

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Bc. Barbora Doležalová

TÉMA LÁSKY V POEZII GENERACE 27

**THE THEME OF LOVE IN THE POETRY OF THE
GENERATION OF '27**

PRAHA 2014

VEDOUCÍ PRÁCE: DR. JUAN SÁNCHEZ

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

V Praze dne 3. ledna 2014

Barbora Doležalová

Abstrakt

V diplomové práci „Téma lásky v poezii generace 27“ jsme interpretovali motiv lásky u tří básníků daného uskupení – u Vicenta Aleixandreho, Pedra Salinase a Luise Cernudy. Zaměřili jsme se na sbírky z období tzv. rehumanizace španělské poezie, ve kterých polidštění znamená návrat milostného tématu a v nichž autoři poukazují na souvztažnost lásky a poezie jako prostředku, jak překonat samotu jedince a vztáhnout se k druhému, ke světu. Nastínili jsme rovněž vliv surrealismu na Vicenta Aleixandreho a Luise Cernudu. Ale vyvrátili jsme tezi, která polidštění španělské poezie této doby vysvětluje pouze vlivem surrealismu, což jsme doložili na příkladu milostné lyriky Pedra Salinase. V průběhu práce jsme se pokusili ukázat, že prvky čisté, odlišné poezie z básní nemizí úplně.

U Vicenta Aleixandreho jsme charakterizovali lásku jako kosmickou sílu, která hýbe celým světem, vše ničí a přetváří, propojuje. Zdůraznili jsme tělesnost této lásky a popsali jsme styčné body mezi erotismem a uměleckým procesem. U Pedra Salinase jsme interpretovali lásku jako příběh dvou lidí. Tu zakládá dialog mezi milenci, který přetváří jak lyrický subjekt, tak milovanou. Láska spočívá v napětí, v pohybu mezi extrémními póly. Znázornili jsme základní polohy tohoto milostného příběhu a věnovali jsme se rovněž motivu zájmen a běžných slov. Cernudovo pojetí lásky jsme označili za romantické – nerovný soubor jedince se světem a toužebné hledání transcendentní dimenze života (naplněné lásky) se předkládá jako tragický střet nekonečné touhy s omezenou realitou. Prvotní neurčitost touhy se postupně proměňuje v hořkou jistotu nemožnosti lásky. Milenec v básních vystupuje jako pouhý výtvar lyrického subjektu, jde jen o podnět, záminku lásky. V poslední kapitole jsme shrnuli společné motivy těchto rozdílných pojetí, u všech autorů nalezneme: autenticitu lásky, motivy lehkosti a tíže, lásku jako symbol poezie a tzv. limity lásky (hranice, stěny, čísla, tělo), které vymezují hranice subjektu a lásky. Limity mohou být nahlíženy pozitivně (Aleixandre), negativně (Salinas), nebo dokonce tragicky (Cernuda).

Aleixandrův erotismus i Salinasova láska představují síly, jež dovolují člověku vyjít ze samoty a překonat propast, které ho dělí od ostatních, umožňují navázat spojení s celým světem, anebo s jedinečnou osobou. Cernudovo pojetí lásky po tomto spojení touží, ale nedosahuje ho, vyznění je tragické.

Abstract

The diploma thesis “The theme of love in the poetry of the Generation of ‘27” provides an interpretation of the motif of love in the work of three poets of this formation: Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, and Luis Cernuda. It focuses on the collections of poems from the period of the “rehumanization” of Spanish poetry where “to rehumanize” is to return to the subject of love. The authors highlight the correlation of love and poetry as a means to overcome solitude of an individual and to relate to another or to the world. The influence of surrealism on the work of Vicente Aleixandre and Luis Cernuda has been outlined. Moreover, a thesis claiming that the “rehumanization” happened only under the influence of the surrealist movement has been refuted, which is illustrated on the lyric love poems of Pedro Salinas. The work attempts to show that even in this period the elements of pure, “dehumanized” poetry were not completely eliminated.

In the work of Vicente Aleixandre, love is characterized as a cosmic force, which rules the whole world – it destroys, reforms and interlinks all. An emphasis is given on the corporeal nature of such love and the interconnection between eroticism and the artistic process. In the work of Pedro Salinas, the motif of love is interpreted as a story of two people realized as a dialogue between the lovers transforming both the lyric subject and the loved one. Love lies in the tension and fluctuation between two extremes. We have introduced the basic positions of this story of love and we have also drawn our attention to the motif of pronouns and common words. Cernuda’s conception of love has been addressed as romantic: the unequal struggle of an individual with the world and their yearning for transcendental dimensions of life (i.e. fulfilled love) is presented as a tragic clash of an endless desire and limited reality. The initial vagueness of desire gradually turns into a bitter insecurity brought about by the impossibility of love. The lover is depicted as a mere product of the lyric subject, a pretext of love. The last chapter summarizes the common features of the different conceptions. All three authors can be characterized with the following: the authenticity of love, motifs of lightness and weight, love as a symbol of poetry and the “limits of love” (boarders, walls, numbers, and body) hindering both the subject and love. The limits can be positive (Aleixandre), negative (Salinas), or even tragic (Cernuda).

Aleixandre’s eroticism and Salinas’s love represent forces, which enable an individual to come out from solitude and overcome the abyss separating them from

another. It also enables to establish a connection with the whole world or another individual. Cernuda's conception of love shows desire for such a connection, however, it cannot be established and thus turns out to be tragic.

Klíčová slova:

generace 27
láška
milostný diskurz
platonismus
romantismus
čistá poesie
surrealismus
rehumanizace poezie

Key words:

generation of '27
love
discourse of love
platonism
romaniticism
pure poetry
surrealism
rehumanization of poetry

OBSAH

ÚVOD	7
1. KAPITOLA – GENERACE 27	9
2. KAPITOLA – VICENTE ALEIXANDRE A LÁSKA JAKO KOSMICKÁ SÍLA	14
2.1. LÁSKA A SMRT	15
2.2. PŘÍRODA A LÁSKA JAKO KOSMICKÁ SÍLA, JEŽ PROSTUPUJE SVĚT	20
2.3. TĚLO A EROTISMUS JAKO PROSTOR NEJEN LÁSKY, ALE I POEZIE	28
3. KAPITOLA – PEDRO SALINAS A JEHO PŘÍBĚH LÁSKY	37
3.1. DIALOGICKÝ CHARAKTER LÁSKY	37
3.2. PEDAGOGIE LÁSKY – HLEDÁNÍ „TY“	41
3.3. NAPLNĚNÍ VZTAHU – HLEDÁNÍ SPÁSY	48
3.4. JMÉNA VERSUS ZÁJMENA	55
4. KAPITOLA – LUIS CERNUDA A ROMANTICKÉ POJETÍ LÁSKY	62
4.1. ROMANTICKÝ KONFLIKT SKUTEČNOSTI A TOUHY	63
4.2. ROMANTICKÁ VZPOURA PROTI SPOLEČNOSTI A DALŠÍ MILOSTNÉ ZTROSKOTÁNÍ	70
4.3. STĚNY, ZAPOMNĚNÍ A SAMOTA	79
4.4. ABSENCE MILOVANÉ OSOBY	87
5. KAPITOLA – SHRNUTÍ MOTIVŮ	94
ZÁVĚR	100
RESUMEN	104
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	108

ÚVOD

Diplomová práce „Téma lásky v poezii generace 27“ se bude zabývat interpretací motivu lásky u tří básníků dané generace. Cílem práce je zmapovat různé typy lásky u těchto autorů, ukázat, jaké různé polohy milostná poezie zastává, jak láska v dílčích případech funguje. Protože naší interpretační osou bude láska, rozhodli jsme se v široké škále autorů a sbírek generace 27 omezit naši interpretaci na 30. léta dané generace, kdy dochází k takzvanému polidšťování poezie, jež střídá dehumanizovanou polohu 20. let. Pokusíme se ukázat, jak souvisí láska s tímto rehumanizačním procesem. V rozdílných pojetích se rovněž pokusíme sledovat shodné prvky, jež láska, přestože jde o velmi rozmanitý cit, podle nás skýtá.

Právě v rámci polidšťování poezie ve 30. letech se básníci navracejí mimo jiné k milostnému tématu. Láska se zde objevuje velmi často – jedná se samozřejmě o jeden z nejstarších a nejdůležitějších motivů poezie na celém světě. Ukážeme, jak milostné téma básníci uchopují – čím je láska v jejich sbírkách. Při interpretaci lásky budeme vycházet z pojetí Josého Ortegy y Gasset¹, který ve svých *Studiích o lásce* poukazuje na mnohost lásek. Slovem láska se označuje nesčíslné množství jevů od sebe značně odlišných, mluví se o lásce k ženě, ale také o lásce k vlasti, lásce mateřské, lásce k umění atd. Přestože tyto lásky ovlivňuje objekt, ke kterému se váží – ten určuje jejich vlastnosti, mají podle Josého Ortegy y Gasset něco společného. Podle Ortegy je láska „ryzí citovou aktivitou směrem k objektu, jímž může být cokoli, osoba či věc. Touto ‚citovou‘ aktivitou zůstává jednak oddělena od všech intelektuálních funkcí – vnímat, pozorovat, vzpomínat, vymýšlet – a jednak od touhy, s níž bývá často směřována. Toužíte, máte-li žízeň, po sklenici vody, ale nemilujete ji. Z lásky se opět zajisté rodí touhy, ale sama láska neznamená toužit.“² Tuto distinkci mezi láskou a touhou zdůrazníme v milostné poezii Luise Cernudy. Lásku nepopisuje Ortega y Gasset jako trpný stav, ale naopak jako činné jednání, tíhnutí směrem k milovanému – láska znamená být duchovně v pohybu, na cestě směrem k objektu, nepřetržitě a plynule směřovat k milovanému. Láska také podle Ortegy y Gasset značí cítit se podstatně spjat s někým jiným, s předmětem milostného citu. „Láska je ustavičným oživováním, vytvářením a záměrným

¹ Cf. Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Přel. J. Kolár, Z. Šmíd, S. Hart. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1996.

² Tamtéž, s. 83.

uchovávaním milovaného.“³ Metodologicky při interpretaci lásky rovněž navážeme na *Fragmenty milostného diskurzu*⁴ Rolanda Barthesa a na knihu *Západ a láska*⁵ Denise de Rougemonta.

Milostné téma budeme interpretovat jak u básníků, kteří byli ovlivněni surrealismem – u Vicenta Aleixandreho a Luise Cernudy, tak u básníka, kterého se vliv surrealismu téměř nedotknul – u Pedra Salinase. Tím se pokusíme zachytit širší škálu projevu rehumanizace v této generaci. U každého autora se budeme soustředit na jednu sbírku ze 30. let, pouze v případě Pedra Salinase bude naše interpretace vycházet z celé milostné trilogie, kterou tento básník ve 30. letech napsal. Rozsah diplomové práce nám neumožní zabývat se dalšími básníky generace. Náš postup je nutně selektivní a nemůže zachytit motiv lásky v celé jeho šíři. Básníky jsme zvolili nejen podle možného vlivu surrealismu, ale také proto, že ve 30. letech u nich láska vystupuje nikoli jako okrajový, ale jako stěžejní motiv jejich lyrické tvorby.

Roland Barthes začíná svou knihu *Fragmenty milostného diskurzu* prohlášením, že jeho kniha musela být napsána kvůli následujícímu zjištění: „milostný diskurz se dnes nachází v *krajní osamocenosti*. Tímto diskurzem možná hovoří tisíce osob (kdo ví?), nikdo jej však již nezastává.“⁶ V této práci se naopak zaměříme na etapu španělské poezie, která se dle našeho názoru dá charakterizovat jako období milostného diskurzu. Láska se stává ústředním motivem, nabývá mnoha významů, od ní se odvíjejí všechny další polohy básní. Rovněž ukážeme, jak se láska stává symbolem samotné poezie.

³ Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit., s. 66.

⁴ Cf. Barthes, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Č. Pelikán. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008.

⁵ Cf. Rougemont, Denis de. *Západ a láska*. Přel. M. Jurovská. Bratislava: Kaligram, 2001.

⁶ Barthes, Roland. Op. cit., s. 13.

1. kapitola – generace 27

Generace 27 je literárněhistorický pojem, jež označuje skupinu autorů, zejména básníků, kteří začínají publikovat svá díla ve 20. letech 20. století. Rok 1927 v názvu generace odkazuje ke třístému výročí smrti córdobského básníka Luise de Góngory. Toto výročí si kolektivně připomněli básníci Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti a Federico García Lorca.⁷ Dále skupinu tvořili Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre a další. Přestože básníci této generace vydávají svá první díla před rokem 1927, byl rok 1927 do názvu generace vybrán právě kvůli kolektivnímu aktu, v němž se básníci přihlásili k odkazu barokního básníka. Tímto výstupem ale mladí básníci nechtěli zasadit svou tvorbu do tradice domácího barokního kulteranismu, nýbrž poukázat na příbuznost se španělským básníkem, který svým „formálním experimentátorstvím souzní s převratnými proměnami poezie v prvních desetiletích 20. století.“⁸

Ale nikoli všichni souhlasí s tímto generačním označením, například Dámaso Alonso nemluví explicitně o generaci 27, pouze poukazuje na rok 1927 jako na základní moment ve vývoji generace – rozděluje celek básnické tvorby na dvě období. Na první údobí (od roku 1920 do roku 1927) s relativně homogenním pohledem na poezii a na období druhé (od roku 1927 do začátku španělské občanské války, tedy do roku 1936), v němž se původní poetika narušuje vlivem surrealismu.⁹ Ten ale neovlivnil všechny básníky generace – například Pedro Salinas a Jorge Guillén nezačali tvořit pod vlivem nového francouzského proudu, a tím se oddělili od zbytku skupiny. Nastává dle Dámasa Alonsa „období disperze“¹⁰ skupiny.

Rozdělení tvorby na dvě etapy nenajdeme pouze u Dámasa Alonsa, podobné rozdělení se také vžilo v dějinách literatury a dělícím faktorem se stal, nikoli přímo vliv surrealismu, nýbrž jakýkoli odklon od dehumanizované poezie (tak zvané čisté poezie – „poesía pura“), jemuž surrealismus napomohl, ale nebyl jeho jediným projevem. Josef Forbelský také vyznačuje dvě vývojové fáze generace 27. První se

⁷ Cf. Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999, s. 34.

⁸ Tamtéž, s. 34.

⁹ Cf. García de la Concha, Víctor. Introducción. In *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, s. 24.

¹⁰ Tamtéž, s. 24. „período de dispersión“

uzavírá na přelomu 20. a 30. let a odpovídá nástupu evropských avantgard, předně jsou tato léta poznamenána snahou o čistý a dehumanizovaný projev, jak k němu vybízel svou teorií o odlidštěném umění José Ortega y Gasset.¹¹ „Kdežto údobí následující se odklání od snah o čistou poezii a projevuje sklon k poezii ‚nečisté‘, řečeno termínem Pabla Nerudy.“¹² Třicátá léta přicházejí s rehumanizující reakcí, jež u některých znamenala příklon k surrealismu – jde například o Vicenta Aleixandreho či Luise Cernudu. Tito básníci vstřebali mnohé vlivy francouzského surrealismu, ale nebyli jeho pouhými následovníky. Surrealismus je spíše odvedl od odlidštěného umění zpátky ke člověku. Vicente Aleixandre nevěřil surrealistickým dogmatům, například metodě automatického textu či odstraňování kontroly tvůrčího vědomí. Přistoupil pouze na asociativní metodu, která ale byla v jeho poezii vždy poslušna hlubší koherenci básně, celkovému významu textu. „Aby zvýraznil svou tvůrčí svébytnost, nepoužívá termín ‚surrealismo‘, přejatý z francouzštiny [...], ale ‚superrealismo‘.“¹³

Andrew P. Debicki považuje za klíčové roky 1924 či 1925, protože do těchto let spadá tvorba, ne-li přímo publikace klíčových děl generace.¹⁴ Seskupení se tedy ustavuje již před vzdáním holdu Góngorovi. Přestože se dají vyznačit jisté společné rysy generace, nelze ji pokládat za homogenní úvar s poetikou platnou pro všechny její členy. „Jde spíše o skupinu originálních básníků, kteří byli spojeni transcendentní představou poezie.“¹⁵ A s postupem času, vlivem surrealismu a španělské občanské války spojuje tyto básníky nejvíce přátelství. „Linie jejich psaní se stávaly čím dál více rozdílnými.“¹⁶

Přestože generaci 27 silně ovlivnilo avantgardní hnutí, předně ultraismus a kreacionismus, básníci této skupiny nezakládali svou poetiku na odmítání předešlé literatury. Naopak dokázali spojit tradici domácí literatury s převratnými podněty poezie začátku 20. století. Básníci se nejen přihlásili k odkazu Luise de Gónogry,

¹¹ Cf. Forbelský, Josef. Op. cit., s. 35.

¹² Tamtéž, s. 35.

¹³ Tamtéž, s. 190.

¹⁴ Cf. Debicki, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos, 1981.

¹⁵ Tamtéž, s. 60. „Más bien se trata de un núcleo de poetas originales, ligados por su concepto trascendente de la poesía.“

¹⁶ García de la Concha, Víctor. Op. cit., s. 84. „Las líneas de escritura se hacían cada vez más divergentes.“

ale vztahovali se také k tvorbě Gustava Adolfa Bécquera,¹⁷ Francisca Quieveda, patrný je vliv Juana Ramóna Jiménezze nebo například lidové poezie. Samozřejmě nelze opomenout vliv Josého Ortegy y Gasset¹⁸ na celou generaci, především jeho eseje *Odlidštění umění a myšlenky o románu (La deshumanización del arte e ideas sobre la novela, 1925)*.¹⁹ Teorie „odlidštěného umění“ ovlivnila především první etapu tvorby generace 27, ale tento fakt neznámá, že by její působení v době rehumanizace naprosto zmizelo. Postupně na vybraných sbírkách ze 30. let ukážeme, že přestože se sbírky tematicky navrací k „lidským“ tématům, nelze je považovat za obnovu romantického subjektivismu či dekorativního modernismu. Tento návrat se mnohokrát děje v duchu a mezích odlidštěné poezie a četné z jejích principů zůstávají i nadále, pouze jsou aplikovány na lidské pocity, tedy i na lásku.

