milovaného) světa, ideálním místem, kde vymezit svou identitu. Zkusil tedy vzlétnout do tohoto světa sama sebe, jako mléčnou postavu podrobenou zákonitostem scénáře. Nechal se fiktivní realitou proniknout a dušou se s ní ztotožnil. Tento pocit proniknutí, kromě toho, že je univerzální v cyklu přítomný, lze demonstrovat na konkrétních verších. Například v druhé básni:

Mi alma es un muchacho que no se cansa de mirar los
muelles. (s. 190)

Nebo ve třetí básni:

Mi corazón es un brocado centelleante bajo las verdes
estrellas. (s. 192)

Objevují se zde typizované filmové postavy, které jsou zároveň píráky slabostí lidské mysli - strachu, opojení, vzrušení, smutku. v následujícím úryvku může být ta, která je zde označovaná jako Némesis, ta která svádí pohledem, povodcem opojení a zatemní smysl :

Música por toda la olvidada estación de deseo. Palmeras,
giratoria luminosidad de la plaza encendiéndose
sólo para estos ojos tras un cristal ahumado.
No me mires más, Némesis!

Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero
De tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de *nymphette*, ö (s. 188-189)

Jak zmi uje Julia Barella v poznámkách, Némesis dokáfle o arovat pohledem, ōuhranout⁴⁶. To její o i jsou ty, pro které mufl ztrácí kontrolu nad realitou, ocitá se v opojení. Ale její pohled je smrtonosný, je to *femme fatale*, která svého ctitele, a n kdy necht n , uvrhá do osidel smrti. Lyrický subjekt, zde v roli ob ti, se je-t snaflí bránit, její p evleky ho nem flou neoklamat, protofle ufl je zná, ale mam . Sám vysloví p edpov své smrti, protofle zná pravidla flánu.

Také se zde zmi ují jména skute ných filmových hv zd. Vystupují zde ve svých obvyklých filmových rolích, objevují se mezi ádky jako by mimochodem a tená tak ani nepochybuje, fle je uvnit filmu:

¡Sonrisas de Jean Harlow! El bungalow al alba y el mar
centelleante. (s. 188)

Poslední strofa této básn je napsána v er-form . Spole n s autorem, který je nyní pozorovatelem, pohlíflíme na mrtvého cizince na terase baru. Ten, který byl p edtím lyrickým subjektem je nyní mrtvý, jak si sám p edpov d l. M fle zem ít, aby v dal-í básni-filmu znovu ofil, jako umírají a ofívají herci na plátn :

Un extranjero muerto en la terraza de un bar ante un vaso
ambarino de kirsch. Flores rojas y azules en su camisa
de verano. (s. 190)

III

T etí ást za íná obrazem m sta je-t za noci. asov m fle navazovat na ást p edchozí. Tato ást je ástí transformace noci, p ízra nou poutí m stem, pozorováním míst, která jsou za dne plná ale v noci k nám hovo í jinak, vyvolávají jiné asociace a pocity (nap íklad: öRelámpagos de cárdena luminosidad en el estadio vacío,/ sobre las gradas desiertas y las tribunas fantasmalesö s. 19. Pocity samoz ejm nejsou explicitn e ené,

⁴⁶Ibid. s. 188.

nýbrž vzniknou samovolně v myšlence, poté, co si vytvoří vizuální obraz. Je zde vidět dobře princip Gimferrerovy tvorčí metody). Z pasivní pozice pozorovatele přechází lyrický subjekt volně k ventilování svých asociací a otázek, které pozorované místo (zde konkrétně přístav) vyvolává:

Los barcos zarpan húmedos al alba
aún bajo el estado de la noche encendida.
Circo polar, oh fábricas desiertas, aeropuertos de luces
azules,⁴⁷
¿de qué le sirve a un hombre amar? (s. 191)

V této strofě se básník tápne po smyslu lásky. V sedmé strofě se tápne, odkud láska k člověku přichází. Tyto epike otázky zůstávají dále nerozvedeny a hlas epika se znovu vytrácí a splývá s obrazy, které se vynořují z noci:

¿de dónde viene a un hombre el amor?
Paletadas de sal, dos
rosas ocupando las cuencas de los ojos⁴⁸, algo como
un sordo dolor, una aguja de hierro que acaricia
la lengua y los oídos. (s. 191-192)

Odkazy na Cirlotovo dílo můžete nalézt na více místech Gimferrerovy sbírky, dále například v jedenácté strofě této části: *¿Han empezado a nacer las lilas?* Zde se můžete odkazovat k názvu Cirlotovy sbírky *Donde las lilas crecen* (Cirlot: 1946); dále například výše, poznámka 33.

Klíčové epiky se objevují i na samém začátku Eliotovy básnické skladby *The Waste Land*: *¿April is the cruellest month, breeding/Lilacs out of the dead land...?*⁴⁹ Je docela jisté, že jarní období má u Gimferrera podobný charakter jako v Eliotově skladbě

⁴⁷ Zde Julia Barella poukazuje na aluzi k veršů Juana Ramóna Jiménez, který uvádí tuto Gimferrerovu sbírku. (Ibid. pozn. 52).

⁴⁸ Tady zmíní Julia Barella aluzi na veršů španělského básníka, mystika a hermeneutika J. E. Cirlota: *¿Yo tengo en mis cuencas vacías/ dos rosas nacidas de mi llanto?* (In: *Oda a Igor Strawinsky y otros versos*, Entregas de Poesía, 4, duben, 1944). Ibid. str. 191.

⁴⁹ ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste land*. [online]. [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: <http://www.bartleby.com/201/1.html>

(nesmíme zapomínat na jeho fascinaci a inspiraci americkým básníkem) ó ve tvrté ásti cyklu je–t bude zmínka o ōponuré kráse jaraö.

Celá t etí ást je zarámována nocí, která je p í inou zkreení, idealizování:

Sangre y carmín en la pechera, a estas horas en que el
whisky y los tangos idealizan la luz de una sonrisa (s.191)

Ale zároveň i odkrytí, vybavení si vzpomínek na d tství, asociace ōjiných as , jiné dobyö ó objevuje se zde n kolik scén a motiv , které jsou mimo as, v jednom okamfliku lov k zaffívá okamfliky v–echny. O ní stíny májí zakrývat, ale zároveň poukazují na plynutí asu. O i samy jsou ale po ád stejné, díváme-li se do nich, vidíme mimo as:

Y en los locales refrigerados basta un pincel de plata
magnética sobre unos ojos para encontrar en ellos las
horas perdidas de nuestra infancia, cuando desde la
galería veíamos volar los vencejos en la tarde, (s. 191)

Zá e m síce je dal–ím zjev , které se nem ní, vyvolává rovn fl asociace na d tství:

Como estas noches en que la claridad de la luna es la misma
Que tenía en los andenes de los trenes nocturnos que nos
llevaban de veraneo a los quince a os. (s. 192)

Proti tomu se v dal–í strof staví as, který zp sobuje vyblednutí v cí a p icházejí s ním nemoci:

Y ahora estamos quizá un poco más pálidos. Las calles
Tienen el silencio y la blancura helada de un quirófano. (s. 192)

Jak poukazuje Julia Barella, ve sbírce se ásto objevují motivy, asociované s nemocí. Zde je to opera ní sál, jinde hlavn bledá sterilní sv tla, barvy⁵⁰.

Dal–ím motivem, který ōanulujeö as a vyvolává v nás pocity z as , které jsme nikdy nezaffili, je dé– v druhé strof od konce:

⁵⁰ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000. Poznámka 70.

La lluvia, en un parque de atracciones, tiene la luz plateada
de las pistas de baile y los hoteles de otro tiempo. (s.193)

It etí báse cyklu je uzav ena smrtí. Tentokrát je to moflná smrt z ōjíné dobyö, jak tomu napovídají pouffité atributy:

Una espada, un pa uelo, una muerte fragante como el
atardecer y como él sombría y delicada. (s.193)

IV

Ve tvrté básni cyklu se básník dostává k tématu zamilovanosti. Vztahuje ji k omezenému ásu lidského ůivota. V prvních dvou strofách staví opozici mládí ó zamilovanost proti stá í ó stav nemoci. Okv tní plátky, které zna í lásku jsou v-ak konstantou:

Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen besarse
entre un rumor de girasoles y hélices.

Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los pasillos
de las clínicas. (s. 194)

Op t se zde setkáváme s motivem nemocní ního prost edí jako symbolu n ého, co doprovází lidský ůivot, co symbolizuje chátrání lidského t la. Okv tní plátky r fle na chodbách tohoto pochmurného prost edí zna í p ítomnost lidského srdce, které nestárne, vná-í do prost edí, kde lidské t lo chátrá, n co trvalého, stálého.

Ve tvrté strof op t promlouvá lyrický subjekt. Promlouvá k milence, která je spí-imaginární neů skute ná. Slibuje jí lásku aů k smrti, v nou zamilovanost. Zp sob vyjád ení lásky tady op t poukazuje k realit í filmového sv ta. Ov-em pokud si uv domíme, fle imaginární milenkou mohou být v-echny ůeny sv ta, m fle být potom jakákoliv ůena symbolem celého ůivota, do kterého je autor zamilován, jeů ho vůdy bude dojímat a uchvacovat. Ze své volby nevyu ůje ani od ůivota neoddlitelnou smrt, která je rámcem ůivota, na n mů jsou napnuté struny cit í. Ona umoů ůje proůívát city, jejich

dynamii nost. Pokud by flivot byl nekone ný, struny cit by se nem ly na em napínat a byly by bezprizorní v prostoru.

Zajímavá je dal-í strofa. Zde je autor nejspí–skrytý v osob náv-t vníka no ního baru nad ránem:

Los camareros conocen a estos clientes que piden una ficha
en la madrugada y hacen llamadas inútiles, cuelgan
luego, piden una ginebra, procuran sonreír, están
pensando en su vida. a estas horas la noche es un pájaro
azul. (str. 194)

Autor zaujímá op t pasivní roli a ufl se afl do konce básn neobjeví. Konkrétní situaci o ima í-ník zobec uje a bagatelizuje, cofl zd raz uje jeho odstup, jeho osoba se vzdálila do vnit níh sfér básn . Stejn se ale dozvíme, fle se zamý-lí nad flivotem, nejspí–po prohý ené noci, nad ránem, které je dobou pomalého st ízliv ní. V posledním ver-í je noc p irovnána k modrému ptákovi, cofl je nejspí–aluze na Maeterlinckovo drama. Obraz baru nad ránem také evokuje slavný obraz amerického realisty Edwarda Hoppera z roku 1942, òNighthawksö (v p ekladu òNo ní dravciö). Krom obrazného p irovnání brzkého svítání k modrému ptákovi, zde je moflná i vnit ní souvislost: noc, kdy jsme proflívali opojení a pocity –t stí, kon í, ulétává jako Modrý pták, který byl rovn fl symbolem zdánlivého –t stí.