Generace 27 se svou orientací na dehumanizovanou poezii snažila překonat subjektivismus a sentimentalismus romantické a modernistické lyriky. „Tematika romantického ‚já‘ byla nahrazena tematikou věcí, vnějšími náměty [...] Lyrická poezie přestala být fontánou subjektivních pocitů a stala se zjemněným záznamem, vytríbenou konfesí závislosti člověka na věcech.“²⁰ Individuální patos v této poezii nenalezneme, básníci jím „neznečišťovali“ svou tvorbu. „Poesía pura“, čistá poezie, za jejíhož zakladatele bývá považován v hispánské oblasti Juan Ramón Jiménez, je pojmem, kterým můžeme obecně tuto tendenci označit. V nejširším pojetí můžeme navázat na definici A. P. Debickiho, který čistou báseň charakterizuje jako vyjádření „dokonalé reality, čisté a věčné, která je situována nad běžným životem.“²¹ V duchu dehumanizace prochází tato poezie procesem odlidštění neboli očištění od všech reálných příběhů, od prvoplánově vyjádřených lidských citů, od ideologií. Samozřejmě se nemůže básnický výraz oddálit od reality naprosto, pouze místo věrného napodobení reality, realismu, se snaží zachytit podstatu reality v její

¹⁷ Cf. Fogelquist, Donald F. A Reappraisal of Bécquer. *Hispania*. 1955, vol. 38, núm. 1, s. 62-66.

¹⁸ Podrobnějšímu zachycení vlivu filosofie Josého Ortegy y Gasset na generaci 27 se zde nebudeme věnovat. Dalším možným působením vedle odlidštěné poezie jsme se zabývali v bakalářské práci – Doležalová, Barbora. *Poezie Pedra Salinase jakožto dialog se světem*. Praha: Univerzita Karlova, 2011. Další možné vlivy zachycuje studie – Cate-Arries, Francie. *Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927*. *Hispania*. 1988, vol. 71, núm. 3, s. 503-511.

¹⁹ Cf. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*. *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Taurus, 2005, s. 845-908.

²⁰ Forbelský, Josef. *Op. cit.*, s. 36.

²¹ Debicki, Andrew P. *Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente*. Madrid: Gredos, 1997, s. 39. „una realidad perfecta, pura, y perenne situada por encima de la vida cotidiana.“

abstrahované formě. Podobný přístup nastává s emocemi, bez kterých poezie neexistuje. I v čisté poezii se objevují, princip jejich zachycení přesně vystihuje José Olivio Jiménez: „Realita, nikoli realismus. [...] Pocit, nikoli sentimentalismus.“²² Předně se čistá poezie oprostuje od časového a sociálního rozměru, témata čisté poezie, její postavy, předměty, motivy básník neukotvuje do konkrétního časoprostoru, naopak tuto realitu transcenduje, touží po absolutnu, pohybuje se v abstraktním prostoru. Tuto touhu po nahotě básnického výrazu lze chápat „spíše jako úpornou snahu o nejprostší básnické vyjádření, které nezaznamenává vnějšek skutečnosti a není soustředěno na obsahy, ale na podstatu, esenci.“²³

Tato snaha nemizí ani ve 30. letech, v nichž básníci nahrazují motivy moderního světa lidskými pocity, a tak znovu polidšťují španělskou poezii. Nadále autoři generace 27 odkrývají skrze poezii v realitě ono esenciální. Vicente Aleixandre například vykresluje svět, v němž je vše elementární, tudíž autentické. Pedro Salinas hledá podstatu své milované a esenci lásky, její spásu. Ve své trilogii sice zachycuje příběh lásky, ale láska se mu jeví jako síla, jež člověka odvádí od podvodného a pomíjivého světa a dovoluje mu dosáhnout svého autentického já skrze poznání ženy, její podstaty. Ani ryze čistá poezie 20. let nemohla dosáhnout naprosté čistoty, absolutního očištění od reality, poezie 30. let se tomuto nedosažitelnému ideálu vzdaluje ještě více, ale jisté postupy čisté poezie zde nadále zůstávají. Ve svých studiích o generaci 1924-25 A. P. Debicki upozorňuje na to, že se sice vcelku tvorby básníků generace 27 mluví o čistotě jejich básnění a formalismu, ale důkladnější rozbor jejich lyriky by podle Debickiho ukázal, že nejde pouze o poezii, která se vzdaluje realitě.²⁴ Nikdy tato poezie nepřestává být způsobem vyjádření skutečnosti, není pouhou tvorbou nad realitou, za ní, únikem od skutečnosti, ale cestou, skrze níž básníci přibližují skryté podstaty běžných věcí, snaží se v básních zachytit pomíjivé a zvěčnit ho slovem.

Za zmínku stojí, proč jsme do práce nezahrnuli nejznámějšího a nejvýznačnějšího básníka generace 27, Federika Garcíu Lorku. Hlavním důvodem je rozsah diplomové práce. Rozhodli jsme se vyhnout básním Lorkovým, protože

²² Olivio Jiménez, José. Medio siglo de Poesía Española (1917-1967). *Hispania*. 1967, vol. 50, núm. 4, s. 935. “Realidad, no realismo. [...] Sentimiento, no sentimentalismo.”

²³ Forbelský, Josef. Op. cit., s. 171.

²⁴ Cf. Debicki, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Op. cit.

jeho lyriku považujeme za velmi komplexní a i pouhá interpretace jednoho motivu, lásky, by vyžadovala proniknutí do velmi složitého celku Lorkovy tvorby. Nejspíše by bylo nutné vyložit motiv lásky v celku jeho tvorby, tedy i s přihlédnutím k textům dramatickým. Redukovali bychom Lorkovu tvorbu, kdybychom ji začlenili do naší práce a věnovali jí dílčí kapitolu věnovanou pouze motivu lásky v lyrice. Proto jsme se rozhodli zvolit autory, u nichž můžeme vycházet při interpretaci motivu lásky z jedné sbírky či z jednoho celku sbírek, ve kterých se láska objevuje jako jeden z konstitutivních motivů – její interpretace se tudíž jeví uchopitelnější.

2. kapitola – Vicente Aleixandre a láska jako kosmická síla

Tvorba Vicenta Aleixandreho, jednoho z největších básníků generace 27 a držitele Nobelovy ceny za literaturu z roku 1977, čítá mnoho knih, jež literární historici řadí do několika vývojových etap. Nejvíce vžitě je rozdělení Aleixandreho básnické tvorby na dvě období, které nabízí Carlos Bousoño ve své interpretační monografii *Poezie Vicenta Aleixandreho (La poesía de Vicente Aleixandre)*.²⁵ První etapa sahá od sbírky *Ambit (Ámbito, 1928)* po sbírku *Svět o samotě (Mundo a solas, 1950)* a charakterizuje ji snaha a touha lyrického já po spojení s elementárním kosmickým jsovcem. Carlos Bousoño označuje tuto fázi za kosmický styl, který ve zbylé Aleixandrově tvorbě vystřídá tak zvaný styl historický. V něm se lyrické já nevčleňuje do světa a neidentifikuje se s vesmírem, nýbrž se stává součástí konkrétních dějin, zapojuje se do sociálního prostředí; můžeme mluvit o poezii časově zakotvené, téma se mění – z kosmu sestupujeme k lidskému žití. V naší interpretaci se zaměříme na období první, kosmické. Budeme se věnovat pouze sbírce *Zkáza nebo láska (La destrucción o el amor)*²⁶ z roku 1935 a pokusíme se ukázat, jakým způsobem Aleixandre lásku zachycuje, čím je vlastně láska v celku této sbírky.

Láska se objevuje již v názvu a společně se zkázou ji nacházíme v celé sbírce. Nejen podle názvu, ale i v dílčích básních rozeznáváme, že láska a zkáza představují dohromady (protože láska je zkázou a naopak, jak ukážeme později) základní téma sbírky. „[...] co je vlastní láskou? Zužovali bychom námět, kdybychom omezili studium lásky na to, co k sobě cítí muži a ženy. Téma je mnohem širší, a Dante věřil, že láska hýbe nejen sluncem, ale i jinými hvězdami. Nemusíme dospět k tomuto astronomickému rozšíření erotismu, ale je záhodno povšimnout si jevu lásky v celé jeho obecnosti. Nejenom muž miluje ženu a žena muže, ale milujeme i umění či vědu, matka miluje syna a nábožný člověk miluje Boha.“²⁷ Takto popsal možné lásky José Ortega y Gasset ve svých *Studiích o lásce*. Více variant lásky také nalezneme ve *Zkáze nebo lásce*. Láska se zde zobrazuje na několika úrovních – od lásky lidské se dostáváme přes lásku člověka, básníka,

²⁵ Cf. Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1977.

²⁶ Cf. Aleixandre, Vicente. *La destrucción o el amor*. Buenos Aires: Losada, 1954.

²⁷ Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit., s. 58n.

k přírodě až k lásce jakožto erotické síle, která dává a ničí život v přírodě. V naší interpretaci začneme od lásky lidské, v poezii asi nejběžnější, a budeme pokračovat k ostatním, ale je nutné podotknout, že mezi těmito láskami v Aleixandrově sbírce neexistuje tlustá dělicí čára, jsou mezi sebou zaměnitelné, za všemi totiž stojí jedna a tatáž síla, která hýbe vesmírem – láska neboli zkáza, proto jsme název této kapitoly a také tento typ lásky nazvali „kosmickou silou“.

2.1. Láska a smrt

Carlos Bousoño vidí v základu jakékoli Aleixandrovky tvorby solidaritu, v první etapě tvorby mluví o milostné solidaritě básníka se vším stvořeným, tedy s fyzickým světem. „Solidarita: to je totiž to slovo, které musíme číst za jakýmkoli Aleixandrovým výrazem, to je ta prvotní síla, která dala za vznik všem slovům našeho autora.“²⁸ Solidarita, vzájemnost, která značí nejen porozumění si s někým či s celkem světa, ale také soudržnost, vědomí příslušnosti k tomuto celku, začlenění se do něj. Soudržnost, která vede až k identifikaci lyrického já, básníka, s ne-já, s okolím – s jeho milovanou, s přírodou a také s kosmem (v oněch třech „stupních“ lásky, jak jsme je načrtli výše). Takto se blížíme k základnímu výkladu lásky v této sbírce – láska spojuje člověka s okolím, identifikuje ho s tím, čím on sám není – s milovanou, přírodou, kosmem. Proč je tato láska zkázou? Protože ztráta já a spojení se s elementem mimo lyrické já, znamená destrukci tohoto subjektu, smrt. Tento základní princip umožňuje Aleixandrovi identifikovat lásku a zkázu, lásku a smrt. Použití spojky „nebo“ v názvu knihy je jedním z nejcharakterističtějších prostředků Aleixandrovky básnické syntaxe, jak ukázal Carlos Bousoño. Jeho „nebo“ (španělsky „o“) není spojkou disjunktivní, nýbrž získává význam identifikační. „Nebo“ nespojuje prvky neslučitelné (buď A, nebo B), nýbrž naopak poukazuje na jejich nejniternější identifikaci. Lhostejno, jde-li o A nebo B, protože obojí je totéž.

Básník potvrzuje rovnocennost lásky a smrti (zkázy), které jsou běžně interpretovány jako opačné, protikladné. Spojení lásky a smrti v literatuře, v poezii nemůžeme považovat za originální. Jde o velmi staré propojení. Denis de Rougemont v knize *Západ a láska (L'Amour et l'Occident)* ve své interpretaci tristanovského mýtu, jakožto zakládajícího mýtu o lásce na Západě, ukazuje úzké

²⁸ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 49. „*Solidaridad*: tal es, en efecto, la palabra que hemos de leer debajo de cualquier expresión aleixandrina; tal la fuerza primigenia que ha dado origen a toda la palabra de nuestro autor.”

spojení lásky a smrti: „Láska a *smrt'*, láska na smrt' [...] O šťastnej láske nevznikajú príbehy. Romány se píšú iba o lásce na smrt', teda o láske ohrozenej a odsúdenej samým životom. Západná lyrika se nenadchýna rozkošou zmyslov ani plodným šťastím vo dvojici. Ba ani nenaplnenou láskou – skôr ľubostnou *vášeňou*. A vášeň znamená utrpenie.“²⁹ A ďále: „Mýtus však potrebujeme, aby sme vyjádрили temný a nepriznateľný fakt, že vášeň je spätá so smrt'ou a že spôsobuje skazu tých, ktorí jej celkom podľahnú.“³⁰ Tudiž touha milovať, vášeň, je vlastne sama o sobe prevlečenou smrťou: „Milenci nevedomky a nechtiac vždy túžili iba po smrti! Nevedomky, vášnivo klamúc sami seba, nikdy sa neusilovali o nič iné, iba o vykúpenie a odvetu za to, čomu ‚trpne podliehajú‘ – za vášeň vyvolanú čarovným nápojem. V najskrytejšom kútiku ich srdca sa tajila vôľa zomrieť, *aktívna vášeň Noci*, ktorá im diktovala osudné rozhodnutia.“³¹ Samozrejme bychom našli mnohé jiné prípady ve španělské, evropské i světové literatuře, v nichž láska ústí do smrti, která symbolizuje její vrchol, vykoupení či završení – jako v případě tristanovského příběhu. Ale tato vize propojenosti neznamená naprostou identifikaci, kterou načrtává Aleixandre ve své sbírce – láska a zkáza, smrt, jsou jedno a totéž. Pedro Salinas ve své studii *Vicente Aleixandre mezi zkázou a láskou (Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor)*³² poukazuje na to, že již v renesanci se rýsuje koncepce lásky, jejíž cesty směřují do smrti. Milenci jsou pohlceni svou vlastní vášní. Ale teprve s romantismem přichází identifikace lásky a smrti, rozdíly mezi protiklady mizí, protichůdné síly se navzájem prostupují. V tomto duchu označuje Salinas Aleixandrovu poezii ze *Zkázy a lásky* za neoromantickou a ukazuje na vybraných pasážích, že celé pojetí světa je ve sbírce romantické. „Romantik si myslí, že život je samota a opuštěnost, místo utrpení, kde štěstí a klid utíkají před člověkem, jež je pronásleduje, jako stíny [...] Okolo lásky a bolesti se otáčejí v Aleixandrově knize všechna velká témata romantické poezie.“³³ Salinas v Aleixandrově díle vystihl mnohé, ale jeho předpoklady se v mnoha případech

²⁹ Rougemont, Denis de. Op. cit., s. 15.

³⁰ Tamtéž, s. 19.

³¹ Tamtéž, s. 37n.

³² Cf. Salinas, Pedro. *Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor. Literatura española. Siglo XX*. In *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 201-207.

³³ Tamtéž, s. 202n. “El romántico piensa que la vida es soledad y desamparo, lugar de sufrimiento, donde la felicidad y el reposo huyen como sombras delante del hombre que las persigue [...] En torno del amor y del dolor se agitan en el libro de Aleixandre todos los temas de la gran poesía romántica.”

zdají nadsazené. Například je zvláštní jeho záměna zkázy nejen se smrtí (tuto záměnu nalezneme ve většině interpretací Aleixandrový poezie), ale také s bolestí. Pedro Salinas přitom vychází z pár úryvků, předně z básně Lidský hlas, Humana voz, ve které je vskutku lidská bolest tematizována, ale neuvědomuje si, že ve většině básní se zkáza k bolesti přirovnat nedá. Avšak Pedro Salinas nepřřadil jako jediný tuto sbírku k neoromantickému stylu. Dámaso Alonso také poukazuje na návrat lidských témat, pocitů a celkovou rehumanizaci španělské poezie, která nastala po vlně avantgardní a po „čisté“ poezii (poesía pura). Tento obrat datuje do rozmezí pouhých tří let (1929-1932), během kterých většina básníků generace 27 vydala či psala texty ovlivněné touto změnou.³⁴ „Jsme svědky proudu, který můžeme nazvat ‚neoromantickým‘ [...] Nikdo nebude moci nyní popřít ‚lidskost‘ nové poezie.“³⁵ Jisté nové polidštění poezie po jejím odlidštění, jež popisoval rovněž José Ortega y Gasset, musíme připustit. Jestli mluvíme přímo o romantické poezii v případě Aleixandreho, je věc jiná.³⁶ Samozřejmě mnoho romantického v Aleixandrově sbírce nalezneme, například prolínání protikladů. Identifikaci lyrického subjektu s přírodou či odraz emocí v krajině také můžeme považovat za romantické ve svých kořenech. Ale přesto nelze mluvit o romantické lásce, ani o romantickém chápání světa. Protikladné síly do sebe nenarážejí, nevytvářejí tragickou atmosféru lidského života, jsou vskutku totožné a společně tvoří svět. Aleixandrový básně si také uchovávají mnohé z předchozí odlidštěné poezie. Emoce, pocity Vicente Aleixandre zobrazuje abstrahované od reality, nepřisuzuje je žádným postavám, samotný lyrický subjekt se často jeví nerozeznatelným od okolního světa (je zároveň sám sebou a mořem), vše se jeví abstrahované od času a místa, postavené do jakéhosi bezčasí, do světa elementárních sil, jedinců a předmětů. Spíše bychom mohli mluvit o zvláštní interpretaci světa, v němž láska hýbe vším, vše přetváří, tvoří a ničí, dokonce je vším. Tato koncepce se spíše než k romantickému blíží k panteistickému či mystickému výkladu (přestože ani jeden není sám o sobě taktéž výstižný). K těmto výkladům se ale dostaneme až při charakteristice lásky k přírodě a ke kosmu.