V p edposlední strof máme poprvé zmínku o plavovláskách, které se objevují je-t v p í-tí básni. Zt les ují sv dnou bezbrannost a zranitelnost, jejichfl se stávají ob tí. Poslední strofa op t pracuje s vizuálními motivy sv tla, zá e a odlesk . Sklo zde zrcadlí ponurou krásu jara:

Luces en un cristal espejeante copian el esplendor lóbrego
de la primavera, sus sombrías llamaradas azules,
sus flores de azufre y de cal viva, el grito de los ánades
llamando desde el país de los muertos. (s. 195)

Jaro je období, kdy se flivot probouzí ze smrti, je zvlá– patrná p ítomnost obou ó odd luje se to, co si zima vzala, co jí padlo za ob , a to, co se ze smrti rodí. Toto pojetí

jara jako krutého období ōrození, kdy se flázy zem aktivují a flivot se obnafluje ze zimního spánku, pouflil Eliot ve svém díle ōThe Waste Landö:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.⁵¹

Gimferrer toto téma pouflil pozd ji je-t jednou, v básnické skladb
ōEspai desertö:

Ahora veo de muy lejos a todos esos cuerpos
que pasan, como si la luz de una cruel primavera
los rechazara: vibrante, tenso, agual a una red⁵²

V.

Pátá ást je ástí, kdy drama vrcholí, kdy se ve filmu umírá. Ob ti, sladké plavovlásky, umírají v telefonních kabinkách a zapisují na st nu rt nkou svá poslední slova. Pohybujeme se uvnit filmu, afl sedmý ver-nás z n j vyru-í:

Te esperaré a la una y media cuando salgas del cine ó y a esta hora está muerta en el Depósito aquella cuyo cuerpo era un ramo de orquídeas. (s. 196)

Autor-divák proflívá smrt své filmové hrdinky a zapomíná na ōrealituö. Upadá do vzpomínek, asociují se mu d ív j-í náv-t vy kina s bývalými dívkami. Potom nás pobízí a zav eme o i a posloucháme houkání policejních sirén v post íb ené noci. Houkání, které tak siln sly-í i on sám. Objevuje se zde znovu asociace no ních ulic s modrou

⁵¹ ELIOT, Thomas Stearns. ōThe Waste landö. [online]. [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: <<http://www.bartleby.com/201/1.html>>

⁵² GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor libros, 1988. s. 155.

barvou, která může znamenat zdánlivý pocit bezpečí (viz výše modrý pták), a motiv stínu, který zde může být symbolem alter ega⁵³:

La noche tiene cálidas avenidas azules.
Sombras abrazan sombras en piscinas y bares. (s. 197)

I tato báse končí zmínkou smrti, smrtí z lásky. Je to záhadná smrt, může to být opřít smrt autora-protagonisty, který v předchozí básni prohlásil, že bude zamilovaný až k smrti. Zde může uhl podruhé pozorovat svou vlastní smrt, smrt z lásky k filmové hrdince, moffná Av Gardner, která je v této básni zmíněná:

En el oscuro cielo combatían los astros
cuando murió de amor,
y era como si oliera muy despacio
un perfume. (s. 197)

VI.

Už se objevuje za jiným obvyklým obrazem nočního hotelu, objevují se zde motivy o předměty-fetiš, které se objevují v celém cyklu a jsou typické pro flánu film-noir: černé rukavičky, hluboké výstřihy, kapka krve, neonová svítidla, hedvábné punočky:

En el hotel oscuro de los astros
guantes negros susurran sobre el volante de los automóviles
bombillas burbujan en los hondos escotes dorados, una gota
de sangre cae helada en un mueble. (s. 198)

Odehrává se drama na lodi. Lyrický subjekt vystupuje na scénu:

En la escalera de incendios mi corazón se ahogaba. (s. 198)

Probírá se z filmové reality:

Estas calles no están lejos: están en el pasado. Podría pisarlas. (s. 198)

⁵³ Vid. Supra s. 15.

Tento verš může být vysvětlením autorovy pozice. Kino je pro něj nejvlastnějším světem, se kterým se ztotožňuje a projektují se v něm jeho touhy. Hedvábné punočky jsou tím svátostí, fetišistickým předmětem tohoto světa:

El deseo en los cines y en las medias de seda. (s. 198)

Zaátek dalšího verše je totofňný sezaátkem prvního verše:

En el hotel oscuro, a medianoche, los adolescentes se retiran
a soñar (s. 198)

Není to první zmínka o mladistvých, u níž v této části se objevují teenageři: „...sombras azules de *teen-agers* se besan/ bajo el agua.“ Obrazy mladistvých s jejich nerozváfnou zamilovaností a touhou lít vytvářejí vlastně protiklad k dřívějším tvrzením, že mládí je sen a nejlépe se stačíme probudit, je pryč. Mladí zde nepřemýšlejí o flivotě, ůpouze ů ho flíjí, vřdy se v básni objeví zabraní do nějaké innosti. Pere Gimferrer má 23 let, když tato sbírka vyšla, ale jeho pozice v básni je pozicí vyspělejší, přemýšlivější, je tím, kdo sedí v baru nad ránem a přemýšlí o flivotě.

V závěru této části se opět propadáme do filmového msta, vracíme se do hotelu a pozorujeme noc.

VII

Sedmou částí pro mě co do smyslovosti a obraznosti celý cyklus vrcholí. Básník zde už poněkud poufívá jeden obraz, který je, podle mě, pro celou sbírku klíčovým ů obrazem tla před a v okamfiku smrti. Úmrtí, sdělení, že někdo zemřel, se objevují v celém cyklu. Jsou to koneckonců filmoví herci, kteří tyto scény nahrávají ů neumírají doopravdy, smrt tady však získává uměleckou formu a díky tomu je každá taková smrt jedinečná a svým způsobem i opravdová (nezapomínejme, že Gimferrer staví svět umění nad ůrealně flivot, takže filmové smrti pro něj musí být minimálně stejně závažné jako obyčejná smrt). Smrt jako estetický fenomén je tu mnohdy popisována afls fetišistickou

zálibou. To, co je však na těchto smrtích zjevné pro autora nejednatelštější, je jejich propojení s časem, jejich dočasnost. Celý cyklus je plný okamžiků, které odcházejí, nahrazuje se jeden druhým, a stejně tak i postavy v básních o jejich smrti jsou oslavou okamžiku, doprovázejí jejich fenomenální pád. Víkají, že nic odchází definitivně, se vším platností. Lidé nevnímají běžné okamžiky tak, že nic odchází navždy. Je to přesně to, čeho chce Gimferrer dosáhnout o zadržet okamžik a přinutit nás, abychom ho vnímali a šli do jeho vyerpání. Smrti popsané se vším smyslovostí jsou symboly těchto umírajících okamžiků. Jak lépe, nejvlastněji odmitnout okamžik lidského života než údery srdce? Obraz srdce, které se zastavuje, je použito v první básni cyklu:

El pecho alienta como un arpa deshojada en invierno; bajo
el jersey azul
se para suave el corazón. (s. 186)

Motiv tepu se objevuje i zde, v sedmé části:

A punto de morir, como las luces de un avión en la noche,
cuerpo tibio o cristales empaquetados en la dulce penumbra,
cómo besa despacio una llave de plata tus espaldas que
tiemblan,
con un pulso de orquídeas y ascensores ardiendo. (s. 199)

Výběr básněmu napovídá i autorem zvolený název pro celou sbírku. „Smrt v Beverly Hills“ je přesně tou smrtí, která odpovídá Gimferrerově zálibě v kulturalismu. Fiktivní, estetická a přesto velice reálná a pocíitelná, často splývající s filmovým typem femme fatale.

VIII (Elegía)

Každá báseň sbírky má v sobě něco ze všech ostatních. Všechny přitom kají nekompromisní podmínosti krásného života smrtí. Nelíbí se ani závěrečná „Elegie“. Nácházíme se v New Yorku, za deštivého počasí. Opět se objeví motiv srdce, tentokrát umdlévajícího srdce lyrického subjektu. Dále motiv nenasytné moci, která si vybírá oběti. Oběti, které jsou oběmi své vlastní touhy. Lotusy v mlze a moškový jeřábek na dně skříně

jsou pro m motivy obnovy života a smrti t lesné schránky, která se stane relikvií, pro autora navíc esteticky cennou relikvií.

Osmá báse obsahuje t i strofy psané kurzívou. Lyrický subjekt v nich hledá v New Yorku, jakousi tajemnou flenskou bytost. Zdá se, jakoby se v t chto strofách vřdy probíral z t fice melancholické nálady, která obestírá ostatní strofy. Zmocní se ho nad-ení a oslavuje radosti mládí:

*Sonrisa de azucena, ojos de garza, mi amor,
entre el humo del snack te veía pasar yo.
¡Oh música, oh juventud, oh bullicioso champán!
(Y tu cuerpo como un blanco ramillete de azahar...)* (s. 201)

V dal-í strof op t panuje obraz m sta, tentokát tichých, zlatem zalitých zahrad. Objevuje se motiv sn hu, který jakoby i ve m st nenápadn p ipomínal možnost smrti. Básník v dal-í strof popisuje, jak celou zimu neúnavn hledal onu flenskou bytost. Báse pokračuje obrazem letí-tní haly osv tlené sterilním nemocni ním sv tlem. Motivy nemocnice, chirurgického sálu a studených sv tel se ve sbírce objevují ast ji, jak komentuje Julia Barella: ÷V t chto i v následujících básních se setkáváme s obrazem nemoci, p edev-ím barvy nebo sv tla nemoci...ö⁵⁴. P íchod smrti je zde reprezentován pomocí dvou p vabných metafor:

Una espada en la helada tiniebla, un jazmín detenido en el tiempo.
Así llega, como una áncora descendiendo entre luminosos arrecifes,
la muerte. (s. 202)

Je dokonáno. A op t se v poslední strof ocitáme ve známém prostředí zabiják a m stských zábavních podnik . Poslední dva ver-e se cyklicky vrací k tomu, co ufl tu bylo. De-tivá noc a magnetické sv tlo reflektor :

Aquella noche llovía al salir. El cielo era de cobre y luz magnética.

⁵⁴ BARELLA, Julia. Introducción. In GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000. s. 199.

¡Focos para el desfile de modelos, pistolas humeantes! (s. 202)

IV) Leopoldo María Panero

V roce 1970 vychází sbírka *Así se fundó Carnaby street*. Její autor, Leopoldo María Panero, je nejmladší z básníků zahrnutých v Castelletov antologii. Jeho pozice v rámci proudu je osamocenou pozicí prokletého básníka, který se staví v-emu, co je obecně přijímané na společenské a literární úrovni. Jestliže Pere Gimferrer dosahuje esence dovedením básnického procesu k vlastnímu nahlédnutí vlastního způsobu existence, Leopoldo María Panero si vybral k volavce cestu temnou oblastí lidské mysli, v níž jako hlavní mechanismus figuruje destruktivní aspekt. Rysem jeho textu je negace toho, co je přijímáno jako obecně uznávané hodnoty, bo není limitován afl jejich absolutní vyvrácení. Staví básnický jazyk do sebekritické pozice, prohledává afl na dno jeho možnosti a staví se proti přesvědčení, že je schopen vyjádřit racionální a trvalé významy.

Así se fundó Carnaby Street je sbírka sestávající z krátkých textů psaných v próze, anekdotických, úryvkovitých sdělení, které si za svou referenční oblast berou svět literatury, moderní historii, detektivní, akční a komiksový román, popkulturu, pohádky a filmy pro děti, ale i nářky na antické a biblické mýty. J. B. Fernández hodnotí přijetí knihy takto:

El volumen no fue mal acogido por la crítica: limpieza de la obra, sincera actitud de la poesía, autenticidad del autor, texto generacional, vanguardista, refleja soledad, humor surrealista y macabro a veces; el poeta participa en su verso aportando su propia experiencia vital, nos encontramos ante alguien con verdaderas aptitudes poéticas.⁵⁵

O tři roky později vydává autor svou další sbírku s názvem *Teoría*. Od předchozí se liší především přítomností lyrického subjektu, která však zároveň podtrhuje jeho izolovanost od vlastní společnosti. Náladu básně je temnější, viditelný je vliv surrealismu a dadaismu. Do textu začínají prosakovat autobiografické prvky o drogy, milostné vztahy, básníkovi přátelé a vzpomínky na cestu do Maroka, kterou Panero podnikl v roce 1970.

⁵⁵ FERNÁNDEZ, J. Benito: *El contorno del abismo: vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999, s. 150.

4.1 Postavení uvnitř nebo spíše vně generaci Novísimos?

První, co se nabízí po přečtení Panerových textů, je zpochybnit jeho připsání k jakkoliv vymezené generaci. Lze sice označit zjevné rysy, které jsou zároveň součástí konstrukce identity šgenerace Novísimosů jako je uplatnění popkultury v poezii nebo použití dalšího literárního textu jako referenčního pole, ale při bližším pohledu zjistíme, že tyto shody nejsou ať tak relevantní. Jestliže zájmem ostatních básníků Novísimos je škonstruovat na základě literárních textů nové básnické skutečnosti, u Panera je záměr docela opačný (i když metoda je téměř totální): dekonstruovat všechny zavedené diskurzy. Jak komentuje také Andrew Debicki:

En el caso de Panero, más que en el de Martínez Sarrión, estos textos fragmentados y deshumanizados parecen formar parte de un constante esfuerzo por negar o parodiar las premisas tradicionales del discurso literario, tanto poético como expositivo.⁵⁶

4.2 Dekonstrukce a neustálá transgrese

Metodu, kterou Panero pro dekonstrukci používá, nazývá Debicki štextualizací⁵⁷. Textualizace diskurzů je podle něj podstatou Panerovy tvorby a je to výsledný efekt autorova básnického procesu. Velký podíl aktivity je tak ponechán na textu, proces textualizace totiž šneutralizuje převodní emoční zabarvení textů a jejich referenční pole: šPřidložená skutečnost ztrácí své emoční zabarvení a své referenční hodnotu, zůstává pouze jako text.⁵⁸

Tato dekonstrukce zavedených diskurzů je to, co ve své práci Joaquín Ruano nazývá šdynamickou transgresí, která funguje díky tomu, že permanentně překračuje hranice sebe samé. Kdyby se totiž ustálila na jedné pozici, anihlovala by sama sebe:

⁵⁶ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 220.

⁵⁷ Ibid. s. 219.

⁵⁸ Ibid. šLa realidad presentada pierde cualquier significado emotivo y todo valor referencial, quedando simplemente como texto.š

Tento pohyb nemá jiný cíl, než popírat zákony, rozvracet dominantní principy. Aby se vyhnula vlastní neutralizaci a absorpci vládnoucími strukturami, dynamika transgrese expanduje, to znamená, nepřestává překračovat nastavené limity, aby byla znovu a znovu stahována zpět svými vlastními.⁵⁹

V poezii znamená tato naprostá transgrese také pokus o zrušení samotných zákonitostí jazyka. Slovo přestává být nositelem významu, vazba mezi označujícím a označovaným je narušována: „Vlastní zákony jazyka, které nesou sdělení transgrese, explodují, a tak se ruší i zákon nejdříve jít, ten, který dává slovo do sloužeb významu, ten, který váže označující k označovanému.“⁶⁰

K neustálé transgresi na sémantické i formální rovině Panero bohatě využívá metod avantgardní tradice. Joaquín Ruano nachází v Panerově díle dadaistický nonsens, surrealistické využití snu a metodu psychického automatismu: „Panero využívá celé jedné tradice, která mu poskytuje prostředky k sabotáži zavedeného diskurzu. Touto tradicí není žádná jiná než avantgardní, která vládne podstatné části kulturních dějin 20. století.“⁶¹

4.3 (Ne)přítomnost lyrického subjektu

Transgrese napří Panerovou poezií silně zasahuje i podobu lyrického subjektu. Panero si je vědom projev a snaží se toho, čemu se říká „šjáō“ (tedy „ega“, o sebereflexi a vyjádření). Jeho poezie neustále autoritu „ega“ podkopává a nenechává pro jeho sebevyjádření téměř žádný prostor. Jak komentuje Jenaro Talens: „Subjekt nelze vyloučit (nelze nevyslovit šjáō), ale stejně tak subjekt nemůže být „e“ (šjáō se nemůže

⁵⁹ RUANO, Joaquín. Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 2009, Núm. 19, s. 28. „Este movimiento no tiene otro fin que negar la ley, subvertir los principios dominantes. Para evitar ser neutralizada y absorbida por las estructuras dominantes, la dinámica de la transgresión es expansiva, esto es, no deja de rebasar los límites impuestos, pero sólo para volver una y otra vez sobre los propios límites.“

⁶⁰ Ibid. s. 28. „Las propias leyes del lenguaje que portan el mensaje de la transgresión explotan, rompiéndose así incluso la ley más esencial, la que pone la palabra al servicio de la semántica, la que encadena el significante y el significado.“

⁶¹ Ibid. „Panero se servirá de toda una tradición que le surtirá de recursos de sabotaje contra el discurso establecido. Esta tradición no es otra que la de las vanguardias que dominan gran parte de la historia cultural del siglo XX.“

vyslovit). Zbývá tedy najít místo, kde *šjãõ*, neboli klam, kterým je *šjãõ* tvo *eno*, nebude mít prostor.⁶²

Panero toto místo, kde ego nemá prostor, konstruuje ve své poezii. A konstruuje jej práv neustálou dekonstrukcí. Samotná představa lyrického subjektu, který by představoval aktivní prvek v procesu dekonstrukce diskurz, přímě sám by byl jednotný a ucelený, je dost nepravd podobná. Promlouvající lyrický subjekt v Panerov poezii je výslednicí tolika hlasů, diskurzů, stylů a pohledů, které se nemohou jevit jinak než jako schizofrenní, roztrhaný:

Neexistuje zde jeden hlas, který by se snažil zdraznit své centrální postavení, nýbrž stále explicitně přijímá i její vlastní prázdnoty, svého nejednotného charakteru, který je výslednicí mnoha dalších hlasů, které se cítí, rezonují, nepřestávají se rodit a vzájemně se anulovat v proudu tak konzistentním jako schizofrenním.⁶³

Tento škonzistentní proud, kdy jeden hlas nelze oddělit od druhého a který je jinými slovy šmentální intertextovostí, může být přímou rozkladu *ego*. Mnohoství a variabilita hlasů totiž hranice úzkostlivého *šjãõ* neustále narušují. Z tohoto pohledu je docela pochopitelné, proč je Panerova poezie nutně *sebedestruktivní*.

4.4 Senzibilita *Camp* a senzibilita *avantgardní*

Pro poznání raného díla Leopolda Maríi Panera, především sbírky *Así se fundó Carnaby Street*, má smysl seznámit se s estetickým fenoménem, který u nás donedávna nebyl téměř vůbec komentovaný a který tvoří estetický rámec sbírky. Tímto fenoménem

⁶² TALENS, Jenaro. De poesía y su(b)versión. In PANERO, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. s. 47. ŠLo subjetivo no puede eludirse (no se puede no decir *šyoõ*), pero tampoco ser dicho (el *šyoõ* no puede decirse). Sólo queda construir un lugar donde el yo, es decir, la falacia que lo constituye, no tenga cabida.