³⁴ Alonso, Dámaso. *La poesía de Vicente Aleixandre*. In *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978, s. 269n.

³⁵ Tamtéž, s. 270. “Asistimos, pues, a un movimiento que podríamos calificar de ‘neorromántico’ [...] Nadie podrá negar ahora la ‘humanidad’ a la poesía nueva.”

³⁶ Více o přechodu mezi klasickým a (neo)romantickým stylem ve studii: Poust, Alice J. Vicente Aleixandre in the Crossfire: Classicism vs. Romanticism. *Hispania*. 1998, vol. 81, nům. 2, s. 287-298.

Jak je vyobrazen člověk v tomto světě? Podobně jako vše ostatní. Celek světa, jeho části, obyvatelé i člověk se v básních objevují pouze ve svém elementárním stavu, ve své přirozenosti, ve své propojenosti s přírodou. Lyrické já uchvacuje více příroda než lidé. „Aby se mohl Aleixandre nadchnout pro lidská stvoření, potřebuje je vidět právě jako přírodní. Protože [...] elementarizovaný člověk, kus kosmu, je jedním z nejdůležitějších hrdinů této lyriky.“³⁷ Klade se důraz na vše základní, přirozené a přírodní. Odsuzují se lidské šaty, protože zakrývají lidskou nahotu, která symbolizuje přiblížení se k přírodě. A protože vše stojí v protikladu, lidské šaty tak znamenají smrt: „la muerte es el vestido“.³⁸ Aleixandre opěvuje nahotu a volnou přírodu. Nahota je přímo symbolem lásky, elementárnosti, přirozenosti. Proto se zde tak často objevuje lidské tělo nahé. Všude nacházíme tělo, jeho části, výměšky, krev apod. Aleixandrový básně zdůrazňují tělesnost, tělo transcenduje a spojuje se s okolní přírodou, patří do ní, stává se přírodou, stává se součástí kosmu. Duše se objevuje v básních velmi málo, stejně jako bolest a utrpení s ní spojené, jak jsme popsali výše. Na těle se odráží okolní svět, skrze tělo milované se přibližuje lyrické já světu, který tvoří její součást, spojuje se s ní a současně i se světem a s láskou jako takovou.

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,
donde graciosos pájaros se copian fugitivos,
volando a la región donde nada se olvida.

[...]

Deja, deja que mire, teñido del amor,
enrojecido el rostro por tu purpúrea vida,
deja que mire el hondo clamor de tus entrañas
donde muero y renuncio a vivir para siempre.

(*Zkáza nebo láska*, Unidad en ella, s. 19n)

V této ukázce vidíme, jak velký důraz klade lyrický subjekt na tělo a jeho obraz. Báseň vyvolává pocit velké blízkosti těla milované. Ale toto tělo prostupují přírodní elementy, tělo například proudí, plyne či teče – připomíná řeku, dokonce je řekou, na jejíž hladině/tváři se odráží svět, který lyrický subjekt pozoruje. Život sám se objevuje na tváři milované v podobě zčervenání, vše se projevuje tělesně – nejen zevnějšku, ale také uvnitř. Lyrický subjekt se dívá na hluboký křik jejích vnitřností,

³⁷ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 50. “Pues para poder entusiasmarse con las criaturas humanas necesita Aleixandre verlas, justamente como naturales [...] el hombre elementalizado, trozo del cosmos, es uno de los héroes fundamentales de esta lírica.”

³⁸ Aleixandre, Vicente. *La destrucción o el amor*. Buenos Aires: Losada, 1954, s. 131. Všechny další citáty jsou z toho vydání.

nezůstává pouze na povrchu, ale tematizuje i vnitřek těla (v jiných básních často krev či sliny). V těchto útrokách lyrický subjekt umírá a odmítá žít navždy, touží po spojení s ní:

Quiero morir o la muerte, quiero morir del todo,
quiero ser tú, tu sangre, esa lava rugiente
que regando encerrada bellos miembros extremos
siente así los hermosos límites de la vida.

(*Zkáza nebo láska*, s. 20)

Láska erotická, která touží po spojení s druhým, znamená smrt, protože přináší ztrátu individuality. Vše se stává součástí milované, celý svět je jedním v ní, odtud název básně – *Jednota v ní, Unidad en ella*. Ale spojení s milovanou, tedy se světem, lyrický subjekt nezobrazuje jako duševní prostoupení či jako jiný duševní jev, nýbrž naopak jako tělesné spojení. Zdůrazňuje sloučení těl, jejich krve, při němž se jedinci nejen spojují, ale také ničí jeden druhého navzájem, těla ztrácejí své hranice, stávají se jedním a tímtéž, cítí „krásné hranice života“ („hermosos límites de la vida“), protože láska je spojením uvrhuje do smrti. K mystickému výkladu tohoto spojení a k podrobnějšímu výkladu hranic, předělů a limitů těl, světa a jazyka se dostaneme později. Nyní jsme se na tomto úryvku předně snažili ukázat tělesnost a erotičnost Aleixandrovovy poezie, kterou nemůžeme označit za romantickou. Tělo najdeme téměř v každé básni *Zkázy nebo lásky*. Z tohoto rysu budeme vycházet dále při interpretaci lásky jako kosmické erotické síly, která hýbe světem.

Přírodu a vše přírodní ukazuje lyrický subjekt jako zdroj autentičnosti, autentického života, který pramení právě z elementárnosti věcí, z jejich vitálnosti, jež elementární stav navrácí. Sbirka se točí okolo základního tématu – přírody a jejich sil (lásky a zkázy), proto také Aleixandre vykresluje milovanou ženu vždy uprostřed přírody, nikoli v uzavřených prostorách či místnostech, protože ty se vzdalují právě onomu primárnímu, elementárnímu.³⁹ V rámci této koncepce, jejíž nejvyšší hodnotou je elementárnost, nalézáme četné přírodní, telurické a kosmické obrazy, jež ukazují člověka přírodního, žijícího daleko od všeho umělého, strojeného. „Takový člověk [...] je především milencem, dokonce ještě přesněji milencem, jehož láska je vášní.“⁴⁰ Člověk, jenž miluje, se stává sám sebou, autentickým a elementárním jedincem, zbavuje se všech masek. A protože vše v Aleixandrově světě miluje, protože láska prostupuje vše, může se člověk podobat

³⁹ Cf. Bousoño, Carlos. *Op. cit.*, s. 55.

⁴⁰ Tamtéž, s. 57. „Tal hombre [...] es sobre todo el amante, y más definidamente aún, el amante cuyo amor es pasión.”

například moři či se dokonce i mořem, skálou nebo zvířetem stát, jak bylo také patrné na úryvku z básně *Jednota v ní, Unidad en ella*. „Mohli bychom říci, že v první etapě Aleixandrovy poezie je hlavním hrdinou Kosmos, Stvoření, Příroda, a člověk není nic jiného než jednou ze základních sil, které příroda vyvíjí a podněcuje ve svém milostném sjednocujícím úsilí.“⁴¹ Lidská láska se jeví jako pouhá varianta lásky, která prostupuje svět. Na dno lásky, do jejího středu, se milenec dostane pouze svým vlastním zničením v milostném plamenu, aby se zrodil, žil v krvi druhého. Tato láska je pouhým napodobením, přestože jediným možným, lásky absolutní a definitivní, v níž se člověk dokáže spojit se zemí, přírodou a kosmem. Proto každá vyobrazená lidská láska přechází v obrazech k lásce k přírodě, ke kosmu, k lásce jako hybné síle světa:

VEN SIEMPRE, VEN

No te acerques, porque tu beso se prolonga como
el choque imposible de las estrellas
como el espacio que se incendia,

[...]

Ven, ven, amor mío; ven, hermética frente, redondez casi rodante
que luces como una órbita que va a morir en mis brazos;

[...]

ven, que ruedas como liviana piedra,
confundida como una luna que me pide mis rayos!

(*Zkáza nebo láska, Přicházej, neustále přicházej*, s. 29n)

2.2. Příroda a láska jako kosmická síla, jež prostupuje svět

Ústředním tématem sbírky je příroda. I člověk se v básních objevuje jako její pouhá součást. Přírodní motivy nalezneme v každé básni a velmi často je básník přirovnává k jevům kosmickým. Vším prochází jedna síla – láska, která propojuje přírodní motivy pozemské a telurické s kosmickými. Básně se věnují předně moři, měsíci, dále nebesům, světlu, pralesu, zemi, řece, noci, dešti, ohni, stromu apod. Již v tomto výčtu si všimneme, že přírodní motivy (podobně jako všechny ostatní v *Zkáze nebo lásce*) básník vytrhuje z konkrétního časoprostoru a představuje je jakoby mimo čas, zasazené do utopického prostoru, kde nacházíme pouze *onu danou* kytku ve významu generickém. Pro toto zobecnění, které ale určuje přímo danou věc, abstrahuje ji, používá Aleixandre určitý člen (i v konstrukcích, kde není

⁴¹ Cano, José Luis. Introducción biográfica y crítica. In Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Castalia, 1972, s. 9-32. “Pudieramos decir, pues, que en la primera etapa de la poesía de Aleixandre, el protagonista es el Cosmos, la Creación, la Naturaleza, y el hombre no es sino una de las fuerzas elementales que la naturaleza despliega e impulsa en su afán amoroso unificador.”

běžný), jak ve své monografii ukázal Carlos Bousoño.⁴² Ve sbírce rovněž upozorujeme četný výskyt různých druhů zvířat a to již od první básně Prael a moře, La selva y el mar. Hojné jsou také motivy neživé přírody. Vicente Aleixandre nevyjímá ani čistě neživé elementy z univerzálního erotického aktu: „nejmenší kámen stejně jako slunce, které ozařuje naši planetu; vlna oceánu totožně jako chaluhu, jako vítr nebo jako oheň jsou různými projevy lásky.“⁴³ Vše miluje, účastní se aktu lásky, aktu destrukce, vše se může přeměnit v cokoli jiného a vše se nachází v této společné erotické síle, která dává a bere život, uvádí svět do pohybu, vibruje, proudí. Tento pohyb nesymbolizuje jen život a sílu lásky, ale i zkázu a smrt: „Život je pohyb a nic, co je v pohybu, není před pohybem uchráněno. Nepohlavní bytosti umírají svým vlastním vývojem, svým vlastním pohybem. Pohlavní bytosti svému vlastnímu pohybu [...] kladou jen dočasný odpor.“⁴⁴ Ve *Zkáze nebo lásce* nalezneme velmi časté odkazy na tento veškerý pohyb: bušení srdce, let ptáků, pohyb moře, proudění řeky. Uvádíme pouhé vytržené příklady básní, odkazy na pohyb podtrháváme:

como latidos de un corazón que casi todo lo ignora
(*Zkáza nebo láska*, La selva y el mar, Prael a moře, s. 9)

Todo pasa.
La realidad transcurre
como un pájaro alegre.
[...]
Me hace pluma ilusoria
que cuando pasa ignora el mar que al fin ha podido:
esas aguas espesas que como labios negros ya borran lo distinto.
(*Zkáza nebo láska*, Después de la muerte, Po smrti, s. 16)

La creación riela. La dicha sosegada
(*Zkáza nebo láska*, A ti viva, K tobě, živé, s. 47)

Pasa y repasa el mundo
[...]
El mundo vibra.
(*Zkáza nebo láska*, Cobra, Kobra, s. 106)

Pevná forma neexistuje, svět proudí a tvary koexistují, jsou jen proměnami jedné tvořící, plodící a současně ničivé síly, lásky. Láska dosáhne svého cíle jen smrtí, spojení znamená zrušení formy, jednotu vykoupenu ztrátou individuality.

⁴² Cf. Bousoño, Carlos. Op. cit.

⁴³ Tamtéž, s. 70n. “la piedra más diminuta, lo mismo que el sol que alumbra nuestro planeta; la ola del océano al igual que las algas, que el viento o que el fuego, son diferentes expresiones del amor.”

⁴⁴ Bataille, Georges. *Erotismus*. Přel. M. Kohoutová, M. Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 2001, s. 124.

V tomto výkladu stojí láska tam, kde vždy stál bůh, božstvo či božská síla. Gustavo V. García označuje toto božstvo za cyklické: „poetický subjekt vzývá cyklické božstvo: smrt = láska = zkáza = život, aby ho navrátilo do svého středu skrze naprosté zničení.“⁴⁵ Tato koncepce připomíná mystickou poezii s panteistickým základem, jak poukázal již Dámaso Alonso.⁴⁶ Za vším stojí láska, vše je s ní zaměnitelné, vše mění své tvary, tudíž umírá a znovu se rodí. Toto pojetí se také odráží ve tvorbě metafor, přirovnání a syntaktických spojení s alexandrovským „nebo“ – jak ve vizi Aleixandrova světa, tak i ve formě jeho poezie dochází k propojování a prostupování nestejných tvarů a různorodých jevů, které mezi sebou básník ztotožňuje.

Snaha zničit se v lásce, zemřít v jejím plamenu a zrodit se pro nový život, pro božstvo je známá od španělských mystiků, podobné verše jako u Aleixandreho čteme u Svaté Terezy anebo Svatého Jana. U všech nacházíme touhu po absolutním spojení s milovaným stvořením, které umožní ale pouze smrt. Spojit se s bohem, kterého symbolizuje v křesťanském pojetí také často láska, dostat se do středu božské síly, znamená ztratit život. V mnoha případech také souhlasí obrazy, které milostné spojení vyjadřují a znázorňují. Erotické obrazy, časté u Aleixandreho, slouží mystikům k vyjádření cesty duše k bohu. U Aleixandreho ale zůstáváme doopravdy u těla, které se spojuje skrze lásku s okolím a s láskou samotnou. Vše se odehrává na tělesné rovině – předně jde o milostné spojení. Těla se proplétají mezi sebou, lyrický subjekt se stává milovanou, přírodou či vesmírem, jeho kosmickou silou. Také vyobrazení lásky jakožto rány, zranění najdeme u Svatého Jana i u Vicenta Aleixandreho. U Aleixandreho vzniká následkem násilného vytržení, jež zosobňuje lásku-zkázu, mluvíme o obrazech krve, rány, špičáků, zubů, jejichž význam pojednáme ve 3. podkapitole této části ve vztahu k erotismu.

Pedro Salinas tuto snahu zničit vlastní individualitu a spojit se s nespočtem tvarů, které tvoří totální život, totální lásku, vykládá jako pesimistický panteismus. Vidí Aleixandrovu lásku jako pouhou milostnou kosmickou sílu, která individuum rozpouští, proto jeho cestu považuje za útěk z úzkostného světa. Panteismus se mu

⁴⁵ García, Gustavo V. (Anti)platonismo en La destrucción o el amor. *Hispania*. 1999, vol. 82, núm. 4, s. 734. „el sujeto poético invoca a una divinidad circular: muerte = amor = destrucción = vida, para que ésta lo restituya a su seno por medio del aniquilamiento total.“

⁴⁶ Cf. Alonso, Dámaso. Op. cit.

jeví pesimistický zvlášť proto, že Aleixandrova mystická cesta nevede ke spasení, ale ke smrti a zkáze. Tak zvaná opačná mystika, jež hledá nikoli řád světa, ale složitý chaos.⁴⁷ Panteistický a mystický charakter nemůžeme Aleixandrově poezii ve *Zkáze nebo lásce* odepřít, ale podobně jako nesouhlasíme se Salinasovým výkladem Aleixandrova světa jako neutěšeného prostoru, nemůžeme ani souhlasit s jeho pesimistickým panteismem či obrácenou mystikou. Aleixandrův vyobrazený svět má řád, ve svém přirozeném stavu (elementárním) odhaluje základní síly, které kosmos řídí ve své nahotě. Jen díky této nahotě se snad může svět jevit jako neutěšený. Smrt zde není zobrazena negativně, umožňuje spojení s jednotou světa, proto je opěvována. Umřít znamená zrodit se pro pravdivou skutečnost.⁴⁸ Poetický svět obývají panenská zvířata, obyvatelé pralesa a moře, neposkvrněná elementární stvoření, která žijí v intimním spojení se základními přírodními silami, které také určitým způsobem symbolizují. Za vším stojí oživující energie světa: dech, který způsobuje tlukot neznámého vesmírného srdce.⁴⁹ Tato síla přináší násilí, lásku, která uchvacuje a ničí, erotickou sílu, jež znásilňuje a zmítá světem. Avšak v básních se objevují i protiklady, které se ale často navzájem s násilím a tíhou smazávají – jsou to projevy druhého pólu lásky: něha, let ptáků, lehkost, s níž se pohybují, pohyb odlehčených vln. Tíha a lehkost jsou dalším ze základních protikladů Aleixandrově sbírky a vystupují rovněž ve své totožnosti. Lehkost, odlehčený pohyb je stejně jako tíha znásilňovaného těla láskou-zkázou:

ven, que ruedas como liviana piedra
(*Zkáza nebo láska*, Ven, siempre ven, Přicházej, neustále přicházej, s. 30)

El mar palpita como el vilano,
como esa facilidad de volar a los cielos,
aérea ligereza de lo que a nada sustenta,
de lo que sólo es suspiro de un pecho juvenil.
(*Zkáza nebo láska*, Mar ligero, Lehké moře, s. 21n)

Esa pesada puerta jamás girará.
Un rostro o un peñasco, una canción o un puente milenario
unen el hilo de araña al corazón del monte,
donde la muerte vida a vida lucha
por alumbrar la pasión entre el relámpago que escapa.
(*Zkáza nebo láska*, Cerrada puerta, Zavřené dveře, s. 133)

Nemůžeme mluvit o pesimistickém panteismu, protože ve světě těchto sil existuje řád, který udává erotická síla, láska-destrukce, jež vládne všemu. Tento řád

⁴⁷ Cf. Salinas, Pedro. Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor. Op. cit., s. 201-207.

⁴⁸ Cf. Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 119.

⁴⁹ Cf. Alonso, Dámaso. Op. cit., s. 282.

se pokusíme ukázat na komparaci Aleixandrova básnického světa s dvěma filosofickými výklady. Spíše než k romantickému výkladu světa se zde přibližujeme k presokratikům. Jak píše Parmenidés: „Třeba je říkat a myslit, že jsoucí jest, neboť bytí jest, kdežto nic věru není.“⁵⁰ Jinak řečeno: bytí jest a nebytí není. Jedná se o tak zvaný ontologický princip totožnosti.⁵¹ Bytí nemá vzniku ani zániku, je stálé, věčné, neměnné a napořád totožné se sebou samým. Aleixandrovův svět, přestože se nachází v nekonečném pohybu destrukce a konstrukce, je také jedním a tímtéž:

Flor, risco o duda, o sed o sol o látigo:
el mundo todo es uno, la ribera y el párpado,
ese amarillo pájaro que duerme entre dos labios
cuando el alba penetra con esfuerzo en el día.

(*Zkáza nebo láska*, Chci vědět, Quiero saber, s. 50)

Identita světa, jeho totožnost se sebou samým, zakládá Aleixandrovu poezii ve *Zkáze nebo lásce*. Ztotožňující charakter spojky „nebo“ Alexandre používá pouze pro vyjádření naprosté identity jevů mezi sebou, jak je patrné také z ukázky. Jedná se o vyjádření „aleixandrovské koncepce, která chce sledovat v různosti viditelných forem jednu jedinou substanci: lásku.“⁵² Tato jednota vylučuje chaos, vše má společného jmenovatele.

Avšak Aleixandrova poezie nevykazuje podobnost pouze s filosofií elejské školy, nýbrž rovněž s dalším předsokratovským filosofem, jenž na jejich princip totožnosti navázal, s Empedoklem: „základním smyslem Empedokleovy filosofie bylo nějakým způsobem smířit hérakleitismus s eleatismem. Empedoklés se natolik přidržel empirického pohledu na svět [...], že musel dávat za pravdu Hérakleitovi, že vše je ve stavu změny, pohybu, vznikání a zanikání, stávání se a dění.“⁵³ A přitom zastával elejský výrok, že bytí nepodléhá změnám. Empedokleovo řešení přichází s míšením a rozdělováním čtyř základních a neměnných prvků: ohně, vzduchu, země a vody. Ty nazývá kořeny všeho. Tím Empedoklés dostal elejskému principu totožnosti. Trpné základní prvky musí být uvedeny do pohybu vnějšími hybateli: Láskou a Nenávistí (či v jiných překladech Svárem). Láska je silou, která vše spojuje, sjednocuje a mísí. Nenávist naopak vše rozpojuje, rozkládá a rozlučuje. Svět se neustále hýbe od dokonalého sloučení všech prvků v jediné kosmické kouli

⁵⁰ Parmenidés. Zl. B 6 ze Simplikia. In Machovec, Dušan. – Sobotka, Milan. Ed. *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Přel. K. Svoboda. Praha: SPN, 1989, s. 37.

⁵¹ Cf. Tretera, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení. Od Tháleta k Rousseauovi*. Praha: Paseka, 2006.

⁵² Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 370. “concepción aleixandrina que quiere contemplar en la diversidad de las formas visibles una sola substancia: el amor.”

⁵³ Tretera, Ivo. Op. cit., s. 55.

zvané Sfairos až po naprostou izolaci čtyř prvků v případě nadvlády Nenávisti. Nesnažíme se vyložit Aleixandrovu vizi světa přesně v duchu Empedoklea, to ani není možné. Spíše než na rozdíly chceme poukázat na podobnost jeho filosofie s interpretací světa ve *Zkáze nebo lásce*. Aleixandrovův mysticismus se netouží spojit s jedním bohem, ale s kosmickou silou – právě tím se oddaluje barokním mystikům a přibližuje pohanským autorům, mezi než můžeme řadit právě Empedoklea. Pokusíme se zde načrtnout podobnosti jejich náhledu, které nám osvětlí jisté rysy Aleixandrovovy poezie.

Empedoklés také říká: „Vždyť jsem byl kdysi již hochem a dívkou, keřem i ptákem, rybou též němou, z moře se skokem vymršťující.“⁵⁴ To připomíná Aleixandrovu verše o prolínání já a přírodního světa:

EL FRÍO

Viento negro secreto que sopla entre los huesos,
sangre del mar que tengo entre mis venas cerradas,
océano absoluto que soy cuando, dormido,
irradio verde o fría una ardiente pregunta.

(*Zkáza nebo láska*, s. 87)

Soy el caballo que enciende su crin contra el pelado viento,
soy el león torturado por su propia melena,
la gacela que teme al río indiferente,
el avasallador tigre que despuebla la selva,
el diminuto escarabajo que también brilla en el día.

(*Zkáza nebo láska*, Soy el destino, Jsem osud, s. 93)

Záměna lyrického subjektu či milované s prvky okolního světa či se světem samým je v básních velmi častá. Láska nás ztotožňuje s milovaným objektem či se světem. Převládají obrazy, jak se ve světě zrcadlíme a naopak – jak se svět zrcadlí v nás. „Přeměníme se ve svět, změníme se v přírodu a zároveň se příroda sjednotí v čistý plamen lásky, který vyvěrá z nás směrem k okolní realitě a navrací se do našeho srdce, tvoříc z celého vesmíru jediný erotický proud, jedinou substanci, které se účastníme.“⁵⁵

„Empedoklés praví, že Láska a Svár nabývají střídavě moci, že Láska všechno sjednocuje, tím ničí svět Sváru a tvoří z něho Sfairos. Svár pak znovu živly

⁵⁴ Empedoklés. Zl. B 117 z Diogena a Hippolyta. In Machovec, Dušan. – Sobotka, Milan. Ed. *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Op. cit., s. 47.

⁵⁵ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 72. “Nos convertiremos así en mundo, nos tornaremos en naturaleza, y, a su vez, la naturaleza se unificará en una pura llama de amor que va de nosotros a la realidad circundante y vuelve a nuestro corazón, haciendo del entero universo un único fluido erótico, una única sustancia, del a que participamos.”

rozlučuje a tvoří tento svět.⁵⁶ Láska spojuje, Svár rozpojuje. U Empedoklea působí dvě síly v protikladném směru při stejném typu pohybu. Aleixandre tyto síly ztotožňuje. Ale podobně jako u Empedoklea u něj stojí za vším, jde o základní princip vesmíru. Podobnost je patrná. Jen Svár prvky rozkládá, k čemuž u Aleixandreho nedochází, zkáza u něj znamená vrchol lásky, splnutí s okolím, ale implicitně i rozpad. Jistou podobnost také vykazuje důraz na hmotu a tělesnost u obou autorů a přírodní prvky u Empedoklea a Aleixandreho, Láska a Svár působí na lidská těla, ale také spojují a rozpojují prvky přírodní – keře, ryby, horská zvířata a ptáky.⁵⁷ Svět ve filosofii Empedoklea zabydlují podobné zobecněné elementy přírody jako u Aleixandreho. Láska představuje u obou nikoli pouze lidský cit, ale sílu, která zakládá svět a utváří ho. Nemluvíme o lásce pouze mystické, o božstvu, nýbrž o kosmické síle – o hybateli (hybatelích) světa. A tato kosmická síla vytváří řád světa, s nímž se snaží lyrický subjekt ve *Zkáze nebo lásce* spojit – proto neoznačíme tuto snahu po spojení za pesimistickou, jak učinil Pedro Salinas. Cílem je sice rozplynutí se, ale rozplynutí se v kreativní síle, která zakládá svět. Láska tím, že spojuje, ničí ne-řád ve světě – ruší změř forem. Identifikace všeho v jejím centru znamená dosažení jednoty, řádu. Konečná Aleixandrova vize je optimistická. „Láska je totiž jako výbušná morální síla, která ruší chaos odlišností. Nepřítelem lásky a její možné kosmické jednoty tak budou hranice každé bytosti, bolestně cítěné básníkem.“⁵⁸

Kosmická síla, jež zakládá svět, funguje jako tělesná mystická cesta a zastupuje do jisté míry panteistické božstvo či hybatele světa. Tato síla vede básníka k tomu, aby tematizoval otázku hranic mezi jedinci, jevy, předměty, milenci, životem a smrtí, světem a lyrickým subjektem. Ničivý charakter lásky, zkáza sama, spočívá ve smazání hranic, jež oddělují od sebe milované bytosti, v poezii nejčastěji lyrický subjekt od objektu jeho touhy (od milované, přírody, kosmu, světa jako takového). Zrušení hranic dovoluje spojení člověka s absolutní láskou, oním jednotným řádem, který podle Carlose Bousoña zprostředkovává svobodu. Zrušení rozhraní mezi

⁵⁶ Empedoklés. Zl. A 52 ze Simplikia. In Machovec, Dušan. – Sobotka, Milan. Ed. *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Op. cit., s. 54.

⁵⁷ Cf. Empedoklés. Zl. B 20 ze Simplikia. In Machovec, Dušan. – Sobotka, Milan. Ed. *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Op. cit., s. 50.

⁵⁸ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 73. “El amor es entonces algo así como una explosiva fuerza moral que anula el desorden de la diferenciación. El enemigo del amor y de su potencial unidad cósmica serán los límites de cada ser, dolorosamente sentidos por el poeta.”

světem a já umožňuje vstoupit do neomezeného a jednotného prostoru svobody. Svoboda neboli „akt zničení ohraničení, který vstřebává naše já a jak se zdá na okamžik ho navrácí viditelné přírodě.“⁵⁹ Bez lásky se vše drží svých hranic, vzdaluje se od okolí. Lásky, zkáza, život, smrt se v Aleixandrově poezii zaměňují, společně odkazují na erotický akt, sílu rozkládající individualitu. Jedinec se ztrácí ve vesmírném celku.

„Meze a hranice mají v Aleixandrově poezii téměř vždy ambivalentní význam.“⁶⁰ Vymezují a ohraničují, ale na straně druhé dosažení meze znamená přiblížení se k absolutnu, první kontakt s ním. Hranice je paradoxním pojmem, vymezuje hranici například lyrického subjektu, nejzazší prostor, v němž se já cítí jako já, a současně se na tomto kraji dotýká s okolím a spojuje se s ním. Básník cítí krásné meze života („los hermosos límites de la vida“ – *Zkáza a láska*, Unidad en ella, Jednota v ní, s. 20) a i v dalších verších se často vyskytují motivy břehů, okrajů těla, spojení souše a moře, ohraničení lesa, hranice života a smrti. Lásky činí tyto meze nejasné, mlhavé, až mizivé.

Tristeza. Duele el candor, la ciencia,
el hierro, la cintura,
los límites y esos brazos abiertos, horizonte
como corona contra las sienas.

(*Zkáza nebo láska*, Humana voz, Lidský hlas, s. 62)

SOY EL DESTINO

Sí, te he querido como nunca.

¿Por qué besar tus labios, si se sabe que la muerte está próxima,
si se sabe que amar es sólo olvidar la vida,
cerrar los ojos a lo oscuro presente
para abrirlos a los radiantes límites de un cuerpo?

[...]

No quiero asomarme a los ríos donde los peces colorados con el rubor de
vivir,

embisten a las orillas límites de su anhelo,
ríos de los que unas voces inefables se alzan,
signos que no comprendo echado entre los juncos.

(*Zkáza nebo láska*, Jsem osud, s. 91n)

Esa dicha creciente que consiste en extender los brazos,
en tocar los límites del mundo como orillas remotas
de donde nunca se retiran las aguas,
jugando con las arenas doradas como dedos

⁵⁹ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 73. “un acto de deslimitación, que absorbe nuestro yo y parece que por un instante lo reincorpora a la naturaleza visible.”

⁶⁰ Mayhew, Jonathan. “Límites y espejo”: Linguistic Self-Consciousness in the Poetry of Vicente Aleixandre. *Modern Language Notes*. 1990, vol. 105, no. 2, s. 311. “Limits and borders in Aleixandre’s poetry almost always have an ambiguous meaning.”

que rozan carne o seda, lo que estremeciéndose se alborota.

(*Zkáza nebo láska*, Total amor, Absolutní láska, s. 127n)

Okraj, dělicí linie, definuje obrys předmětu, tudíž mu poskytuje lidskou, smrtelnou dimenzi a poukazuje na nejhlubší pravdu všech limitů (popř. limitních situací) – meze, hranice odkazují ke smrti.⁶¹ „Umírání a vystupování z hranic je jedno a totéž.“⁶² Aleixandre v básních zdůrazňuje individualitu právě skrze ohraničení těla a okolí, okraj těla odděluje od okolí – a tím v sobě nese smrt, která znamená ukončení tohoto vymezení svého já vůči světu.

Quiero morir al límite de los bosques tendidos,
de los bosques que alzan los brazos.
Cuando canta la selva en alto y el sol quema las melenas,
las pieles o un amor que destruye.

(*Zkáza nebo láska*, Sólo morir de día, Umřít pouze ve dne, s. 104)

Hranice ale nejsou pouze prostorové, mají rovněž význam časový – ve svém implicitním odkazu ke smrti. Tento časový kontext tematizuje i sám Aleixandre v propojení obrazů těla, jeho hranic a blížící se smrti.

Un día como alguno
se detiene la vida al borde de la arena,
como las hierbecillas sueltas que flotan en un agua no limpia,
(*Zkáza nebo láska*, El escarabajo, Skarabeus, s. 110)

Así te tengo casi filo,
riesgo amoroso, botón, equilibrio,
te tengo entre el cielo y el fondo
al borde como ser o al borde amada.
(*Zkáza nebo láska*, Mañana no viviré, Zítř nebudu žít, s. 36)

LA NOCHE

Fresco sonido extinto o sombra, el día me encuentra.
Sí, como muerte, quizá como suspiro,
quizá como un solo corazón que tiene bordes,
acaso como límite de un pecho que respira;
como un agua que rodea suavemente una forma
y convierte a ese cuerpo en estrella en el agua.
(*Zkáza nebo láska*, Noc, s. 123)

2.3. Tělo a erotismus jako prostor nejen lásky, ale i poezie

V předchozích částech jsme se pokusili načrtnout základní významy lásky ve *Zkáze nebo lásce*, některé z nich všemi uznávané – jako její až božský charakter, blízkost k panteismu či k mystikům, jiné méně respektované, u nichž jsme odůvodňovali jejich oprávněnost, nebo jsme je vyvraceli. Charakteristiky, které

⁶¹ Cf. Mayhew, Jonathan. Op. cit., s. 312.

⁶² Bataille, Georges. Op. cit., s. 172.

jsme lásce přisoudili, se mezi sebou nevyklučují, pouze jsme postupně načrtli vrstvy jejich významů v Aleixandrově sbírce. V této poslední podkapitole budeme vycházet ze všech atributů lásky a zkázy výše zmiňovaných, tyto vlastnosti lásky ale budeme interpretovat z jednoho úhlu pohledu – z perspektivy těla a s ním spojeným erotismem. Tělesná charakteristika Aleixandrových básní vysvětluje tematizaci hranic těl a mezí předmětů.

„Přestože kritici uznávají básnickovy snahy navrátit lásku do jejího čistě fyzického kontextu, důsledně nahlízejí na Aleixandrovo spojení sexu, přírody, lásky a násilí jako na vášnivou touhu rozplynout či transcendovat fyzično, spíše než oslavit jeho schopnost vyvolat nový dialogický, esenciálně poetický prostor, určený ke zvýraznění a obnově tělesnosti,“⁶³ uvádí Ann Cerminaro-Constanzi ve své studii o erotickém a poetickém prostoru u Aleixandreho. My se na toto fyzično zaměříme a ukážeme také, jak ho Cerminaro-Constanzi propojuje s poetickým prostorem.

Mystické spojení se světem se u Aleixandreho odehrává skrze těla, nikoli duše. *Zkáza nebo láska* oslavuje tělesnost člověka, světa a kosmu. Láska, kosmická síla procházející světem, je tělesná, můžeme ji označit za erotickou sílu. Lyrický subjekt miluje, zvířata milují, vše miluje – vše se tedy účastní této erotické síly. „O erotismu lze říci, že je přitakáním životu až k smrti,“⁶⁴ začíná svou knihu *Erotismus* Georges Bataille. Pohlavní rozmnožování, společně pohlavně rozlišeným zvířatům i lidem, bylo pouze lidmi podle Bataille přeměněno na aktivitu erotickou, jež přináší nejen reprodukci, ale také psychologické hledání. Ale i tak je smysl reprodukce klíčem k erotismu. Bataillův výklad erotismu přesně zapadá do Aleixandrovky koncepce lásky-zkázy. Každá bytost se odlišuje od všech ostatních, jen ona se rodí a umírá – mezi jednou a druhou bytostí se rozkládá propast, diskontinuita. Tato propast znamená v jistém smyslu smrt a fascinuje nás – podobně jako hranice, meze, limity jakožto formy smrti fascinují Aleixandreho. Smrt pro nás, diskontinuitní bytosti, má význam kontinuity bytí: reprodukce vede k diskontinuitě bytostí, uvádí však do hry jejich kontinuitu, to znamená, že je úzce svázána se smrtí. Erotický akt a smrt se prolínají. G. Bataille ukazuje na rozmnožování nepohlavním i

⁶³ Caminaro-Costanzi, Ann. Merging the Erotic and the Poetic in Vicente Aleixandre's "Espadas como labios" and "La destrucción o el amor". *Hispania*. 2007, vol. 90, núm. 4, s. 634. „While critics acknowledge the poet's efforts to return love to its purely physical context, they consistently view Aleixandre's conflation of sex, nature, love and violence as an ardent desire to dissolve or transcend physicality rather than celebrate its capacity to convene new dialogic, essentially poetic spaces designed to enhance or renew it.“

⁶⁴ Bataille, Georges. Op. cit., s. 17.

pohlavním, jak se vznikem nové diskontinuitní bytosti souvisí vždy smrt, kontinuita. Spermie a vajíčko, diskontinuitní bytosti, buňky, spolu splývají a ustavuje se kontinuita, ze smrti a zániku oddělených bytostí se tvoří nová bytost. Nová diskontinuitní bytost v sobě nese přechod ke kontinuitě skrze smrt dvou rozdílných bytostí. Tyto buněčné principy, stojící v základu nových bytostí, se ale odrážejí i na úrovních vyšších. „Jsme diskontinuitní bytosti, individua izolovaně umírající v nepochopitelném dobrodružství, ale cítíme nostalgii po ztracené kontinuitě. Těžko snášíme situaci, která nás poutá k nahodilé, pomíjivé individualitě, již jsme.“⁶⁵ Toužíme po trvání pomíjivého a současně hledáme návrat k původní kontinuitě. Tato nostalgie, snaha spojit se s přírodou, kosmem, snaha stát se součástí kontinuity stojí v základu celé charakteristiky Aleixandrový lásky jako kosmické síly.