⁶³ Ibid. s. 47. ŠNo hay una voz que busque subrayar su centralidad, sino la asunción cada vez más explícita de su misma vacuidad, de su carácter mestizo, en tanto resultado de otras muchas voces, que se citan, resuenan, renacen y se anulan mutuamente, en un fluir tan consistente como esquizofrénico.

je estetika campu nebo slovy Susan Sontagové senzibilita camp⁶⁴. Pro pokus o jeho vymezení poufliji dnes jifl šklasickouo práci o tomto fenoménu ó *Notes on šCampö* z roku 1964, jehofl autorkou je práv Susan Sontagová⁶⁵. Samoz ejm existují i nov j-í studie, které ást jejich tvrzení poupravují i vyvrací, pro na-e ú ely jsou v-ak její komentá e campu dosta ující. Pravdou z stává, fle camp jako vnímavost, vkus je velmi obtíflné definovat, musí být poznán intuitivn . Sama Sontagová ho vymezuje konkrétními komentá i a p íklady. Následující citace poufliju za ú elem osv tlení fenoménu camp a prozkoumání jeho uplatn ní v Panerov díle: šCamp je nep etrflit estetické vnímání sv ta. Zt les uje vít ztví šstyluö nad šobsahemö, šestetikyö nad šmorálkouö a ironie nad tragédií.ö⁶⁶

Pro populární um ní, které se objevuje ve sbírce *Así se fundó Carnaby Street*, je p ízna ná p evaflující d leflitost stylu nad obsahem. *Styl* má v bec pro senzibilitu Camp zvlá-tní význam. Camp nerozdluje um ní na vysoké a nízké, stejn tak u n j má nifl-í váhu hodnocení dobré-patné dílo. Vedle sebe tak stojí postavy z komiks , animovaných film a kovbojek, a renesan ní a moderní básníci, klasická hudební díla a skladatelé.

Ve sbírce *Así se fundó Carnaby Street* jsou ásto zmi ovány postavy z komiks . P íkladem m fle být hrdina amerického sci-fi komiksu, *Flash Gordon*⁶⁷, který se objevuje ve sbírce *Así se fundo Carnaby Street* v textu nazvaném šTelevisor anglo mejor que la realidadö Text zní následovn : šOh, Flash Gordon, en qué Galaxia tu nave ha encallado...ö⁶⁸ Komiks Flash Gordon je i p ímo uveden na Sontagové seznamu náhodných um leckých objekt , které senzibilitu camp zt les ují. Flash Gordon je americký hrá póla a absolvent Yale university, kterého náhodou unese zanícený

⁶⁴ Pravopisná pravidla pro uffvání pojmu öcampö v e-tin jsem p evzala z bakalá ské práce Pavla Pluha e, která se tomuto fenoménu v nuje. [online]. [cit. 2012-10-04]. Dostupné z:

http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CDQQFjAC&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F217601%2Fff_b%2FBakalarska_prace.doc&ei=KAOET7zYAtOFhQfa1IyHBw&usg=AFOjCNEEnECXis

⁶⁵ SONTAGOVÁ, Susan (1933-2004). Americká spisovatelka, autorka román , povídek, scéná a esej ; reflisérka, aktivistka v oblasti lidských práv a teoretí ka fotografie. Jejím nejznám j-ím esejem je ocen ý text *Protí interpretaci*.

⁶⁶ SONTAGOVÁ, Susan. Notes on öCampö. *Partisan review*. 1964. [online]. [cit. 2012-02-04]. Dostupné z: <http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAM/RAM01/RAM0102.pdf>. öCamp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of šstyleö over šcontentö, šaestheticsö over šmoralityö, of irony over tragedy.ö

⁶⁷ Flash Gordon ó komiksová série, která se poprvé objevila v roce 1934. Jejím autorem je Alex Raymond. v roce 1980 byl komiks zfilmován reflisérem Mikem Hodgesem.

⁶⁸ PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004. s. 55.

vynálezce Dr. Zarkov a na vesmírné lodi se dostane na jinou planetu. Částečně proti své vůli se Flash musí zúčastnit akcí za záchranu Země. Na tento komiks se hodí jiný komentář Susan Sontagové o campu:

V naivním, čistém Campu je základním prvkem vážnost, vážnost, která selhává. Samozřejmě ne každá vážnost, která selhává, může být jednoduše prohlášena za Camp. Jen ta, která v sobě mísí správnou dávku přehnaného, fantastického, vášnivého a naivního.⁶⁹

Právě prvek naivity a nevinosti charakterizuje Flasha Gordona, který se vinou náhody dostane do vážné situace. Vážnost situace však selhává Flashovým naivitou.

Později sice camp z Panerova díla nevyumizí, ale pro popis jeho tvorby jím není dostatek ujmí. Ufí ve sbírkách *Teoría* a *Narciso en el acorde último de las flautas* se explicitně vyskytují zmínky o šextrémních sexuálních praktikách jako koprofilie, incest, sadismus, masochismus atd. Andrew Debicki považuje tyto zmínky spíše za snahu vyvolat skandál než sdělit jim nějaký význam.⁷⁰ To by poukazovalo opět na estetický zájem jejich použití. Jiný pohled na věc však předkládá Jenaro Talens. Podle něj není Panerova poezie *kulturalistická* ve smyslu upřednostnění rétoriky nad významem, nýbrž nanejvýš *realistická*. Poukazuje na to, že zmíněné jevy v Panerově poezii mají hlubší povod, že nejsou jen kulturalistickou-estetickou pózou:

Vše zlozkovitě, nesouvislé a oběť to, co se situuje v oblasti excesu (koprofilie, incest, impotence, homosexualita, sadismus, masochismus, atd.) nevstupuje do básní jako provokace, nýbrž jako symptom, protože, jestli tohle není šona pravda, tvoří to v nejmenším část nějaké (jiné) pravdy.⁷¹

⁶⁹ SONTAGOVÁ, Susan. Notes on "Camp". *Partisan review*. 1964. [online]. [cit. 2012-02-04]. Dostupné z: <<http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAM/RAM01/RAM0102.pdf>>. "In naive, or pure, Camp, the essential element is seriousness, a seriousness that fails. Of course, not all seriousness that fails can be redeemed as Camp. Only that which has the proper mixture of the exaggerated, the fantastic, the passionate, and the naive."

⁷⁰ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 220.

⁷¹ TALENS, Jenaro. De poesía y su(b)versión. In PANERO, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore*. Madrid: Cátedra, 2000. s. 48. "Lo fragmentario, lo incoherente y en general todo aquello que busca situarse en el territorio del exceso (coprofilia, incesto, impotencia, homosexualidad, sadismo,

Debicki se domnívá, že se jedná o estetickou pózu, tedy o pokračování a vyhocení camp vnímavosti, zatímco podle Jenara Talense tyto texty obnaflují nějakou špravdu nebo jsou její součástí. Pokusím se nalézt estetickou linii, která by zohledňovala Paner v případě. Poufiji kategorie estetické senzibility podle Susan Sontagové:

První senzibilita je senzibilita klasická, která oceňuje umlecké dílo na základ jeho věrnosti, protože naplňuje záměr, který naplňovat chce. Oceňuje primární vztah mezi záměrem a výsledkem.

Druhá senzibilita je senzibilita moderní-avantgardní, jejími představiteli jsou například Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka a Antonin Artaud. Je to senzibilita, jejími typickými rysy jsou utrpení, krutost a násilnost, vnímavost extrémních stavů existence, primární nové zkušenosti lidské, odhaluje nové druhy pravd o univerzální situaci člověka. Vytváří pnutí mezi morálním a estetickým zánícením.

Tato senzibilita, která shazuje věrnost a má tendenci teatralizovat lidskou zkušenost, je camp. Je podmíněna existencí předchozích dvou. Tato senzibilita je plně estetická.⁷²

Stejně jako Panerovy pozdní poezie nás nenechává na pochybách, že autor navazuje i na linii senzibility moderní-avantgardní. Zde je vhodné připojit komentář Andrew Debickiho: šPanerovy verše se také mohou zařadit do tradice marginální, iracionální a choromyslné poezie, která sahá zpět k Rimbaudovi a zahrnuje také avantgardní tvorbu počátků dvacátého století.⁷³

masoquismo, etc.) no entran en los poemas como provocación sino como síntoma, porque si no son sólo verdad al menos forman también parte de una (otra) verdad.

⁷² SONTAGOVÁ, Susan. Notes on "Camp". *Partisan review*. 1964. [online]. [cit. 2012-02-04]. Dostupné z: <<http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAM/RAM01/RAM0102.pdf>>.

⁷³ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. s. 220. šLos versos de Panero también pueden relacionarse con una tradición de poesía marginal, irracional y alienada que se remonta hasta Rimbaud, y que incluiría también los escritos vanguardistas de principios del siglo XX.

4.5 Rozbor sbírky *Así se fundó Carnaby Street*

S Panerem stejně jako s Gimferrerem můžeme prohlásit, že kino je lepší než realita. Pokud jsem však kino u Gimferrera pojímala jako jeho specifické šreftisérské video a tvůrčí metodu, Panerova poezie je samotná 3D show, promítání. V tu chvíli se protrhnou hranice mezi konvenčně ustálenými svety a divák se pohybuje v prostoru, kde potkává náhodné bytosti, které jsou tam oprávněny být jen proto, že existují jako text nebo jiný druh fikce. Jeho tvůrčí metodou je, obrazně řečeno, přemazávání filmových pásek jinými filmy.

O názvu⁷⁴ této sbírky se Panero vyjádřil: „Pokud vám tento název dnes připadá absurdní, tehdy tomu tak nebylo. Můžeme narážet na šdu-ěvní stav v době konce světa, který Muschig považuje za podstatu expresionismu.“⁷⁵ A ufl je *Muschig* kdokoliv, označení *du-ěvní stav v době konce světa* sbírku docela dobře vystihuje. Hravá Camp estetika s příděchem úpadku a dtské vitality zároveň, nivelizace všech forem diskurzu. Primární poetické slovo ufl nemá co říct, jedinou možností jak vytvářet poezii se stává metoda *intertextualizace*.

Pro analýzu této sbírky zvolím jiný postup než u *La muerte en Beverly Hills*. Protože se jedná o množství aflů na výjimky krátkých, na sebe nenavazujících textů, budu se zabývat obecně jejich formálními a tematickými rysy. Jednotlivé rysy budu komentovat na zvolených příkladech.