Avšak nenajdeme styčné body pouze s touto výchozí Bataillovou teorií, ale i s dalšími prvky jeho výkladu. Erotismus těla je bytostně oblastí násilí, oblastí znesvěcování. Erotická touha, erotické spojení nás vytrhává z diskontinuity a každé vytržení z diskontinuity, tedy smrt, znamená nejnásilnější akt.⁶⁶ Erotismus těla hraničí s vraždou, se smrtí – jedná se totiž o násilné narušení bytí partnerů, „rozpouštíme“ se v druhém. Láska, erotická síla, předpokládá násilí, protože její splnutí se neobejde bez smrti (v moment spojení či v případě reprodukce později – děti mají vystřídat rodiče, přestože ne ihned). Aleixandre ztotožňuje smrt, zkázu a lásku a tato identifikace mu dovoluje využívat obrazy násilí jako milostné – a to velmi často: „naš básník považuje za milostný každý nástroj, který může způsobit smrt. Dokonce se nože, sekery stávají láskou v její nejzhuštěnější a nejmocnější formě.“⁶⁷ Nejčastějšími obyvateli Aleixandrový přírody vedle ptáků a ryb jsou šelmy, které zabíjejí. V tomto aktu zabíjení uskutečňují v nejjednodušší formě milostný akt:

Oh la blancura súbita,
las ojeras violáceas de unos ojos marchitos,
cuando las fieras muestran sus espadas o dientes
como latidos de un corazón que casi todo lo ignora,
menos el amor,

⁶⁵ Bataille, Georges. Op. cit, s. 22.

⁶⁶ G. Bataille poukazuje: „V očích archaických lidí je příčinou smrti vždy násilí: mohlo jednat prostřednictvím magie, vždy je ale někdo zodpovědný, vždycky je to vražda.“ V archaickém chápání tak stojí za smrtí vždy násilí. Bataille, Georges. Op. cit., s. 59.

⁶⁷ Bousoño, Carlos. Op. cit., s. 75. “nuestro poeta considere amoroso a todo instrumento que pueda proporcionar la muerte. Más: los cuchillos, las hachas, serán el amor en su forma más condensada y poderosa.”

al descubierto en los cuellos allá donde la arteria golpea,
donde no se sabe si es el amor o el odio
lo que reluce en los blancos colmillos.

Acariciar la fosca melena
mientras se siente la poderosa garra en la tierra,
mientras las raíces de los árboles, temblorosas,
sienten las uñas profundas
como un amor que así invade.

[...]

inventa los ramajes más altos,
donde los colmillos de música,
donde las garras poderosas, el amor que se clava,
la sangre ardiente que brota de la herida

(*Zkáza nebo láska*, La selva y el mar, Prales a moře, s. 9n)

U podtržených slov, metafor či veršů vidíme vyobrazené násilí, které uskutečňuje v přírodě láska. Láska, která napadá druhého, zmocňuje se ho (invadir), nebo láska, která se do těla zatlouká, zabodává (clavar). Lásku – duševní sílu, emoci, kterou bychom očekávali zobrazenou abstraktně, zde nacházíme vykreslenou skrze tělesné obrazy – je to pocit, který se doslova zakousne do těla. Podobně jako se při smrti zahryzávají špičáky šelem do krků jiných zvířat. Vše se nám ukazuje skrze tělo (zvířat i přírody) – láska napadá nehty i kořeny stromů, zemi svými drápy. Láska, která takto útočí (bodnými předměty), zanechává zranění, ze kterého tryská krev. Stěží bychom našli fyzičtější vyobrazení lásky. Všimněme si ještě oněch bodných předmětů – zubů, špičáků, nehtů, drápů – skrze ně láska napadá diskontinuitu člověka a otevírá ho okolnímu světu. Bataille mluví v případě rušení diskontinuity o násilném aktu *vytržení*. Jako kdyby se toto vytržení odehrávalo skrze vytrhávání masa, otvírání tepen. Obraz zubů je velmi výstižný. Lyrický subjekt s milovanou či s jiným objektem touhy se v Aleixandrově poezii nelíbá rty (ty nejsou v jeho poezii tak frekventované), nýbrž zuby. Erotický akt polibku, spojení dvou bytostí, tak odkazuje na tento násilný čin vytržení z diskontinuity v kontinuitu. Samotné zuby přirovnává v poslední citované básni k mečům, meče nebo zuby – jde o totéž. Také obraz zubů umožňuje lásku nadále zobrazovat jako zranění (polibek je pocíťován jako trn):

Este beso en tus labios como una lenta espina

(*Zkáza nebo láska*, Unidad en ella, Jednota v ní, s. 20)

Una mano del tamaño del odio,
un continente donde circulan venas,
donde aún quedaron huellas de unos dientes,
golpea un corazón como mar encerrado,
golpea unas encías que devoraron luces,

que tragarón un mundo que nunca había nacido,
donde el amor era el chocar de los rayos crujientes
sobre los cuerpos humanos derribados por tierra.

(*Zkáza nebo láska*, Cerrada puerta, Zavřené dveře, s. 133n)

Nikoli ústa, ale zuby se usmívají:

El signo del amor, a veces en los rostros queridos
es sólo la blancura brillante,
la rasgada blancura de unos dientes riendo.

[...]

Es sólo ya el desnudo. Es la risa en los dientes.

Es la luz o su gema fulgurante: los labios.

Es el agua que besa unos pies adorados,
como un misterio oculto a la noche vencida.

(*Zkáza nebo láska*, Triunfo del amor, Triunf lásky, s. 82)

No. ¡No!

Tenerte aquí, corazón que latiste entre mis dientes larguísimos,
en mis dientes o clavos amorosos o dardos,
o temblor de tu carne cuando yacía inerte
como el vivaz lagarto que se besa y se besa.

(*Zkáza nebo láska*, La dicha, Štěstí, s. 80)

Se querían de amor entre la madrugada,
entre las duras piedras cerradas de la noche,
duras como los cuerpos helados por las horas,
duras como los besos de diente a diente sólo.

(*Zkáza nebo láska*, Se querían, Měli se rádi, s. 125n)

Aleixandre nezobrazuje ucelené tělo, uzavřené, ale tělo otevřené světu skrze rány lásky, její drápy. Je to tělo, které se zdá až zohyzdněné násilným náporům. Tento jev není zvláštní, ucelené tělo se světu uzavírá, podtrhuje svou diskontinuitu, pouze tělo obnažené, ukázané ve spojování se s okolním světem se otvírá kontinuitě světa. Otvírá se násilím, které narušuje a mění jeho hranice, meze a limity. Tělo Aleixandreho fascinuje, protože je tímto limitem. Již na začátku této kapitoly jsme zmínili, že oblečení symbolizuje u Aleixandreho smrt. Nyní můžeme snadno vysvětlit proč. Oblečení hranice těla zakrývá, uzavírá ho do sebe samého, odděluje ho od okolního světa. Naopak nahota Aleixandreho fascinuje – je momentem odkrytí těla, otvírá ho kontinuitě, násilnému vytržení. I Georges Bataille mluví o obnažování jako o základním aktu erotismu. „Nahota je protikladem uzavřeného stavu, tedy stavu diskontinuitní existence. Je to stav komunikace, který odhaluje usilování o možnou kontinuitu bytosti mimo uzavření se do sebe. Těla se svými skrytými kanály, jež na nás působí obscénně, otvírají kontinuitě. [...] Ve hře orgánů mizejících v obnoveném splynutí podobném pohybu vln, které se navzájem

prostupují a ztrácejí jedna v druhé, je naopak vyvlastnění.⁶⁸ Právě toto vyvlastnění nás nutí skrývat se, zahalovat se. Je pozoruhodné, že otevření se světu a splynutí s ním přirovnává Bataille k pohybu vln na moři. Mezi nejčastější přírodní prostory u Aleixandreho patří moře a antagonicky nebe (jako své odrazy navzájem). Kessel Scheartz ve své studii *Moře, láska a smrt v Aleixandrově poezii (The Sea, Love, and Death in the Poetry of Aleixandre)*⁶⁹ vykládá spojení s mořem jako návrat do lůna přírody, jež takto symbolizuje současně smrt i život, tedy lásku a zkázu (vytržení z diskontinuity pro získání kontinuity).

„Pouze v porušení individuální izolace na úrovni smrti se objevuje obraz milované bytosti, která pro milujícího znamená všechno na světě. Milovaná bytost je pro milujícího průhledností světa. [...] Je to plné, neomezené bytí, které již neomezuje osobní diskontinuita,⁷⁰ pokračuje Bataille v charakteristice erotismu a nahého těla. Tato charakteristika vysvětluje verše, v nichž lyrický subjekt pozoruje na těle milované celý svět, nebo obdobné verše, v nichž se milovaná stává řekou. Tato situace nastává v případě milostného splynutí s milovanou, potažmo s celým světem, s jeho kontinuitou.

A TI, VIVA

Cuando contemplo tu cuerpo extendido
como un río que nunca acaba de pasar,
como un claro espejo donde cantan las aves,
donde es un gozo sentir el día cómo amanece.

(*Zkáza a láska*, K tobě, živé, s. 46n)

Tu generoso cuerpo que me enlaza,
liana joven o luz creciente,
agua teñida del naciente confín,
beso que llega con su nombre de beso.

(*Zkáza nebo láska*, A la muerta, K mrtvé, s. 57)

UNIDAD EN ELLA

Cuerpo feliz que fluye entre mis manos,
rostro amado donde contemplo el mundo,

(*Zkáza nebo láska*, Jednota v ní, s. 19)

V poslední pasáži kapitoly věnované Vicentu Aleixandrovi pouze navážeme na úvahu Anny Cerminaro-Constanzi⁷¹, jež přirovnává prostor lásky, erotické spojení těla a světa, k ničivé touze, která se pojí také s psaním poezie. Vychází z teze, že

⁶⁸ Bataille, Georges. Op. cit., s. 25.

⁶⁹ Viz možné další významy moře ve výkladu psychoanalytickém: Schwartz, Kessel. *The Sea, Love, and Death in the Poetry of Aleixandre*. *Hispania*. 1967, vol. 50, núm. 2., s. 219-228.

⁷⁰ Bataille, Georges. Op. cit., s. 29n.

⁷¹ Cf. Caminaro-Costanzi, Ann. Op. cit.

existují styčné body mezi erotismem a uměleckým procesem. Poezie totiž směřuje tam, kam všechny formy erotismu – k prolínání a fúzi samostatných objektů. Láska jako poezie nás vede ke smrti a skrze ni ke kontinuitě. Oblast lásky znázorněná pohybem, erotickým plynutím (řeky například), pulzováním (srdce), rytmem spojuje rozdílné elementy, ničí je a přetváří ve svém středu, aby se staly součástí tohoto rytmu. Poetický princip je obdobný, spojuje nás se světem, rytmus zakládá podstatu poezie. Sám Aleixandre označil poezii za fúzi člověka se vším stvořeným, dokonce i s tím, co nemá jméno, poezie je dle něj nečekanou identifikací externí skutečnosti s pocity a vjemy; poezie touží po jednotě.⁷² Budeme sledovat interpretaci erotických obrazů v básni *K tobě živé, A ti viva*, abychom výše charakterizované erotické motivy Aleixandrovy poezie ukázali v jejich druhém významu, v němž odkazují k procesu psaní poezie.

A TI, VIVA

Cuando contemplo tu cuerpo extendido
como un río que nunca acaba de pasar,
como un claro espejo donde cantan las aves,
donde es un gozo sentir el día cómo amanece.

Cuando miro a tus ojos, profunda muerte o vida que me llama,
canción de un fondo que sólo sospecho;
cuando veo tu forma, tu frente serena,
piedra luciente en que mis besos destellan,
como esas rocas que reflejan un sol que nunca se hunde.

Cuando acerco mis labios a esa música incierta,
a ese rumor de lo siempre juvenil,
del ardor del a tierra que canta entre lo verde,
cuerpo que húmedo siempre resbalaría
como un amor feliz que escapa y vuelve...

[...]

La creación riel. La dicha sosegada
transcurre como un placer que nunca llega al colmo,
como esa rápida ascensión del amor
donde el viento se ciñe a las frentes más ciegas.

Mirar tu cuerpo sin más luz que la tuya,
que esa cercana música que concierta a las aves,
a las aguas, al bosque, a ese ligado latido
de este mundo absoluto que siento ahora en los labios.

(*Zkáza a láska, K tobě, živé, s. 46n*)

V této básni se rozplývají hranice mezi milovanou a světem, což jsme již výše popsali jako jev u Aleixandreho velmi častý. Rozrušování hranic a limitů vykresluje

⁷² Cf. Caminaro-Costanzi, *Ann. Op. cit.*, s. 635.

nadpozemský svět, který může být přirovnán k prostoru poezie. Tělo a svět se prostupují – každý tělesný prvek se otevírá světu, vchází s ním do dialogu – stává se řekou, zrcadlem, tedy odrazem, z milovaných očí volá na lyrický subjekt láska, smrt či píseň. Ve třetí strofě se stává celá milovaná hudbou – vytoužené tělo se tak podobá kreativnímu povrchu, samo odkazuje k rytmu, proudění. Tělo jako kdyby se měnilo v texturu, na které se tvoří poezie, píseň, hudba, umění. V posledních dvou strofách básně Aleixandre přímo píše o stvoření a tvorbě, která vibruje a přirovnává ji k lásce. Toto stvoření se dá vykládat způsobem, jaký jsme sledovali dříve, pouze aplikovatelným na poezii – skrze zkázu-lásku je okolní svět ničen a znovu obnovován v poezii skrze proudění lásky, která vše spojuje. Jako tento proud, vibraci můžeme vykládat všechny odkazy na hudbu a písně, které se v básni vyskytují. Zvláště poslední verš básně nás nabádá číst erotický prostor jako doménu poezie. Láska může být poezií jako takovou, oním proudem, který prochází světem, a lidské milující bytosti pak můžeme označit za její hlasy. A pokud neztotožníme poezii přímo s láskou, můžeme minimálně poukázat na společné atributy ničení a tvoření. Láska mění chaos světa v řád tím, že prvky ničí v jejich individualitě a spojuje je ve svém prostoru s jinými – vytváří tak nový autentický řád světa. Básnický výraz vzniká obdobným způsobem – slovo musí být vytrženo ze svého běžného použití, propojuje se s prvky dosud vzdálenými a spolu tvoří nové obrazy a metafory v jednotném básníkově světě. Významy slov jsou napadány jejich spojováním s jinými slovy, hranice významů slov se musí otevřít a propojit s významy nevídanými. Pro jakékoli tvoření musí nejdříve dojít ke zničení, jedná se o „znaky, které musí být nepřetržitě ničeny a znovu vytvářeny.“⁷³ Zrušit se právě musí staré propojení, tedy staré hranice a meze, aby se navázalo nové spojení, a tím vznikla nová jednota světa či nový význam slova/básně. Proto v posledním verši Aleixandre mluví o tom, že tento absolutní svět nyní cítí ve svých ústech. Ústa jsou nástrojem nejen lásky (nejčastějším obrazem jsou přímo zuby), nýbrž také slov, poezie. Svět, který cítí v ústech, může symbolizovat milovanou, skrze níž se spojuje s absolutním světem lásky, anebo poezii, s níž ho také pojí ústa, která říkají jeho básně. Milostný a kreativní akt je tak obdobný. Slovo se v textu zdá básníkem až znásilněno při jeho neobvyklém použití, obdobně jako je znásilňován erotickou touhou každý její objekt, protože každý erotický akt předpokládá násilí. Podobné

⁷³ Mayhew, Jonathan. Op. cit., s. 304. „signs that must continually be destroyed and recreated.“

paralely můžeme hledat i v dalších Aleixandrových básních. Jako metapoetické můžeme označit ty obrazy, které implicitně k poezii odkazují: například obrazy úst, těla jako zrcadla či kreativního prostoru, tvorby světa, odkazů na nečekaná spojení, výrazů jako je například básník, píseň, hudba, hlas, ústa, polibek, jazyk, rty, zvuk, ticho, utiší se, obraz, zrcadlo, odraz, stín, stopa, maska, lež, pravda, sen, podobně také světlo, tmu, vidění, vědění, slepotu (slepce), poznání atd.

V následující kapitole přejdeme k milostné poezii Pedra Salinase a ukážeme, čím je láska v jeho básních. K Aleixandrově poezii se budeme navracet porovnáváním Salinasovy lásky s láskou Aleixandrovou.

3. kapitola – Pedro Salinas a jeho příběh lásky

Pedro Salinas se jako lyrický básník uvedl v roce 1924 sbírkou *Předzvěsti* (*Presagios*), v psaní poezie pokračoval po celý svůj život – napsal dalších osm básnických sbírek. Ale jeho tvorba zahrnuje nejen známé lyrické texty, rovněž psal novely, dramata či literárněkritické eseje. My se v naší interpretaci motivu lásky zaměříme na tzv. druhé básnické období, které spadá do 30. let 20. století (čili jde o stejné období jako v případě Vicenta Aleixandreho) a které vymezuje společné téma – láska. Do tohoto období se řadí milostná trilogie, která počíná vydáním *Hlasu, za který ti vděčím* (*La voz a ti debida*) v roce 1933. O tři roky později Salinasovi vychází *Uvažování o lásce* (*Razón de amor*). Třetí „díl“ vzniká nejspíše na konci roku 1936 a v roce 1937, z této knihy Salinas publikuje roku 1938 pouze báseň *Chyba ve výpočtu* (*Error del cálculo*), k vydání celé sbírky s názvem *Dlouhý nářek* (*Largo lamento*) dochází až posmrtně.⁷⁴ V této kapitole se budeme zabývat interpretací milostného dialogu a funkcí, které láska v trilogii ztělesňuje. Průběžně budeme podobné motivy porovnávat s Aleixandrovým pojetím.

3.1. Dialogický charakter lásky

Milostná trilogie nesdílí pouze milostné téma, vypráví rovněž jeden příběh lásky – od čekání na milovanou přes spontánní zamilování až k navázání vztahu v *Hlasu, za který ti vděčím*. Zde se ustavuje milostný dialog. V *Uvažování o lásce* se láska stává předmětem rozjímání, pochybností a analýzy, vysvětluje se nám milostná zkušenost z předešlé sbírky – toto vysvětlení je možné pouze skrze básně, logické argumenty nestačí. „Název knihy se inspiroje v anonymní skladbě ze 13. století, *Razón feita d'amor*, ze kterého si zachovává středověký význam výrazu *razón* – píseň, příběh nebo historie lásky.“⁷⁵ Básník ukazuje, že výklad lásky samotné, ale i dané životní zkušenosti (žité lásky) postihne pouze jeho básnické uchopení. Tato sbírka představuje vztah s milovanou jako každodenní opakující se záležitost, ve které oba milenci hledají spásu svého vztahu a sebe sama. V *Dlouhém nářku* básně zachycují pocity lyrického subjektu po odchodu milované, po společném odloučení,

⁷⁴ Cf. Escartín Gual, Montserrat. Introducción a la poesía completa. In SALINAS, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 25-71.

⁷⁵ Tamtéž, s. 36. „El título del libro se inspira en un poema anónimo del siglo XIII, *Razón feita d'amor*, del que mantiene el sentido medieval de la voz *razón* 'canción, relato o historia de un amor'.“

vyvolávají vzpomínky z období jejich vztahu s elegickou nostalgií. Milenec se pokouší zachránit milostné zkušenosti a zážitky před zkázou, kterou s sebou přináší plynutí času.

Tuto kapitolu jsme nazvali jako „příběh lásky“, protože Salinas na rozdíl od Vicenta Aleixandreho zachycuje lásku a pocity s ní spojené v milostném příběhu dvou lidí. V tomto příběhu, ve vyprávění jedné lásky nejspíše nenalezneme lásku jako kosmickou sílu, která hýbe světem. Čím je tedy láska v Salinasových sbírkách? „Celé Salinasovo dílo vychází z této jednoduché představy: ‚jsme rozhovorem‘. S námi samými, s přáteli, s věcmi, s okolím, s uměleckými výtvary nebo s oblíbenými spisovateli a hlavně s milovanou; to je důvod, proč Salinas definuje lásku jako dialogickou komunikaci, která dovoluje vytěžit z milované osoby to nejlepší, o čem ani netuší, že vlastní, jako odhalující se vyslovení se před druhým.“⁷⁶ Salinasova poezie má vždy charakter dialogu, lyrický subjekt se v básni obrací k věcem, k moři, k poezii, také sám k sobě a v případě milostných básní k milované. Salinas v průběhu své tvorby mění adresáty, ale nikdy přítomnost účastníka rozmluvy. Přitom ale málokdy dochází ke konverzaci (k výměně výpovědí). Dialogický charakter také Pedro Salinas zdůrazňoval ve svých odborných esejích, jakákoli literatura se mu jeví dialogická, protože ustavuje dvojici dílo-čtenář, bez které není text oživován a znovu vytvářen, přetváří se i čtenář – jedná se o oboustranný vztah.⁷⁷ Dialog v tomto duchu funguje jako zobrazení vztahu s okolím, umožňuje lyrickému subjektu vyjít ze své samoty a navázat kontakt s okolní realitou. Charakter dialogu v básních podtrhuje opakované obracení se na adresáta označeného nejčastěji „ty“ (v případě milované) nebo jménem (v případě věcí), dále ho zdůrazňují častá oslovení, zvolání a pokládání otázek. Básně téměř vyvěrají z běžné konverzace milenců, zdají se mluvené, nikoli psané. Salinas těmito prostředky podtrhuje oralitu své poezie, konverzační lehkost vybízí čtenáře vnímat básně jako mluvené celky, kterými se lyrický subjekt obrací k milované. Přibližujeme se tak k interpretaci běžného každodenního vztahu milenců. Na orální charakter také poukazují názvy děl, především sbírka *Hlas, za*

⁷⁶ Escartín Gual, Montserrat. Op. cit., s. 50. “Toda la obra de Salinas parte de esta sencilla idea: ‚somos una conversación‘. Con uno mismo, con los amigos, con las cosas, con el entorno, con las obras del arte o los escritores favoritos... y, principalmente, con la amada; motivo por el que Salinas define el amor como un comunicarse dialogando, que permite sacar del ser querido lo mejor que él posee e ignora, un contarse revelador ante el otro.”

⁷⁷ Cf. Salinas, Pedro. *El defensor. Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 845-1068.

který ti vděčím. Svůj hlas, svou milostnou promluvu nabyt básník až díky milované, její přítomnosti. Existence adresáta je tak výsostně důležitá, účastník rozmluvy podněcuje vznik promluvy i její obsah. Přispívá k tvorbě, je inspirací – nadto milostné pohnutky nedosahují své úplnosti bez jejich sdělení či sdílení s milencem/milenkou, stávají se reálnými jen vzájemným prožitím v dialogu, ve světě poezie skrze slova básně. Někteří literární kritikové označili Salinasovu poezii za epistolární.⁷⁸ Nejen proto, že tematicky mnoho básní vychází z autorovy milostné korespondence, ale také proto, že se jedná o podobnou formu dialogu. Dopis či báseň mají jasného adresáta, milovanou, jež je ale v době psaní nepřítomná, proto nedochází ke konverzaci. Někdy se také zdá, že básně odpovídají na něco, co milovaná řekla či učinila, jako v případě těchto básní z *Hlasu, za který ti vděčím*:⁷⁹

Mañana. La palabra
iba suelta, vacante,
ingrávida, en el aire,
tan sin alma y sin cuerpo,
tan sin color ni beso,
que la dejé pasar
por mi lado, en mi hoy.
Pero de pronto tú
dijiste: “Yo, mañana...”
(*Hlas*, s. 259)

No, no puedo creer
que seas para mí,
sí te acercas, y llegas
y me dices: “Te quiero”.
(*Hlas*, s. 314)

Absence druhého vytváří zvláštní časový rozpor, který popisuje Roland Barthes a který vystihuje charakter Salinasovy poezie: „K tomu, kdo chybí, vedu donekonečna diskurz o jeho nepřítomnosti; vskutku úžasná situace; druhý je nepřítomný jako referent, přítomný jako oslovená osoba. Z tohoto jedinečného rozporu se rodí jistý druh neudržitelné přítomnosti: jsem sevřen mezi dva časy, čas reference a čas alokuce – odešel jsi (nad tím naříkám), a přitom jsi stále zde (protože k tobě hovořím).“⁸⁰

Také můžeme označit Salinasovu poezii za konfesijní, básně doopravdy často nabývají zpovědního charakteru. Ale zpovědní rysy souvisí s epistolárním rázem.

⁷⁸ Cf. Escartín Gual, Montserrat. Op. cit.

⁷⁹ Salinas, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 249-336. Všechny další citáty jsou z toho vydání.

⁸⁰ Barthes, Roland. Op. cit., s. 31.

Protože se nedočkáme odpovědi milované, dá se namítat, že by bylo žádoucí označit básně za monology. Ale výše zmíněné přirovnání k dopisům monologické označení vyvrací. Zvolili jsme pro poezii Pedra Salinase označení dialog, protože jím chceme zdůraznit jeho funkci poznávací – skrze dialog s ostatními poznáváme své okolí, ale i sami sebe. Protože klademe důraz na roli adresáta, předně v milostné poezii, musíme mluvit o dialogu. Dialog má přetvářející schopnosti, četba utváří čtenáře (či poslech básní posluchače), stejně se vyvíjí lyrický subjekt v rozhovorech s milovanou, dokonce se mění i ona. Monologické označení by tuto proměnu vylučovalo. Salinas ukazuje milostný dialog jako proces sebepoznání skrze druhého. Ve svém pojetí se tak shoduje s charakteristikou Rolanda Barthese, který svou knihu *Fragmenty milostného diskurzu*⁸¹ pojal nikoli jako popis, nýbrž jako simulaci milostné výpovědi – nabízí ke čtení promluvu někoho, „kdo mluví uvnitř sebe sama, milostně, tváří v tvář druhému (objektu lásky), který mlčí.“⁸² A v hesle Rozhovor pokračuje: „lze říci, že všechny rozpravy, jež mají za předmět lásku (jakkoli zúčastněný může být jejich přístup), nevyhnutelně zahrnují skrytý proslov k někomu [...], ať jde o filozofický, gnómický, lyrický či románový diskurz o lásce, vždy je tu někdo, komu je adresován, byť může být tato osoba posunuta do podoby přízraku či budoucí bytosti. Nikdo nemá chuť mluvit o lásce, pokud nemluví *pro* někoho.“⁸³ Vedení milostné promluvy směrem k druhému, k dámě nejčastěji, není ničím novým, již od trubadúrů se milenec v básni obrací k ženě. Salinas také adresuje své básně vždy někomu, v první etapě jeho básnické tvorby nejčastěji například věcem moderního světa. V čem se jeho milostná výpověď liší od předešlého milostného diskurzu nebo od jeho předešlé lyrické tvorby? Milovaná v této poezii nevystupuje jako pouhý předmět touhy, jako samotný cíl, ale jako žena z masa a kostí. Například ve dvorské lyrice byla milovaná múzou, později byla Petrarkou a Dantem povýšena na úroveň bohyně. Tato poezie ustanovila za hlavní cíl lásku samu, touhu: „milenec touží po polibku, básník po něm chce toužit. Žena, taková jaká doopravdy je, je vlastně postradatelná.“⁸⁴ Hlavní rozdíl mezi touto poezií a Salinasovou milostnou trilogií (a také mezi jeho předchozí tvorbou –

⁸¹ Cf. Barthes, Roland. Op. cit.

⁸² Tamtéž, s. 15.

⁸³ Tamtéž, s. 96.

⁸⁴ Katz Crispin, Ruth. Introduction. In SALINAS, Pedro. *Memory in my hands: the love poetry of Pedro Salinas* [online]. New York: Peter Lang, 2009, s. ix-xix. [cit. 2013-09-11]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10516842>, s. x. “the lover wants a kiss; the poet wants to want one. The woman *as she really is* is almost expendable.”

dialogem s věcmi – a dialogem s milovanou) vidíme právě v jeho pojetí ženy. Není pouhým předmětem touhy, Salinas ji vykresluje jako osobnost skutečnou, tělesnou a předně jedinečnou. Ono „ty“, ke kterému se náš autor obrací, není abstraktní, naopak vždy reálné, individuální a jedinečné.⁸⁵ Milovaná skýtá své neznámé vnitřní pohnutky, stejně jako cit k ní působí tajemně. Samozřejmě nepřestává být múzou, inspirací jako v předešlé milostné poezii, pouze neztrácí svou osobnost. Čím konkrétněji je vylíčena, čím tajemnější se zdá, tím větší spásu s ní v jejich společné lásce může básník hledat. Pedro Salinas skrze milovanou nenastavuje pouze zrcadlo lyrickému subjektu, nejen jemu se odhaluje jeho identita, i žena se mění a poznává sama sebe.

Pokud shrneme tento úvod ve srovnání s Aleixandrovým pojetím, musíme předně zdůraznit, že lásku Pedro Salinas zobrazuje jako dialog, vzájemný milostný rozhovor mezi lyrickým subjektem a jedinečnou milovanou. Milovaná vystupuje jako „ty“, nikoli jako „ona“ u Aleixandreho (Jednota v ní, Unidad en ella). Láska je tímto dialogem mezi milenci, nikoli kosmickou silou, která ve světě tvoří a boří vše. Salinas lásku zintimňuje, ukazuje její vliv na dvě osoby, nikoli na celý svět, všechna zvířata i kosmické prvky. Později ukážeme, že milenci si tvoří svůj vlastní svět, který vyvěrá z jejich vzájemného milování, ale tento svět přetváří existující realitu pouze pro ně dva. Na druhou stranu musíme připomenout podobný rys Aleixandrova erotismu a Salinasovy lásky – v obou případech nám básníci ukazují síly (ať už kosmické, či intimní), jež dovolují člověku vyjít ze samoty a překonat propast, která ho dělí od ostatních, umožňují navázat spojení s celým světem, s vesmírem (v případě *Zkázky nebo lásky*) anebo s jedinečnou osobou (milovanou), která ale také pro lyrický subjekt v milostné trilogii znamená vše.

3.2. Pedagogie lásky – hledání „ty“

Lyrický subjekt se v Salinasově poezii pokouší skrze dialog vyjít sám ze sebe a navázat kontakt s okolím, celý tento pohyb motivuje úsilí o nalezení spásy, o nalezení věčného, jež by uniklo ničivé moci času. Spásou se mu jeví v milostné trilogii láska – skrze ní se chce zbavit všeho časového, prostorově zakotveného, historického a touží se zrodit ve svém autentičtějším „já“. Jen nalezená identita, oproštěné „já“ má schopnost se spojit se stejně esenciálním „ty“ v „my“. „Pro

⁸⁵ Cf. Zubizarreta, Alma de. *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos, 1969, s. 49.

básníka znamená toto dialogické spojení spásu.⁸⁶ Spojení s milovanou se završí v nerozlučitelném spojení obou, ve vytvoření nové osobnosti, jež transcenduje obě osobnosti předešlé a vytváří osobnost novou – „my“. Čeho si toto spojení žádá od milenců? Nalezení jejich esence, která se skrývá pod zdáním. Salinas hledal i v dialogu s věcmi v předešlých sbírkách jejich podstatu, jejich význam, ale nikoli ve smyslu platónských idejí (utopických esencích vzdálených světu). Odkrýval sice skryté významy za věcmi (jejich hlubší a vyšší pravdy), ale vždy se ptal, co tyto věci, jejich esence znamenají pro nás, ve vztahu k mluvčímu, nevytrhoval je z jejich běžné reality. Učil čtenáře dívat se na svět jinak a odkrývat nečekané významy pod povrchem (v duchu perspektivismu Josého Ortegy y Gasseta). Tedy podobně jako Alexandre vytrhuje popisované objekty z jejich zakotvení časového a historického. Salinas dokonce toto oprošťování v dialogu s milovanou tematizuje. Ale tím, že se hlavním tématem poezie stává láska, se Pedro Salinas rovněž začleňuje do proudu rehumanizace poezie. Lyrický dialog mu vždy zprostředkovával poznání nové vrstvy reality, ale také záchranu esenciálních podstat věcí od pomíjivosti, od plynutí času – zvěčnění adresáta v poezii. Jak se tento proces mění v případě milostného dialogu? Milovaná se na rozdíl od věcí dialogem mění a nacházíme ji ve verších jako bytost aktivní. V duchu předešlého oprošťování je milovaná zbavena jména, všeho nahodilého (tedy podvodného) a skrze pedagogii lásky ji lyrický subjekt připravuje na to, aby mohla vytvořit svět lásky a žít v něm. Není idealizovanou a již hotovou múzou. Básník ji napomáhá v hledání její esence, onoho „ty“, milostný cit odhaluje svou didaktickou funkci. Milovaná tedy nevystupuje od začátku jako hotová a idealizovaná milenka, tou se musí stát skrze lásku.

První básně *Hlasu, za který ti vděčím* představují očekávání milované, přiblížení se k ní a její poznání. Milenec doufá, že milovaná s ním naváže rozhovor:

¡Si me llamas, sí,
sí me llamas!
Lo dejaría todo,
todo lo tiraría:
[...]
Porque si tú me llamas,
–¡sí me llamas, sí, sí me llamas!–
será desde un milagro,
incógnito, sin verlo.
(*Hlas*, s. 256)

⁸⁶ Zubizarreta, Alma de. Op. cit, s. 124. “Y para el poeta esta unión dialógica será la salvación.”

Nadále dochází k setkání, k navázání dialogu a milenec poznává milovanou, poznává její esenciální „ty“, o kterém ale ona zatím ani netuší.