Po formální stránce je sbírka rozdělena na tři části: *Así se fundó Carnaby Street*, *Tarzán traicionado* a *Otros poemas*. Každou část tvoří množství básní v próze. Jedná se v t-inou o krátké anekdoty, sdělení, n kdy mají texty formu oznámení, elegie, nekrologu nebo pocty konkrétní osob. Příkladem oznámení může být text o smrti vynálezce nebezpečného insekticidu DDT:

⁷⁴ Carnaby Street je nákupní zóna v Londýně ve čtvrti Soho. Sídlí zde mnoho módních a lifestyleových obchodů, mezi nimi i mnoho nezávislých módních butiků. V 60. letech byla Carnaby street populární u významného stylu *mod* a *hippies*. Stala se jednou z nejřhavějších destinací *Swingujícího Londýna* šedesátých let.

⁷⁵PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004. s. 77. „š(...)título que si ahora puede parecer absurdo, entonces no lo era; se trataba con él de aludir a una <<situación anímica de fin de mundo>>, base del expresionismo según Muschig.“

Ha muerto el inventor de DDT. Se llamaba Oscar Frey y aunque su descubrimiento no tuvo la trascendencia de los de un Koch, un Pasteur o un Fleming, bien merece que le recordemos, pues gracias a él nuestro hijos tal vez nunca lleguen a saber lo que eran los tormentos de la picadura de una chinche o de una pulga. (s. 48)⁷⁶

Dalším pozoruhodným příkladem oznámení je text nazvaný šÚnos Lindbergaö. Parafrázuje skute nou událost ó únos dít te slavného amerického letce z roku 1932. fie jde o tuto událost, nám napoví jen název, samotné t lo zprávy o únosu dít te je p ekvapující:

Kdyfl se rozednilo, d ti odjely na svých trojkolkách a nikdy se nevrátily. (s. 38)

P íkladem textu k uct ní památky m fle být báse šPamátce Bonnie a Clydeäö:

La pistola en la nuca. NO GRITE SI NO QUIERE
MORIR. Los coches de policía, lanzados a toda velocidad,
A través de Cicero. (s. 39)

Uct ním památky je zde charakteristické situace a promluva z filmu o známém zlo ineckém duu. Kdyfl vezmeme v úvahu d leflitost, jakou Novísimos p íkládali (i filmovému) jazyku, je z ejmé, pro zrovna tato scéna a typický hovorový obrat zlo inc figuruje jako jejich nejvlastn j-í pomník.

Pointa text je ästo postavena na vztahu obsahu a samotného textu. Touto pointou ästo bývá moment p ekvapení, jako je tomu u básn öÚnos Lindbergaö nebo u básn öBrooklynem pro-el and lö:

A los dos días fue detenido, y llevado a disposición del juez.
Se trataba de un traficante de marihuana. (s. 54)

Kdyfl mluvíme o form , je t eba zmínit to, co Túa Blesa nazývá ötext apsideö⁷⁷. N které Panerovy básn mají dv a více verzí, anifl by pozd j-í verze odkazovaly k

⁷⁶ V-echny citace v této kapitole (pokud není uvedeno jinak) pocházejí z knihy: PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004.

⁷⁷ v orig. *texto ápside*. BLESÁ Túa. La destruction fut ma Beatrice. In PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004. s. 10.

originálu. Túa Blesa to komentuje: „Idea õp vodní verze se rozplynula v idei p vodní verze bez pvodu a autorství. P vod i autorství se vytratily v mnohství text , v systému, ve kterém je text unikátní a multiplikovaný zároveň.“⁷⁸ P íkladem õtextu apsidaõ je t etí báse ze série õMetamorfózö. P vodní verze ze sbírky *Así se fundó Carnaby Street* má jeden ádek týkající se árod je Merlina, který se prom nil v mech. Ve výboru z díla *Agujero llamado Nevermore*, který editoval Jenaro Talens ufl najdeme tuto báse roz-í enou o dal-í texty, které p edtím tvo ily samostatné básn a nyní se v-echny staly sou ástí õMetamorfózy IIIö.

Jednou z charakteristik sbírky je nerespektování tradi ní kategorizace um ní a vid ní v-ech jev jako holých, hodnocením nezatíflených fenomén . Toto vid ní nevytrhává díla a autory z kontextu v negativním smyslu, nýbrfl bo í konven ní hranice mezi nimi a v-e se ocitá v jednom velkém společném kontextu, kde kritickým m ítkem z stává nanejvýš-schopnost um leckého díla õbýt campyö, obstát v campovém vid ní sv ta. Ráda bych zd raznila, fle a pro p ehled uvádím tematické okruhy, není jejich vymezení pro podstatu díla nijak zásadní, jejich vymezení spí-jen dokládá, co v-e stojí v Panerov estetickém cít ní voln vedle sebe. Prvním referen ním okruhem je sv t komiksových, filmových a pohádkových postav. Jejich sv t není uzav ený, nýbrfl je to otev ený sv t neomezené fantazie. Takový text je stejn õrealnýö jako zpráva z novin nebo nekrolog. Jako p íklad uvádím text õMufl, který cht l cestovat v plastovém autí kuö:

Al fin, optó por un dinki-toys. Abrió con cuidado, la portezuela. Al fondo le sonreía el mago de Oz, invitándole a entrar. (s. 37)

Zde se objevuje árod j ze zem Oz na sedadle autí ka. Nabízí se otázka, jaký má tato tematika vztah k autorovu d tství. Debicki podotýká, fle mnoho Panerových básní se vztahuje ke vzpomínkám z d tství, kde dominuje strach a nejistota.⁷⁹ Podle mého názoru je zde d leflitá p edev-ím kontinuita nebo znovunalezení d tského vid ní, které nestaví hranice mezi sv t fantazie a õrealnýö sv t. Velmi ásté jsou parafráze nebo citace z

⁷⁸ Ibid. s. 10. š Idea esta del << original >> ahora desvanecida en la de un original sin origen ni autoridad algunos, por haber sido uno y otra distribuidos, disseminados entre la serie textual, en una estructura en la que el texto es único y múltiple a un tiempo.õ

⁷⁹ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994. str. 219.

pohádkového příběhu o Peter Pan.⁸⁰ Peter Pan je chlapec, který nikdy nevyrostl a zůstal dítětem. Vidím tu paralelu s Panerovou snahou o znovunalezení dítěte, který se vidí. Svádíme boj o něco, co je racionálně definitivně ztraceno (dítě), společnost nás v tom utvrzuje (pan Darling), ale zároveň cítíme, že je to stále přítomné uvnitř nás. Tento boj se odráží například v následujícím úryvku z textu nazvaného „Unas palabras para Peter Pan“:

„Deje ya de retorcerse el bigote, señor Darling, Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda en la habitación a oscuras. Deje ya de retorcerse el bigote, todo quedará en unas lágrimas, en un sollozo apagado por la noche. Todo está en orden, tranquilícese, Señor Darling.“ (s. 62)

Druhým referenčním okruhem je svět ve známých postavách od zločinců a vraha až po spisovatele, režiséry, revolucionáře a vynálezce. V ukázce „Vraída dne Svatého Valentína“ stojí na křídle z nich po boku filmové opičky King-Konga:

King-Kong asesinado. Como Zapata. ¿Por qué no Maicovsky? O incluso Pavese. La maldición. La noche de tormenta. Dies irae. La mentira de Goethe antes de morir. Las treinta monedas. La sombra del patíbulo. Marina Cvetaeva, tu epitafio serán las inmensas praderas cubiertas de nieve. (s. 35-36)

Posledním referenčním okruhem jsou postavy z mytologie a parafráze mytologických motivů, například arturovské vytažení meče ze skály:

El recién llegado decía que era capaz de extraer la espada de la roca. Todos los habitantes de Zadar palidecieron, al oír la noticia. Al llegar la noche, amparándose en la oscuridad, llegaron hasta su lecho y le ahogaron con la almohada. (s. 42)

Nebo první báseň z trojice „Metamorfózy“:

Al llegar a casa, abrió el paquete que contenía un aeroplano de juguete. Lo besó suavemente. Era Ícaro, le sonreía. (s. 38)

⁸⁰ Peter Pan. Pohádková postava, kterou vytvořil skotský spisovatel a dramatik James Matthew Barrie.

4.6 Rozbor sbírky *Teoría*

Sbírka vyšla o tři roky později než *Así se fundó Carnaby Street* a je zde patrná z estetická proměna poetiky. Po formální, tematické i jazykové stránce se hojně uplatňují vlivy avantgardní estetiky, hlavně dadaismu a surrealismu. Panero zde ufl docela z estetického navazuje na Rimbaudovskou linii prokletých básníků. Dostává se k negaci sebe sama a k nahlédnutí prázdné podstaty jevu, jejichž jediná realita je textová, jazyková. Jde však dále než Rimbaud, který po zkušenosti nicotné podstaty jevu přestal psát. Panero se dokázal přes tuto vizi prázdnoty přenést a píše dál. Zkušenost prázdnoty však zanechala následky, o básník vytváří jakýsi textový antiprostor, to co Túa Blesa nazývá *logofagie* o textualizovaná nicota, ticho. Túa Blesa se studiem *logofagií* u vybraných autorů zabývá.⁸¹ Jak píše Maria Fortuny ve svém článku:

Autor *logofagie* se nenechá vydírat tichem, kterému se říká, - což se stalo Rimbaudovi, který v devatenácti letech dokončil své věčné básnické dílo -, nýbrž píše dál a dosáhne ztvárnění tohoto ticha v textu: autor *logofagie* neodmítne nadobro pokračovat ve svém poslání, ůzkusil limit a šel je-t dále a následkem je inkorporace ticha do textu, ale ne jako látky k reflexi, ne jako tématu...textualita je tichem popírána, konzumuje se, a přesto přetrvává.⁸²

Dalším specifickým sbírky je, že jednotlivé verše nebo motivy se později v dalších básních objevují znovu, v jiném sledu. Fungují jako části skládky, která se přestavuje, jako pohybující se dílky, když to máme kaleidoskopem. Tato cykličnost, znovuuffívání stejných veršů v průběhu sbírky kulminuje.

⁸¹ BLESA, Túa. *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 1988.