Yo no necesito tiempo
para saber como eres:
conocerse es el relámpago.
[...]
El que te busque en la vida
que estás viviendo no sabe
más que alusiones de ti,
pretextos donde te escondes.
(*Hlas*, s. 265)

Ale esenciální „ty“ milované nemůžeme vykládat jako idealizaci milence, neexistující ideál osobnosti vložený do konkrétní ženy. Milenec díky nejintimnějšímu přiblížení, které existuje, díky lásce, nahlíží nejvnitřnější identitu milované, jež je i jí samé skrytá. Její autentickou osobnost zakrývá její vnější život, externí nánosy historického času, okolního světa, vlivy prostředí. Milovaná se v Salinasově poezii rozdvouje. Tento jev může činit čtenáři jisté potíže, neboť s ním zápasí i literární vědci při interpretaci (narážíme na interpretaci milované ve studii Leo Spitzera,⁸⁷ kterou vyvrátíme později). Salinas se snaží hledat ono autentické, esenciální, nezávislé na času a okolnostech, odkrývá osobnost milované, do níž by se lyrický subjekt zamiloval vždy a všude, vykresluje jedinečnost jejich vztahu, jedinečnost jejich osobností. Ale neidealizuje milovanou jako abstraktní ideál, který nemůže reálně existovat a který by se v jeho poezii vyskytoval pouze jako odraz jeho vlastního já. Základní dualita milované, ale i celého světa v Salinasově poezii neznamena dualitu ideální podstaty a opovrhované reality, ani dualitu duše a těla. Milovaná se nepřestane objevovat v jeho poezii jako konkrétní žena z masa a kostí, Salinas věří v celistvou osobnost, sestávající jak z duše, tak těla, jež ale vystupuje jako jedinečná, autentická jen díky lásce. A která najde svou esenciální osobnost jen ve vztahu s druhým. Proto v *Hlasu, za který ti vděčím* vyvíjí subjekt takový důraz na přeměnu milované v „ty“:

Perdóname por ir así buscándote
tan torpemente, dentro
de ti.
Perdóname el dolor, alguna vez.
Es que quiero sacar
de ti tu mejor tú.
[...]

⁸⁷ Cf. Spitzer, Leo. El conceptismo interior de Pedro Salinas. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1989, s. 188-246.

Y que a mi amor entonces le conteste
la nueva criatura que tú eras.
(*Hlas*, s. 302)

Všimněme si v této básni dvou momentů. Za prvé zde básník tematizuje přímo dialog – touží po odpovědi milované, chce započít rozhovor s „ty“. Za druhé používá minulý čas, milovaná se prostřednictvím pedagogie lásky nestane jen pouhým ideálem milence, ale najde sama sebe, svou totožnost, kterou měla před tím, než ji čas a historie zakryly. Lyrický subjekt touží, aby mu odpověděla ona ve svém esenciálním „ty“, tedy jako nové stvoření, kterým ale už kdysi byla. Nevytváří se nová osobnost, navrací se ke své původní podstatě.

Dualita milované se ustanovuje na jiné rovině – objevuje se zde milovaná jako součást společnosti, okolního světa, taková, jakou ji vidí okolí. Pouze lyrický subjekt má schopnost nahlédnout milovanou v její pravé osobnosti skrze lásku, sílu, jež ji i jeho činí autentickými osobnostmi, dovoluje jim navzájem poznat druhého i sami sebe. Podobné snahy jsme charakterizovali v předešlé kapitole u Vicenta Aleixandreho, ve své sbírce *Zkáza nebo láska* vykresloval právě člověka a svět ovládaný láskou, tedy svět elementární, autentický, zbavený neautentických vlivů prostorových, sociálních a časových. Pedro Salinas neukazuje jako Aleixandre pouhý výsledný stav vlivu lásky, ale také proces, který k poznání onoho elementárního „já“ vede – pedagogii lásky. Ale na druhou stranu tuto elementárnost nespojuje nutně s přírodním prostředím jako Aleixandre. „Napětí, obrovské pohnutí Salinasovy milostné poezie spočívá jednoduše v těžkosti sloučení dvou různých obrazů ženy.“⁸⁸

¡Cuánto tiempo fuiste dos!
Querías y no querías.
No eras como tu querer,
ni tu querer como tú.
¡Qué vaivén entre una y otra!
(*Uvažování*, s. 361)

Se te está viendo la otra.
Se parece a ti:
los pasos, mismo ceño,
los mismos tacones altos
todos manchados por las estrellas.
Cuando vayáis por la calle

⁸⁸ Feal Deibe, Carlos. Thou wonder, and thou beauty, and thou terror: La Poesía amorosa de Pedro Salinas. *Modern Language Notes*. 1979, vol. 94, no. 2, s. 286. “La tensión, la enorme emoción de la poesía amorosa de Salinas reside básicamente en la dificultad de conciliar las dos distintas imágenes de la mujer.”

juntas, las dos,
¡qué difícil el saber
quién eres, quién no eres tú!
[...]
Y vendrá un día
–porque vendrá, sí, vendrá–
en que al mirarme a los ojos
tú veas
que pienso en ella y la quiero:
tú veas que no eres tú.
(*Hlas*, s. 313)

V *Hlasu*, za který ti vděčím se snaží lyrický subjekt milované odhalit její podstatu, ukázat jí její esenciální „ty“, které nabývá v *Uvažování o lásce*. Jak předjímá zde citovaná báseň, přijde den, kdy se ona navrátí svému druhému „já“ a jejich vztah skončí – jak k tomu dochází v *Dlouhém nářku*. Snahu vést milovanou ke středu její osobnosti vyjadřují v Salinasově poezii zájmena, odkazují přímo k osobnosti druhého. Básník je nevidí jako součásti podvodného světa, jako běžná jména, která znají všichni. Esence druhé osobnosti se vyjevuje pouze v jejím jedinečném „ty“, které ale může odhalit jen milenec z pozice „já“, jinak ztrácí význam:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!

Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
[...]
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
“Yo te quiero, soy yo“.
(*Hlas*, s. 268)

„Já“ a „ty“ existují pouze navzájem, díky milostnému citu. Ten odkrývá ono druhé já. Setkávat se s „vnější“ osobností milované je naopak zdrojem bolesti a odcizení, s druhou (jinou) se dialog nevede. Je zajímavé, že lyrický subjekt zde přirovnává návrat (vuelto) k podstatám milenců k návratu do věčné anonymity nahoty (celého světa). Získaná anonymita nahého světa se jistě dá vykládat

v návaznosti na Vicenta Aleixandreho, který představuje ve *Zkáze nebo lásce* právě tento původní anonymní ráj lásky-zkázy, kde veškeré nahé předměty a těla spojuje láska. Oba básníci tak spojují elementárnost s láskou a zobrazují ji v její nahotě. Bataillovo erotické vysvětlení nahoty můžeme aplikovat i na Salinase, proto snad není nutné ho zde opakovat. Motiv nahoty funguje v obou případech stejně.

Hlas, za který ti vděčím Salinas otvírá dvojím mottem: veršem, jež tvoří název sbírky, ze třetí Eklogy Garcilasa de la Vegy a citací verše ze 4. sloky *Epipsychidionu* P. B. Shelleyho: „Thou Wonder, and thou Beauty and thou Terror!“ (*Hlas*, s. 251) Setkání s milovanou a to, že si vybrala právě lyrický subjekt, Salinas předkládá jako zázrak. O kráse milované jsme také přesvědčeni. A strach, teror a bázeň z milované, z lásky jako velkého citu a předně obava, že lyrický subjekt o milovanou přijde, provází všechny sbírky až do *Dlouhého nářku*, kde se její ztráta stává realitou.

Miedo. De ti. Quererte

es el más alto riesgo.
Múltiples, tú y tu vida.
Te tengo, a la de hoy;
ya la conozco, entro
por laberintos, fáciles
gracias a ti, a tu mano.
Y míos ahora, sí.

[...]

Fatalmente, te mudas
sin dejar de ser tú,
en tu propia mudanza,
con la fidelidad
constante de cambiar.

(*Hlas*, s. 258)

Strach ze ztráty si milenec spojuje s dvojí identitou ženy: dualita milované totiž ustavuje další dualitu – mezi klidem, nehybností a neustálou změnou, nezastavitelným pohybem. Esence milované, její „ty“ je neměnné, naopak ona druhá žena známá světu se neustále mění, protože nikdy není sama sebou, přijímá vždy jiné identity a jeví se jako neuchopitelná. „Milovaná se realizuje, stane se tím, kým je, skrze svou lásku (svou stálou lásku, pořád hlubší) k muži, ke stejnému muži. Současně s tím se předkládá opačná představa, v níž podstata ženy – nebo přesněji její úděl – spočívá v proměně [...] Žena se mění, tak jako se mění život.“⁸⁹

⁸⁹ Feal Deibe, Carlos. Op. cit., s. 287. “La amada se realiza, llega a ser quien es, a través de su amor (su amor constante, cada vez más hondo) hacia el hombre, el mismo hombre. Junto

Proměnlivá žena není oddělena od své esence, ani naopak to není možné – dosažení naprostého klidu v „ty“ by neznamenovalo život, ale konec lásky, smrt. Spojení v „my“ v *Uvažování o lásce* a přeměna zázračné lásky v každodenní vztah vede sice ke spáse milenců a k jejich větší snaze spasit i vzájemný vztah, nakonec ovšem znamená rozpad v den, kdy si milenci nemají co říci: „cuando ya no teníamos qué decirnos.“ (*Dlouhý nářek*, s. 437) Láska vyžaduje pohyb mezi ženou, jež patří lyrickému subjektu, a tou, která se mu vzdaluje – toto získávání, ztracení a obnovené toužení tvoří lásku. Naplnění lásky znamená věčné splynutí v případě transcendentního či mystického pojetí lásky. V případě lásky mezi dvěma lidmi naprosté naplnění sugeruje konec lásky, po němž ale milenci nemají dál co získávat a nemají si již co sdělit. Proto se v básních pohybujeme od nepřítomnosti milované k její přítomnosti a znovu opakované absenci.

Montserrat Escartín Gual⁹⁰ na základě této duality interpretuje rovněž konec lásky mezi milenci – dvojí pojetí ženy předpokládá dva typy milostného citu: zamilování a lásku tak, jak je definuje Ortega y Gasset.⁹¹ Zamilování popisuje jako abnormální stav pozornosti, který nastává u normálního člověka. Jde pouze o neobyčejně upjatou pozornost k jiné osobě. Vzdálenost milovaného předmětu zbavuje zamilování výživy a pozornost klesá, zamilování mizí. „Opravdová láska, která se zrodila u samotného kořene bytosti, pravděpodobně nemůže zemřít. Je navždy naštěpována v citlivé duši. Okolnosti – například dálka – nemohou zabránit její nezbytné výživě, a tehdy láska ztratí na obsahu, změní se v citovou nitečku [...] Nezemře však. Její citová kvalita zůstane nezměněna.“⁹² Milovat vyžaduje akt vůle, zamilování nikoli. Láska neustále hledá to lepší v druhém, zamilování představuje pouhou vášeň, jež přichází a odchází nezávisle na nás. Z toho můžeme vyvodit, že „Salinasova milovaná se zamilovala do poetického já, zatímco ono já ji umělo milovat.“⁹³ Lyrický subjekt hledá v lásce spásu, poznání milované, sebe, světa a chce po ní totéž. Milovaná ve své esenci, ve svém „ty“ je toho schopna, ale tato její role představuje jen další z mnoha jiných rolí, jež v životě hraje. Zapomene, kým byla, svou podstatu – opustí své „ty“ a zapomene na lyrický subjekt.

a esto, se da la idea contrario de que la esencia de la mujer –o, si preferimos, su destino– consiste en cambiar [...] La mujer cambia, como la vida cambia.“

⁹⁰ Cf. Escartín Gual, Montserrat. Op. cit.

⁹¹ Cf. Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit.

⁹² Tamtéž, s. 75.

⁹³ Escartín Gual, Montserrat. Op. cit., s. 55. “la amada saliniana se enamoró del yo poético, mientras que este la supo amar.“

DUEÑA DE TI MISMA

Una noche te vi tan inclinada
a abandonarte a ti
misma por unos astros,
que me brotaron voces repentinas
del pecho y te hablé así:

(*Dlouhý nářek*, s. 440)

Cuando me olvidas, di:
¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?
Recordar el olvido,
aunque no tenga rostro, nombre, cuerpo,
es casi no olvidar lo que se olvida.

(*Dlouhý nářek*, s. 461)

3.3. Naplnění vztahu – hledání spásy

Milovaná prošla skrze didaktickou funkci lásky k nalezení své podstaty, aby se mohla v *Uvažování o lásce* spojit ve vztahu s lyrickým subjektem. Jakou proměnou prošel on? Na začátku *Hlasu*, za který ti vděčím je milenec pouhým stínem:

Y nunca te equivocaste,
más que una vez, una noche
que te encaprichó una sombra
–la única que te ha gustado–.
Una sombra parecía.
Y la quisiste abrazar.
Y era yo.

(*Hlas*, s. 253)

Carlos Feal Deibe shrnul vzájemný účinek milostného dialogu takto: „Zatímco pro muže je láska výstup z nicoty, ve které se nachází, pro ženu láska představuje předně sestup (zlidštění), ze kterého ale nakonec znovu vystoupí do výšin, ve kterých se nacházela na začátku.“⁹⁴ Po rozchodu se milenec stává znovu stínem:

Cuando tú me elegiste
–el amor eligió–
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.
[...]
Pero al decirme: “tú”
–a mí, sí, a mí, entre todos–,
más alto ya que estrellas
o corales estuve.
[...]
Posesión tú me dabas
de mí, al dárteme tú.

⁹⁴ Feal Deibe, Carlos. Op. cit., s. 292. “Mientras para el hombre el amor es un ascenso desde la nada en que se encuentra, para la mujer el amor supone previamente un descenso (una humanización) a fin de ascender nuevamente a las alturas donde se encontraba al principio.”

Viví, vivo. ¿Hasta cuándo?
Sé que te volverás
atrás. Cuando te vayas
retornaré a ese sordo
mundo, sin diferencias,
[...]
Uno más seré yo
al tenerte de menos.
[...]
Vuelto al osario inmenso
de los que no se han muerto
y ya no tienen nada
que morir en la vida.

(*Hlas*, s. 326)

Tato báseň zachycuje celou proměnu milence – vychází z nicoty, z banálního života, který v tento moment vidí jako minulost. Současnost v textu vyplňuje vztah s milovanou, díky níž doopravdy žije a je sám sebou. Do budoucna hledí s jistotou, že milovaná ho opustí a on se bude muset navrátit do světa stínů. Juan Villegas⁹⁵ v návaznosti na tuto báseň interpretuje Salinasovo pojetí lásky existenciálně – láska zprostředkovává možnost úniku z nicoty, možnost zbavení se úzkosti a strachu ze smrti. Milovat se a chtít se skrze lásku spasit znamená spásu samotnou: „y es ya la salvación querer salvarnos.“ (*Uvažování*, s. 342). Milenci žijí jeden společný život navzdory smrti:

Qué alegría, vivir
sintiéndose vivido.
Rendirse
a la gran certidumbre, oscuramente,
de que otro ser, fuera de mí, muy lejos,
me está viviendo.
[...]
Y todo enajenado podrá el cuerpo
descansar, quieto, muerto ya. Morirse
en la alta confianza
de que este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro. Y que me vive
otro ser por detrás de la no muerte.

(*Hlas*, s. 280)

Láska nejen umožňuje nalezení autentického já, ale také smyslu života a jeho spásy, která v posledním verši neguje i smrt samotnou. Autentické bytí nabyté láskou stojí v opozici k lidem, kteří žijí jako pouhé stíny. Po rozchodu se mezi tyto stíny lyrický subjekt vrací (například v básni *Stát se znovu stínem*, *Volverse*

⁹⁵ Cf. Villegas, Juan. El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas. *Publications of the Modern Language Association*. 1970, vol. 85, no. 2, s. 205-211.

sombra). Láska vyžaduje tělo i duši. V Salinasově poezii nenajdeme opozici těla a duše, ani lásku čistě tělesnou či duševní. Milenec se pouze snaží ze strachu, že milovanou ztratí, přetvářet její obraz v sen, stín. Vše, co s ní zažil, se snaží zastavit a zvěčnit, aby v případě ztráty přišel jen o další sen:

No.
Tengo que vivirlo dentro,
me lo tengo que soñar.
Quitar el color, el numero,
el aliento todo fuego,
con que me quemó al decírmelo.
[...]
Y así, cuando se desdiga
de lo que entonces me dijo,
no me morderá el dolor
de haber perdido una dicha
que yo tuve entre mis brazos,
igual que se tiene un cuerpo.
Creeré que fue soñado.
Que aquello, tan de verdad,
no tuvo cuerpo, ni nombre.
Que pierdo
una sombra, un sueño más.
(*Hlas*, s. 257)

Vícekrát se milenec ve sbírce uchyluje k tomu, že o milované pouze sní – protože tento sen mu nemůže nikdo vzít. Ale láska vyžaduje tělo, nikoli stíny. I ve výše citované básni je patrný tělesný charakter lásky, spásy – pravé štěstí, které měl, přirovnává k něčemu, co držel v rukou, jako kdyby šlo o tělo. A na konci *Hlasu, za který ti vděčím* si milenec uvědomí, že stíny lásce nestačí. Stíny volají po tělesnosti:

¿Las oyes cómo piden realidades,
ellas, desmelenadas, fieras,
ellas, las sombras que los dos forjamos
en este inmenso lecho de distancias?
[...]
No pueden
vivir así ya más: están al borde
del morir de las sombras, que es la nada.
[...]
Que descansen en ti, sé tu su carne.
[...]
Y su afanoso sueño
de sombras, otra vez, será el retorno
a esta corporeidad mortal y rosa
donde el amor inventa su infinito.
(*Hlas*, s. 336)

Jen láska na dálku se živí stíny, jinak vychází z těla, potřebuje tělo. Právě na tento koncept navazuje *Uvažování o lásce*. V něm Salinas zobrazuje naplněný vztah, ve kterém milenci hledají spásu – spásu právě skrze tělo. Milostné poznání Salinas v této sbírce upřesňuje: odehrává se na tělesné úrovni. První tělo, které známe, to naše, nám brzy přestává stačit, toužíme nalézt jiné a spojit se s ním.