⁸² FORTUNY, Maria. Logofagias. [online]. [cit. 2012-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.preferirianoacerlo.com/blog-prefereria-no-hacerlo/logofagias-de-maria-fortuny/>>. „Pero el escritor de la logofagia no se deja asustar por este silencio al cual se enfrenta, -como sí hizo Arthur Rimbaud, quien a los 19 años ya había escrito toda su obra poética- sino que sigue escribiendo y consigue plasmar este silencio en el texto: el escritor de la logofagia no renuncia definitivamente a continuar su tarea, ůha tenido la experiencia del límite y aun la de afuera de los límites y la consecuencia es la incorporación del silencio al texto, pero no como materia de reflexión, ni como tema de una manera en que la textualidad se devora, se consume, pero sobrevive.“

Sbírka má formálně ty části, které tvoří zný počet textů od jedné básně po desetidílnou básnickou skladbu. Pro nedostatek prostoru se budu vnovat především desetidílné básnické skladby „El canto del llanero solitario“, na které lze Panerovy básnické prostředky dobře a uceleně demonstrovat.

Pozoruhodný je úvodní text první části, „Le chatiment de Tartuffe“ (Tartuffovo potrestání), jehož název je ve francouzštině, zatímco samotná báseň je v angličtině. Víceязыčné texty mohou být podle Blesa rovněž jedním z projevů logofagie⁸³. Názvem Panero odkazuje ke shodně pojmenované Rimbaudovské básni. Kromě názvu nemají však texty nic společného. Zatímco Rimbaudův text je výpravňý a popisuje Tartuffovo (církve) zesměšnění, u Panera je název symbolická, jeho text si pohrává s abstraktními pojmy domýšlivosti a hanby. Zatímco Rimbaudova báseň má formu sonetu a pravidelný verš, Panerův text je psán volným veršem a není členěn na strofy. Text začíná takto:

Every triumph of Vanity
is followed, inexorably, by Shame
because Shame is more powerful than Vanity
and Vanity doesn't succeed in eliminating
the weight of bodies which inexorably fall, afterwards,
and come back to their original place (s. 79)⁸⁴

Vímno mě si, ale se tady objevuje personifikace nebo až zbožňování morálních konceptů domýšlivosti a hanby, které autor uvádí s iniciálami. V závěru básně se mluví o rovnostářském větru, který věje, co domýšlivost vybuduje, srovná:

And always the wind, the ferocious and equalitarian wind
levels the desert and sweeps away
the buildings that Vanity made up with effort, (s. 79)

Otázkou je, jakou funkci plní tato moralistická báseň, která působí téměř jako varování, na začátku sbírky. Zdá se, jakoby Panero předjímal impuls destrukce, inherentně obsažený v každém tvoření, jeho poezii nevyjímaje.

⁸³ Blesa, Túa. La destruction fut ma Beatrice. In: PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004. p.11.

⁸⁴ Všechny citace v této kapitole pocházejí z: PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004.

por la simple visión de sus cuernos
cubiertos de nieve: montañas
a las que el ciervo va a morir
cargado de toda su blancuez (s. 85)

Nebo:

Estas flores son cadenas
Y yo habito en las cadenas
Y las cadenas son la nada
Y la nada es la roca
De la que no hay retorno
(mas si no se ha vuelto es porque tampoco
nunca se ha ido) (s. 88)

N co o *logofagii* íkají nejspí–i následující ver-e z t etí ásti, která je metapoetickým
vrcholem celé skladby:

minimización del ritmo en favor de una escritura
de la profundidad en favor de la superficie
del símbolo en favor de la imagen (s. 89)

Panero zde pojednává o ťautodestrukciö na úrovni diskurzu

en una superficie única
no dependiente de lo designado, ni de ninguna otra ley
(asesinaba)
construyendo (a
sesinaba) sus propias leyes
como un castillo en el vacío. (s. 90)

i na úrovni samotného slova

la palabra
está devaluada, flota en el vacío
y son torpes sus pasos, perezosa
como si fuera agua, así es preciso
acrisolar su destrucción
en una nueva extensión lingüística
negadora del agua, de las formas babosas (s. 90-91)

V celé skladbě se velmi často objevují logofagie, které explicitně negují sebe sama, svou ěfunkčnost, jakékoliv své bytí mimo text. Například ve tvrté části *Las llaves de una puerta que no se abrirá nunca*, dále explicitně negación de una ola, jiným druhem absurdní negace p edem e eného je v téže části: *Ulm/ ganó en la batalla todo menos su vida*, dále například: *tu mano ni o de cabellos verdes/ que no tienes manos*. Dále v páté části: *Ulm, sólo así vive, vencedor/ de batalla que nunca se dio*. Víckrát se ve skladbě objevuje ěmontáž de la que no hay retorno, ěpájaros que no existen, ěbosque que no acaba ni empieza nebo *las flores del ártico (elles no existient pas)*. V tomto posledním p ípadě se objevuje další p íznak ticha zn ícího v poezii ó makarónské ver-e ó ver-e v cizích jazycích nebo dokonce cizím písmem. Mohou být p íznakem selhání jednoho jazyka komunikovat jemné nuance a specifické (literární nebo um lecké) kontexty. V následujícím úryvku můžeme jít o název bluegrassové písně⁸⁶:

en la tierra descarpada,
 llena de sueño, anciana
 que en oveja se transforma
 Are you washed in the blood of Lamb? (s. 108)

Nebo mohou makaronismy vyjadřovat b ěfnou vlastnost vnit ního monologu ělovka p echázet z jednoho jazyka do druhého:

animales de contornos mágicos
 vide Carroll
 (el huevo con rostro humano) the rain
 in the plain bajo el sol las cadenas
 el sepulcro de Sitting bull
 los pájaros
 que no existen (s. 88)

Obas p sobí st ídání jazyk ě jako p echod z jasné oblasti mysli do jejích temných hlubin. Jako náhlé proz ení, mysl, která lehce proniká podstatou v cí, aby potom op t upadla do do svých chmur . V následujícím úryvku lyrický subjekt sedí na posvátné ínské ho e Taishan a proflívá okamfiky proz ení, potom v-ak upadá do chaosu :

⁸⁶ Bluegrassová píse ŃAre you washed in the blood of the Lamb. 30.4. 2012 dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=ZGmwkLptxOE&feature=related>

Bebía té verde
 pero fue un mono quien lo destruyó
 bebía té sentado
 en el monte Taishan, y lo miraba todo desde el puente
 que une la tierra con el cielo, sólo desde ahí
 podía mirar al río, podía
 con mirada lejana ver transcurrir al dios pardo
 Cadaver aqua forti dissolvendum, nec aliquid
 retinendum. Tate ut potes,
 el baile
 Curwen debe morir, bandera negra, not
 of meat bleeding (s. 92)

Skladba je minimáln ěste n vybudována na jifl existujících literárních textech. Nejvýrazn ěj-í je vliv ver-ovaného surrealistického p ěb hu Lewise Carolla ěLovení Snárka⁸⁷ v druhé ěsti Panerovy skladby. P ětomnost imaginární tvora Snárka nebo(-li) Boojuma lze vystopovat v celé básni. Podle Julie Bareilly se zde ělovení nejasného tvora ě vztahuje k Panerovu hledání identity: ěBáse ěZp v osam ělého pasteveě, která se odvíjí jako paralelní diskurz k básni L.Carrolla, ěThe Hunting of the Snark, se zabývá práv ětématem hledání identity a manifestuje, jak je k porozum ění realit ě d ělefitá logika ějiného smyslu.⁸⁸ Práve pocit ne-identity, stav, kdy je kařdí zam ěnitelný, je výchozím bodem Panerovy básn ě a definuje vztah Snarka a Bujuma:

Snark
 destruye a Bujum
 (con su plumaje afilado a la manera
 de un cuchillo, con sus uñas separadas del cuerpo, con
 sus dientes sagaces que ya no mastican carne humana)
 Snark = Verf (y ya no barrabum) (s. 87)

Stejn ě jako v p vodním Carrollov ě textu, kde ú ěstníci lovu na Snárka do poslední chvíle nev ědí, utkají-li se se Snárkem (je-li Snark Snark), coř by bylo p ějemné, a nebo s Boojumem (pokud je Snark Boojum), coř by znamenalo, ře se rozplynou:

⁸⁷ CARROLL, Lewis. *The Hunting of the Snark*, 1876.

⁸⁸ BARELLA, Julia. La poesía de Leopoldo María Panero: Entre Narciso y Edipo. *Estudios humanísticos filología*. Universidad de León, 1984, núm. 6, s. 125. řEl poema *El Canto del Llanero Solitario*, que corre como un discurso paralelo al poema de L.Carroll, *The Hunting of the Snark*, versa justamente sobre el tema de la búsqueda de la identidad y pone de manifiesto l ě importancia de una lógica řdel otro sentido ě en la comprensión de la realidad. ě

In the midst of the word he was trying to say
In the midst of his laughter and glee
He had softly and suddenly vanished away ó
For the Snark *was* a Boojum, you see.⁸⁹

Pocit ne-identity podtrhují i dal-í motivy, jak pí-e Julia Barella: õCesta, hledání za íná (õob -ené zrcadloõ a do õprázdného prostoru jsem vkro ilõ) bez vlastního jména a v anonymní komunit , kde se nikdo neodráflí v zrcadle a kde jsou proto v-echna jména zam nitelná.õ⁹⁰ Motiv zrcadla, ve kterém se nikdo neodráflí a motiv bezokých osob se opakovan objevuje v -esté ásti:

Carmilla
si miras al espejo, tú allí no estarás
(fuera de este papel tu nombre, Lenore)
Ana: tú no estarás
esfera, espejo:
tú no estarás (s. 96)

Osoby, které v -esté ásti vystupují (moflná skute né, moflná fiktivní) jsou prezentovány jako õneur iteõ bytosti, které se pohybují v õnejasnémõ prostoru:

Y el amor
tentacular acogió entre sus brazos
a seres indecisos entre la oscuridad y la luz
(the vacant into the vacant) NADA
Luis Ripoll, José Sainz, o Eduardo o Ana
desaparecidos como serpientes
NADA (s. 95)

Jejich jediná identita spo ívá v jazyce, v nástroji, kterým se prezentují (nap .jméno õAnaõ) a kterým je m flème vymezit:

La blanca marea se llevó los despojos

⁸⁹ CARROLL, Lewis. õThe Hunting of the Snark.õ [online], [cit. 23.4.2012]. Dostupné z: <http://ebooks.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/snark/index.html>.

⁹⁰ BARELLA, Julia. La poesía de Leopoldo María Panero: Entre Narciso y Edipo. *Estudios humanísticos filología*. Universidad de León, 1984, núm. 6, s. 125. õEl viaje, la búsqueda se inicia (õahorcado está espejoõ y en un õlugar vacío me introdujeõ) sin nombre propio y en una comunidad anónima donde nadie se refleja en el espejo y donde todos los nombres, por esa razón, son intercambiables.õ

Luis Ripoll, y Eduardo quizá y verosímilmente Ana
Ana, Ana, Ana (sólo es posible repetir su nombre)
es lo único que sé de ella)
te has quedado SIN OJOS
Ana, Ana, Ana (y la blanca marea
y abolido el mar, las bolas
de cristal se multiplican (s. 96)

Druhou výraznou literární inspirací je dílo E.A.Poea, skladba „Havran“ básni „La segunda esposa“ a p edev-ím Poeova povídka „Sud vína amontilladského“ v deváté části „Zpřevu osamělého venkovana“. Tato část je cestou sklepením až do nejbližší cely, kdy nečlověk sud amontilladského vína, nýbrž říká zde smrt. Celou básní se vine hlas pobízející Fortunata, který jde navštívit domky této smrti vstoupit. Ocitáme se uvnitř mysli jeho vraha Montresora a jsme svědky jeho vnitřního monologu:

Fortunato, ven
y bebamos
juntos de esta botella de Médoc
(en que el diablo se esconde)
antes de las cadenas y la muerte (s. 105)

Následovně se vnitřní monolog vytrácí a jsme objektivními pozorovateli:

y los pasos resonaron
hasta que el eco ocupó (definitivamente) su lugar
FOR GODSAKE MONTRÉSOR
(y cesó el anaspere) (s. 105)

Ale nejčastěji máme pocit oné ne-identity, autora jako médium, jako prostředníka diskurzů, který takto sdílí vrahovu duševní nemoc. Promlouvá sice Montresor k Fortunatovi, ale v pozadí cítíme i přítakání autora:

toda perfección está en el odio
y el odio es todo lo que me une a ti
en la Fase Etérea
no hay ya rencor, sino odio
en la Fase Etérea
el odio es todo lo que me une a ti
(la tos de Fortunato, el frío en la bodega)
D

el odio es todo lo que me une a ti
(y a la Fase Eléctrica)
mis amigos y yo somos como peces
y no hay amigos
en la pecera (tumba del diablo)

V–imn me si zde opakování ver– , které je zlov stným p íznakem poblouzn né mysli vraha. Zajímavý je motiv ryb, ryba je asi nejfrekventovan j–í zví e v celé skladb . Julia Barella ji spojuje s psychickým stavem uzav ení se ve své mysli, pono ení se do temných hlubin nev domí a se zku–eností ticha: ÷V psychiatrii je ryba symbolem nev domí, hloubky, samoty a ticha. Jako kafldodenní subjektivní realita, která se projevuje navenek, ryba se charakterizuje také jako zlov stná a je takto prezentována v básni.÷⁹¹ Ver–õmoji p átelé a já jsme jako rybyõ sice mluví o p átelích, ale jasn je z n j cítí osam lost lidského individua, ztraceného v temných oblastech mysli ó õv akváriuõ, které je õhrobkou áblaõ a kde õnejsou p áteléõ. ÷Vodní sv t, který je peklo; voda, ve které se jako v zrcadle nic neodráí a obsah láhve, ve kterém sídlí ábel-opilost a který tomuto vodnímu a nep ítomnému sv tu vládne.÷⁹²

V básni ÷La segunda esposaõ se potom objevují odkazy na Poeovu báse ÷Havranõ. V prvním ver–ovaném úseku je pouflit dokonce stejný rým jako v básni ÷Havranõ:

Agujero llamado nevermore
donde la angustia suavemente presa
donde la sangre blancamente cesa
agujero llamado Dead Lenore
fácil triunfo del pájaro no visto (s. 109)

Zatímco v Poeov básni:

⁹¹ BARELLA, Julia. La poesía de Leopoldo María Panero: Entre Narciso y Edipo. *Estudios humanísticos filología*. Universidad de León, 1984, núm. 6, s. 125. ÷En psiquiatría el pez es el símbolo del inconsciente, de la profundidad, de la soledad y del silencio. El pez, ahora, como realidad cotidiana y subjetiva que se significa en lo real, se caracteriza también por lo siniestro y así aparece en el poema.÷

⁹² Ibid. ÷El mundo del agua, que es el Infierno; el agua, abolida en tanto en cuanto espejo, y, presidiendo este mundo acuático y ausente, el líquido de la botella donde habita el diablo, la embriaguez.÷

Respite - respite and nepenthe, from thy memories of Lenore:
Quaff, oh quaff this kind nepenthe and forget this lost Lenore!"
Quoth the Raven, "Nevermore."⁹³

Vrcholnou alegorií není a hrozivých následků prázdne podstaty slova je báseň ze závěrečné části *Post Scriptum* nazvaná *Vanitas Vanitatum*. Je alegorickou cestou hroutící se říčí, která byla vybudována na *slov*. Je tu oslovován Ialdabaoth (v překladu otec chaosu), gnostické božstvo považované za stvořitele materiálního světa a pánem zla. Je to lidmi vytvořený bůh, svázaný limity lidského ega a představitosti. Zrozen z lidské touhy poznat boha, se naopak stává v zničitелеm, naším limitem, který nám zakusit božství znemožňuje.⁹⁴ Lyrický subjekt prochází Ialdabaothovou hroutící se říčí a lamentuje nadiny jeho vyznavačů, na které doplatily celé národy:

Y vi cómo se asesinaba en el *nombre* de Dios
vi cómo se exterminaba a pueblos, a razas enteras por no
adorar la imagen de la Bestia
que lleva el *nombre* de Dios.
Cátaros, bogomilas, guaraníes, aztecas (y el degollado en Treveris)
exterminados por un asesino que dice ser único
cíclope de un solo ojo,
exterminados en el nombre de Dios. (s. 134)

Je zřejmé, že Ialdabaoth je tedy *Bohem*, který svůj kult založil na *slov* (na jméno), jehož podstata je prázdna. V závěru básně se se zmiňuje *Nové Město*, mofná biblický Nebeský Jerusálém, který je *op* edzví stí katastrofy reality, jejímž projevem je členství a na závěr veršů z Janovy Apokalypsy: *„a všichni tvorové v moři budou zničeni.“* (s. 135)⁹⁵.

⁹³ POE, Edgar Allan. *The Raven*. [online]. [cit. 2012-27-04] Dostupné z: http://famouspoetsandpoems.com/poets/edgar_allan_poe/poems/18848

⁹⁴ Ialdabaoth [online]. [cit. 2012-27-04]. Dostupné z: http://altreligion.net/?page_id=743

⁹⁵ Panero, Leopoldo María. *Poesía completa*. Visor libros. Madrid. 2004. s. 135. *„Nueva ciudad...que es el anuncio de la catástrofe de la realidad, y todas las criaturas en el mar serán destruidas.“*

V) Resumen

El cine en la poesía temprana de Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero

Este trabajo se dedica a la poesía temprana de dos poetas españoles de la generación de los Novísimos que apareció en la escena literaria española en los años sesenta y setenta del siglo XX: Pere Gimferrer y Leopoldo María Panero. Se concentra en el fenómeno del cine que está presente en la obra de los poetas Novísimos como expresión de uno de los mitos más influyentes de su generación. Primero se comenta la construcción de identidad de la generación de los Novísimos a la que José María Castellet proclamó la generación de la ruptura. Luego se presentan los poetas, se caracteriza su creación literaria y se analizan sus libros de poesía: *La Muerte en Beverly Hills* de Pere Gimferrer y *Así se fundó Carnaby Street* y *Teoría* de Leopoldo María Panero.

El primer capítulo, 'Generación de los Novísimos: La construcción de la identidad', trata de describir la imagen de la generación que se constituye después de la publicación de la famosa antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* en el año 1969 y los puntos de vista de los críticos que en los años setenta y ochenta colocaban a los Novísimos en un contexto más amplio dentro de la tradición literaria española y designaron su aparición en la escena literaria más como reescritura de la tradición que como ruptura, como lo había interpretado Castellet.

Posteriormente, en este capítulo se explican los conceptos básicos e innovativos de la poesía de los Novísimos: el culturalismo, la intertextualidad, la metapoesía, la función de la lengua y el papel del lector. También se presta atención a las influencias e inspiraciones literarias de los Novísimos, tanto españolas como extranjeras.

El segundo capítulo se dedica a Pere Gimferrer y a su trayectoria y formación literaria, porque su propia experiencia personal se encuentra muy cerca de los nuevos elementos que influyen en su poética. En tanto que gran aficionado al cine y al arte, podemos comprenderlo cuando dice que estima más las obras de arte que la vida real.

En este capítulo se caracteriza brevemente su primer libro *Arde el mar* y se subraya lo que significó la publicación de este libro en el año 1966 en España.

La parte siguiente es el análisis de su libro de poemas *La Muerte en Beverly Hills* que publicó un año después de *Arde el Mar*. Pere Gimferrer tenía por entonces veintiún años ó era muy joven ó y estaba publicando un libro con una técnica muy sofisticada y muy bien evaluado también por la crítica. Se trata de un poema de ocho partes con una línea ímplicita unificadora que es el mundo del cine. La identidad del sujeto lírico en este mundo se transforma y cambia, a veces se nos presenta como un espectador, a veces como el director y a veces como protagonista o un personaje marginal que se encuentra dentro de una película. El género de cine más importante al que se refiere en los poemas es el *film noir* de la era de oro de Hollywood de los años cuarenta y cincuenta. En los poemas aparecen tanto personajes reales de las películas como los actores y actrices de esta época.

Es interesante que Gimferrer trate en su libro el tema de la juventud perdida, casi no percibida, no existente y efímera, teniendo en cuenta que el mismo tenía sólo veintiún años. Este hecho, en mi opinión, también indica la madurez interna de un joven que, más que con el mundo real, vivía rodeado de libros, películas y cuadros.

Otra imagen que el libro estetiza en clave (pos)moderna es la imagen de la muerte. Ya con el título del libro nos damos cuenta, de qué muerte se tratará. Sólo basta mencionar las características del barrio de Beverly Hills ó el *šglamourš*, el lujo, los fetiches tipificados, las mujeres *femme fatale*, la atmosfera lúgubre y misteriosa. Así es esta muerte ó es, digamos, *šuna muerte con estiloš*, nada menos seria y grave para un poeta que eleva el mundo de la ficción sobre el mundo real. La imagen de la muerte en el libro una y otra vez se intercambia o confunde con la imagen de la mujer estilo *femme fatale*. Este tipo de *femme fatale* en las películas *film noir* se suele presentar como la enviada de la muerte, porque los hombres pierden razón por ella, caen en las redes de las trampas y mueren. Así en el libro, él que cae a las redes de la muerte/*femme fatale* es también el autor que una vez dice que ya *šconoce sus uñas pintadasš* pero en otra página se está volviendo loco por ella.

Pero el rasgo más destacado de este libro parece ser el proceso creativo. El autor usa la técnica del director de cine y con una cámara ficticia crea imágenes visuales sofisticadas que se proyectan en la mente del lector durante la lectura. Leer esta poesía es como ver una película. La secuencia de planos que el autor presenta en forma de versos

crea imágenes visuales y estos producen el impacto final, cada vez diferente, dependiente de la formación cultural del lector. Quizá podría decirse esto de la poesía de cualquier época, pero la diferencia es que Pere Gimferrer escribe las poemas con plena conciencia de este proceso y con el fin de crear precisamente este efecto.

La tercera parte de este trabajo se dedica a la obra y persona de Leopoldo María Panero, el poeta que tradicionalmente ocupa el puesto del poeta maldito dentro de la generación de los Novísimos. Se comenta su método creativo de deconstrucción y textualización. Si fuera él el director de cine, hubiera creado parodias, grotescas y películas collage en los que las obras originales perdieran todo su valor emotivo y se convirtieran en puros componentes para una construcción nueva.

Se comenta la presencia o ausencia del sujeto lírico en su obra que, por su carácter deconstructivo, no supone tener un sujeto fijo y estable. Panero practica algo como autoterapia interior muy dura, se da cuenta de los esfuerzos del ego por expresarse y reflejarse en la poesía. Con la transgresión permanente y dinámica crea un espacio donde para el ego no queda lugar, llena este espacio con voces de otros discursos, les deja dominar a este espacio y disturbar el ego. Deja este proceso ir más y más lejos y como Antonin Artaud acepta la ruta de la esquizofrenia y la autodestrucción.

En el análisis de su libro de poesía temprana *Así se fundó Carnaby Street* se presta atención al fenómeno denominado Camp. Sensibilidad camp, conceptualizada por primera vez por Susan Sontag en los años sesenta, se puede rastrear y demostrar en muchos lugares de *Así se fundó Carnaby Street*. La sensibilidad Camp incluye el interés por las películas animadas, el cómic, la literatura y el cine fantásticos y policíacos, los objetos kitsch y otros fenómenos de la cultura urbana y artificial, especialmente los de carácter lúdico y exagerado.

El último capítulo es el análisis del libro de poemas *Teoría*. Este libro presenta un cambio notable de la poética. El autor continúa en la línea que data de Rimbaud, a la que pertenecen los poetas malditos, que experimenta las vanguardias y cae a la autodestrucción con Artaud. El elemento más destacado y extraño de este libro es la *logofagia*, un fenómeno que describió Túa Blesa como strozo textualizado del silencio. El poema de diez partes *El canto del llanero solitario* sirve para demostrar bien las logofagias y los textos metapoéticos. La logofagia es la consecuencia de experimentar el

vacío de la palabra. Al vacío de la palabra y al destrucción de su imperio se dedica también el poema famoso del final del libro *šVanitas Vanitatumõ*.

Cinema in the early poetry of Pere Gimferrer and Leopoldo María Panero

The Analysis of *La muerte en Beverly Hills* (1967) of Pere Gimferrer and *Así se fundó Carnaby Street* (1970) of Leopoldo María Panero demonstrates that poetics of culturalism was in some moment dominant for both of these poets. In the book *Teoría* (1973) of Panero, a change of poetics in more individual direction can be seen. This is a general fact for most of the poets of the Novísimos, who started with culturalism: they were gradually leaving or transforming it, to develop a more individual exploration in the field of poetry. The šheritageõ of the culturalism and poetics of the cinema in the poetry of these two poets are the change of the field of reference of poetry ó incorporating already existing materials into poetry ó and also the film directorø approach: the ability of sophisticated changes of perspective and the position of lyrical subjects within a poem.

Kino v rané poezii Pere Gimferrera a Leopolda Maríi Panera

Analýza sbírek *La muerte en Beverly Hills* (1967) Pere Gimferrera a *Así se fundó Carnaby Street* Leopolda Maríi Panera (1970) ukazuje, že oba básníci si prošli vývojovou fází, kdy pro ně byla poetika kulturalismu dominantní. V Panerov sbírce *Teoría* (1973) uflje z etelná proměna poetiky individuálním směrem. To platí pro většinu básníků Novísimos, kteří začali u kulturalismu (a obecně pro básnické skupiny, které na začátku spojujeme nějaký kulturní-ideologický směr): postupně tento přístup opouštěli nebo transformovali a rozvíjeli na poli poezie individuální hledání.

Šdůdictvíø kulturalismu a poetiky kina v poezii těchto dvou básníků je změna referenčního pole poezie ó inkorporace jifi existujících materiálů do poezie ó a schopnost, kterou básníci převzali od filmového režiséra a jeho kamery, sofistikovanými úhly pohledu a pozicí lyrického subjektu v rámci básně.

VI) Bibliografie

Primární literatura:

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

GIMFERRER, Pere. *Arde el Mar*. Edición de Jordi Gracia. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1997.

GIMFERRER, Pere. *Espejo, espacio y apariciones*. Madrid: Visor libros, 1988.

GIMFERRER, Pere. *Poemas 1962-1969: Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella. Madrid: Visor libros, 2000.

ELIOT, Thomas Stearns. *The Waste land*. [online]. [cit. 2012-04-30]. Dostupné z: <<http://www.bartleby.com/201/1.html>>.

CARROLL, Lewis. *The Hunting of the Snark*. [online], [cit. 2012-04-23]. Dostupné z: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/c/carroll/lewis/snark/index.html>>.

PANERO, Leopoldo María. *Agujero llamado Nevermore*. Edición de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 2000.

PANERO, Leopoldo María. *Poesía completa*. Edición de Túa Blesa. Madrid: Visor libros, 2004.

POE, Edgar Allan. *The Raven*. [online]. [cit. 2012-27-04]. Dostupné z: <http://famouspoetsandpoems.com/poets/edgar_allan_poe/poems/18848>.

Sekundární literatura:

MONOGRAFIE:

DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*. Lexington, Kentucky: University of Kentucky Press, 1994.

FERNÁNDEZ, J. Benito: *El contorno del abismo: vida y leyenda de Leopoldo María Panero*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. New York: Columbia University Press, 1986.

KRUGER-ROBBINS, Jill. *Frames of Referents: The Postmodern Poetry of Guillermo Carnero*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

STUDIE:

FORTUNY, Maria. Logofagias. [online]. [cit. 2012-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.preferirianoherlo.com/blog-prefereria-no-hacerlo/logofagias-de-maria-fortuny/>>.

PLUHA , Pavel. Fenomén Camp v estetice 20.století. Brno: Masarykova univerzita v Brn , 2009. [online]. [cit. 2012-04-10]. Dostupné z:

<http://www.google.cz/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CDQQFjAC&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F217601%2Fff_b%2FBakalarska_prace.doc&ei=KAOET7zYAtOFhQfa1IyHBw&usg=AFQjCNEEnECXis>.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. Los autores del 68 y la renovación poética. [online]. [cit. 2012-04-30]. Dostupné z:

<<http://bib.cervantesvirtual.com/portal/pec/ptercemivel.jsp?conten=historia&pagina=historia5.jsp&tit3=Los+autores+del+68+y+la+renovaci%F3n+po%E9tica>>.

RUANO, Joaquín. Sabotaje y transgresión. El espíritu de las vanguardias en la poesía de Leopoldo María Panero. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, 2009, Núm. 19.

SÁNCHEZ, Juan Antonio. Intertextualidad y culturalismo en su marco hermenéutico: Octavio Paz y Pere Gimferrer. " , *Actas del XVII Congreso de la Asociación de Hispanistas (AIH)*, Roma, 2010 (v přípravě).

SÁNCHEZ, Juan Antonio. Pere Gimferrer, poeta moderno. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 1994-1995, núm. 4.

SONTAGOVÁ, Susan. Notes on òCampö. *Partisan review*. 1964. [online]. [cit. 2012-04-10]. Dostupné z: <<http://web.grinnell.edu/courses/spn/s02/SPN395-01/RAM/RAM01/RAM0102.pdf>>.

ASOPISY:

Ínsula, enero 1989, núm. 505.

Nueva Estafeta, 1979, núm. 9-10.

VII) Obrazová p íloha



Obraz òNighthawksö Edwarda Hoppera z roku 1942.

WANTED
INFORMATION AS TO THE
WHEREABOUTS OF



CHAS. A. LINDBERGH, JR.
OF HOPEWELL, N. J.
SON OF COL. CHAS. A. LINDBERGH
World-Famous Aviator

This child was kidnaped from his home
in Hopewell, N. J., between 8 and 10 p. m.
on Tuesday, March 1, 1932.

DESCRIPTION:
Age, 20 months Hair, blond, curly
Weight, 27 to 30 lbs. Eyes, dark blue
Height, 29 inches Complexion, light
Deep dimple in center of chin
Dressed in one-piece coverall night suit

ADDRESS ALL COMMUNICATIONS TO
COL. H. N. SCHWARZKOPF, TRENTON, N. J., or
COL. CHAS. A. LINDBERGH, HOPEWELL, N. J.

ALL COMMUNICATIONS WILL BE TREATED IN CONFIDENCE

March 11, 1932 COL. H. NORMAN SCHWARZKOPF
Supt. New Jersey State Police, Trenton, N. J.

Zpráva o únosu Charlese Lindbergha, syna slavného letce šOsam lého orlaõ, z roku 1932.