¡Afán, afán de cuerpo!
Querer vivir es anhelar la carne,
donde se vive y por la que se muere.
Se busca oscuramente sin saberlo
un cuerpo, un cuerpo, un cuerpo.
[...]
Pero luego supimos,
lo supimos tú y yo en el mismo día,
que un cuerpo que se busca
cuando se tiene ya y se está cansado
de su repetición y de su pulso,
sólo se encuentra en otro.
[...]
Estaba allí esperándose, esperándonos:
un cuerpo es el destino de otro cuerpo.
Encarnación final, y jubiloso
nacer, por fin, en dos, en la unidad
radiante de la vida, dos. Derrota
del solitario aquel nacer primero.
(*Uvažování*, s. 403n)

Spasení tělem, La salvación por el cuerpo, jasně ukazuje, že přechod z diskontinuity v kontinuitu skrze erotický akt se dá chápat jako záchrana, spása, nebo také jako porážka prvotní samoty. Toto spojení ale Salinas zobrazuje jako prchavé. U Vicenta Aleixandreho se někdy zdá, jako kdyby celý svět propojovala láska a navždy zbořila hranice diskontinuity. Spása u Pedra Salinase pomíjí tak, jako tělo hyne. Spásné spojení těl umožňuje předešlá pedagogie lásky, jež odkryla autentické „já“ v milenci a „ty“ v milované.

¡Cuántos años
has estado fingiendo, tú, la oculta,
ser la aparente hija
del mundo, de tus padres, de la tierra
en donde nació el tallo de tu voz!
[...]
Pero un día en la frente,
en el pecho, en los labios,
metal ardiente, óleos, palabras encendidas
te tocaron y ahora
por fin te llamas tú.
[...]
Ya no recibes vida, tú la creas.

Tú, de tu propia criatura origen,
del vago simulacro de tu antes
te sacas tu nacer: recién nacida
voluntaria a vivir. Y ya no debes
nada –estás sin pasado–
a la tierra, o al mundo, o a otros seres.
Si acaso, besa agradecidamente
en los labios del aire de esta noche
–suelo de trébol, techo de luceros–
a la que te ha guiado, misteriosa
potencia del amor, hasta ti misma,
para que al fin pudieses ser tu alma.
(*Uvažování*, s. 367n)

V této fázi, kdy se milovaná stala oním „ty“ a kdy milenci žijí ve vztahu, který obnovují, se mění celý svět – nikoli objektivně, ale skrze perspektivu milenců. Milovaná se stává tou, která dává život, jak ukazuje verš ve výše citované básni: „Ya no recibes vida, tú la creas.“ Vystupuje jako dárkyně života, bytost vysoce činná. Leo Spitzer ve své interpretaci dochází k tomu, že „Milovaná je čistý koncept.“⁹⁶ Celkový Salinasův přístup k realitě označuje za negativní, lyrický subjekt dle Spitzera hledá vše i milovanou za realitou (detrás). V jeho interpretaci Salinas odmítá svět, dokonce neguje milovanou ženu, dvojice lásky je redukována na pouhý lyrický subjekt, milovná se vyskytuje pouze jako fenomén vědomí, jehož funkcí je nastavit zrcadlo lyrickému já. „Mysticismus dvojice se změnil v problém poznání vlastního Já.“⁹⁷ Básně tak odkrývají svět pouhé metafyzické spekulace samotného básníka.⁹⁸ Tuto interpretaci podkládá Leo Spitzer básněmi, ve kterých se lyrický subjekt snaží vzdorovat strachu ze ztráty milované tím, že ji abstrahuje v sen. Vynechává ty básně, v nichž je přítomnost milované jasná, básně, ve kterých milovat se znamená chtít se tělesně: „Amor total, quererse como masas.“ (*Hlas*, s. 299) Prohlášení, že milovaná se zde objevuje jako pouhý koncept myslí milence, dokládá její pasivitou. Celá tato koncepce se ale snadno vyvrací – již jsme ukázali výše, že snové vidění milované vystupuje jako pouhá jedna stránka její duální osobnosti. Na ukázkách jsme načrtli důležitost tělesnosti milované, milence a jejich lásky; tělesnost umožňuje naplnění lásky a její spásu. A ani poslední argument – pasivita milované – neobstojí. Již od začátku lyrický subjekt vykresluje aktivitu milované:

⁹⁶ Spitzer, Leo. Op. cit., s. 198. “La amada es un concepto puro.”

⁹⁷ Tamtéž, s. 243. “El misticismo de la pareja se ha convertido en un problema de conocimiento de un solo Yo.”

⁹⁸ Tamtéž, s. 195.

Tú vives siempre en tus actos.
Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías: es tu música.
La vida es lo que tú tocas.
(*Hlas*, s. 253)

Zdá se, jako kdyby Leo Spitzer pouze aplikoval vžitá koncepty na básně, jež pořádně nemohl číst. Žena bývá označována za pasivní, muž za aktivní prvek vztahu, ale v Salinasově podání to tak jistě není. Milovaná se rovněž neustále pohybuje, milenec čeká na místě – ona se oddaluje či přibližuje, čímž lásku obnovuje, nebo ničí. Můžeme konstatovat, že tyto zakořeněné principy Salinas obrací. „Historicky vede diskurz absence Žena: Žena je usedlá, Muž je lovec, cestovatel; žena je věrná (čeká), muž je záletník (plaví se pryč, slídí). Právě žena dává formu absenci, vytváří z ní fikci, neboť na to má čas; přede a zpívá. [...] Z toho plyne, že v každém muži, jenž mluví o absenci druhého, se vyjevuje *něco ženského*: muž, který čeká a který tímto čekáním trpí, je zázračně feminizován. Muž není feminizován tím, že by byl převrácen, nýbrž tím, že miluje.“⁹⁹ Esence ženy v Salinasových básních spočívá v pohybu, neustálé změně – žena se rovná životu, ale nejen to, ona také život dává. „Před její přítomností, před její láskou, se muž znovuzrodí.“¹⁰⁰

El gran mundo vacío,
sin empleo, delante
de ti estaba: su impulso
se lo darías tú.
Y junto a ti, vacante,
por nacer, anheloso,
con los ojos cerrados,
preparado ya el cuerpo
para el dolor y el beso
con al sangre en su sitio,
yo esperando
–ay, si no me mirabas–
a que tú me quisieses
y me dijeras: “Ya“.
(*Hlas*, s. 267)

V této básni vidíme výměnu rolí – muž čeká, žena iniciuje vztah. Z obrovského strachu možné ztráty začne milenec toužit po tom, aby se stal pro ženu rovněž nepostradatelným (tak hodnotným, jako se zdá ona jemu). Proto se bude snažit

⁹⁹ Barthes, Roland. Op. cit., s. 30.

¹⁰⁰ Feal Deibe, Carlos. Op. cit., s. 287. “Ante su presencia, su amor, el hombre renace.“

zničit tento svět nicoty (spojovaný s jeho životem-stínem) a vytvořit svět nový – ráj milenců. Milovaná ve své činné změně, v níž objevuje svou podstatou, své „ty“, pomáhá vytvářet tento svět lásky, zaplňuje prázdne okolí: vše je prázdne či stínem, dokud se nezaplňuje láskou, tělesností.

Amor, amor, catástrofe.
¡Qué hundimiento del mundo!
Un gran horror a techos
quiebra columnas, tiempos;
los reemplaza por cielos
intemporales. Andas, ando
por entre escombros
de estíos y de inviernos
derrumbados. Se extinguen
las normas y los pesos.
[...]
¡Qué caiga todo! Ya
lo siento apenas. Vamos,
a fuerza de besar,
inventando las ruinas
del mundo, de la mano
tú y yo
por entre el gran fracaso
de la flor y del orden.
Y ya siento entre tactos,
entre abrazos, tu piel
que me entrega el retorno
al palpar primero,
sin luz, antes del mundo,
total, sin forma, caos.
(*Hlas*, s. 273n)

Carlos Feal Deibe v interpretaci této básně z *Hlasu*, za který ti vděčím píše o regresivním aspektu lásky. Milostný cit boří okolní svět, vše doposud známé – lyrický subjekt se navrácí do prvotního stavu chaosu, v němž nic nemá tvar. Ale tento chaos není cílem, počíná se v něm nový řád, který láska ustanovuje – aby mohla tvořit, musí nejprve ničit. Láska tedy v přetváření světa vystupuje jako síla dvojí, po zpětném bořícím pohybu, nastupuje aspekt progresivní: „Destrukce světa uskutečněná milenci umožní konstrukci lepšího světa, vyššího.“¹⁰¹ V ráji lásky žijí milenci v *Uvažování o lásce*, vše je touto láskou:

Si te quiero
no es porque te lo digo:
es porque me lo digo y me lo dicen.
[...]

¹⁰¹ Feal Deibe, Carlos. Op. cit., s. 297n. “La destrucción del mundo, efectuada por los amantes, da paso entonces a la construcción de un mundo mejor, más alto.”

Me lo dicen
el cielo y los papeles tan en blanco,
las músicas casuales que se encuentran
al abrir los secretos de la noche.

[...]

El mundo
según lo voy atravesando
que te quiero me dice,
a gritos o en susurros.

(*Uvažování*, s. 393)

El mundo se nos acerca
a pedirnos que le hagamos
felices con nuestra dicha.

[...]

Todo querría ser dos
porque somos dos. El mundo
seducido por el canto
del gran proyecto en el alma
se nos ofrece, nos da
rosas, brisas y coral,
innumerables materias
dóciles, esperanzadas
de que con ellas tú y yo
labremos
el gran amor de nosotros.

(*Uvažování*, s. 396n)

El paraíso está debajo
de todo lo supuesto, lo sabemos.
Lo supuesto es la vida y es el mar.
Y por eso desnudos, voluntarios,
lo vamos a buscar,
sumergiéndonos,
suicidas alegres hacia arriba,
con el final acierto,
de nuestra creación, que es nuestra muerte.

(*Uvažování*, s. 423)

3.4. Jména versus zájmena

V poslední ukázce nám slovo „creación“ (tvoření, tvorba) podhalí další tematickou vrstvu Salinasovy poezie – milostný akt se přirovnává k aktu uměleckému. Hlas lásky, za který básník vděčí svému milostnému citu, je hlasem poezie. „[...] láska a tvůrčí akt [...] uvrhají jednotlivce do jeho nitra, osvobozují ho od samoty tím, že napomáhají komunikačnímu aktu a současně mu pomáhají

objevit pravdu jeho osobnosti.“¹⁰² V tomto přirovnání se Salinasova poezie nejen blíží výše zmiňovanému přirovnání erotismu a poetickému aktu u Aleixandreho, ale navazuje na dlouhou básnickou tradici (od Petrarky po Bécquera až například k Juanu Ramónovi Jimenézovi), v níž básník/milenec přirovnává milovanou k poezii samotné.

Láska musela zbořit svět (jež patří všem) a navrátit se do původního chaosu, aby mohla dát milencům ráj, řád v novém světě, který náleží pouze jim. V případě poezie Salinas také mluvil o potřebě bojovat proti běžným významům slov, které znemožňují vyjádřit individuální, poetický náhled na svět.¹⁰³ Básník při tvoření bojuje se slovy, s omezením jazyka, s jeho hranicemi. V nových spojeních získává slovo nový význam, novou hodnotu skrze vztahy, do nichž vstupuje. Je znovu vytvářeno. „[...] pro Salinase básnická tvorba nabízí poznání a ovládnutí světa skrze jazyk, vycházíme-li z předpokladu, že pojmenovat znamená přivlastnit.“¹⁰⁴ Slovo v básni překračuje své limity, svá omezení – získává nejen nové významy, ale poodhaluje množství interpretací, jež se vzdalují běžnému pragmatickému jazyku denního života. Paralelní srovnání s láskou pokračuje i zde – milenci nejen tvoří svůj ráj, ale rovněž dávají slovům nové významy, aby si tento nový svět přivlastnili:

Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como los perros fieles,
trémulos. Tu mandato
iba a marcarles ya
sus rumbos, sus acciones.
¿Subir? Se estremecía
su energía ignorante.
¿Sería ir hacia arriba
“subir”? ¿E ir hacia dónde
sería “descender”?

(*Hlas*, s. 266n)

Jazyk lásky odhazuje vše historické, zbavuje se nahodilého stejně jako milovaná ve svém hledání podstaty. Slova společná světu, slova, jež mají vyhraněný význam, čísla a přesná data se objevují v poezii jako obávaná ohraničení lásky, jež odkazují jen k jedinému – ke konci lásky, metaforicky ke smrti. Tuto opozici vyjadřuje jednoduše pouhý verš: „latido contra número.“ (*Hlas*, s. 288) Navzdory těmto

¹⁰² Escartín Gual, Montserrat. Op. cit., s. 48. „[...] amor y acto creativo [...] proyectan al individuo hacia su interior, le liberan de la soledad favoreciendo un acto comunicativo, al a vez que le ayudan a descubrir la verdad de su persona [...]“

¹⁰³ Cf. Tamtáž, s. 49.

¹⁰⁴ Tamtáž, s. 48. “[...] para Salinas, la creación poética ofrece el conocimiento y dominio del mundo a través del lenguaje, partiendo del supuesto de que nombrar es poseer.“

termínům (s doopravdy terminálním, konečným významem) se tvoří jazyk lásky, jež je Salinasovým jazykem poezie v milostné trilogii. Milenec chce „vivir en los pronombres“ (*Hlas*, s. 268), žít v zájmenech, která vyjadřují podstatu druhého. Zájmena zachycují esence, podstaty, skrze ně lze dosáhnout elementárního, autentického světa. Význam zájmen tak Pedro Salinas v uměleckém aktu a milenec v milostném přetváří, přestávají mít zástupnou funkci jmen, kterou jim přisuzují mluvnické, naopak získávají na rozdíl od substantiv schopnost vyjádřit podstatu pojmenovaného. V Salinasových zájmenech tkví jedinečnost oslovovaného, proto autor odmítá běžná jména, která se při obecném užívání vyprazdňují:

Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
(*Hlas*, s. 262)

Slova, jež nabývají autentického, nového významu, milence spojují:

LOS PUENTES
[...]
No puede haber un puente
tan breve como este,
que es el primero que encontramos: tú.
¿Recuerdas cuántas veces
le hemos cruzado?
Por lejos que se esté si digo: “tú”,
si dices: “tú”, se pasa invariablemente
de mí a ti, de ti a mí.
(*Dlouhý nářek*, s. 486)

Naopak všechna ostatní slova je oddalují, rozpojují. A čísla znamenají konec, protože sečtou dny jejich lásky:

Millones de palabras nos apartan,
nombres propios o verbos,
y hablar de lo demás es siempre un río
que aumenta las distancias de este mundo,
hasta que sin querer se dice: “tú”.
(*Dlouhý nářek*, s. 487)

El otro tacto fue más cierto. Tu cabeza
cansada de ese peso incalculable del cabello
que intentamos contar uno por uno
aquella tarde gris,
por ver si así se resolvía la gran duda
de si el amor es infinito o no,
se me apoyó en el hombro, igual que una hora más.
(*Dlouhý nářek*, Deja ya, deja ya por un momento, s. 446)

V mnoha ohledech tento přístup připomíná Aleixandreho – láska a umělecký akt jsou si podobné. Také Salinas podobně jako Aleixandre dává nový obsah slovům, jež se v běžném užití nevyskytují. Salinas mění význam zájmen, Aleixandre spojky „o“, česky nebo. V obou případech tato slova směřují k témuž: stávají se symbolem, jež spojuje postavy či prvky v lyrickém světě, spojka „nebo“ nevylučuje, ale znamená naprostou totožnost dvou prvků. Zájmena vystupují jako ony mosty, jež propojují milence. Nově nabyté významy potlačují diskontinuitu jedinců a nastavují vztah kontinuity. Hranice, obrysy, okraje předmětů a jedinců, jež se tak často objevují ve *Zkáze nebo lásce*, se dají přirovnat k tematizaci ohraničenosti lásky, k limitům jazyka u Pedra Salinase. Salinas skrze přímo zmiňovaný jazyk milenců odkazuje k básnickému jazyku jako takovému. Salinas i Aleixandre se snaží překonat propast mezi jedinci láskou, mluví o této propasti a jazykově ji překonávají, každý osobitě. Pouze Salinas tuto jazykovou problematiku v básni přímo pojmenovává. Jde o týž problém, jež popisuje Roland Barthes: „Chtít vypsát lásku znamená být konfrontován s ‚bahnem‘ řeči: tato oblast neklidu, kde je řeč současně *příliš mnoho* i *příliš málo*, excesivní (díky neomezené expanzi *já*, emoční záplavě) a oslabená (díky kódům, které v ní láska krotí a zplošťuje).“¹⁰⁵

Při zobecnění obou konceptů lásky docházíme k témuž – láska spojuje. Jak Aleixandre, tak Salinas vykreslují svět, kde se lyrický subjekt snaží oprostit od samoty a spojit se svým okolím. Oba se také vyrovnávají s odkazem španělské mystiky. Některé sloky Salinasovy milostné trilogie poezii Svaté Terezy či Svatého Jana připomínají:

Por encontrarte, dejar
de vivir en tí, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo,
al otro lado de todo
–por encontrarte–
como si fuese morir.
(*Hlas*, s. 255)

„Podobně jako mystikové používali světské analogie k vytyčení božských zkušeností, používá Salinas božská přirovnání k definování světské zkušenosti.“¹⁰⁶ Milovaná také zpočátku sbírky *Hlas, za který ti vděčím* vystupuje jako bohyně,

¹⁰⁵ Barthes, Roland. Op. cit., s. 123.

¹⁰⁶ Palley, Julián. La Voz a Ti Debida: An Appreciaton. *Hispania*. 1957, vol. 40, núm. 4, s. 450. „As the mystics used profane analogies to define divine experience, so Salinas used divine analogies to define profane experience.“

avšak mystický výklad dále popírá pedagogie lásky, jež ženu polidšťuje. Ta se stává pro milence partnerkou, nikoli milovanou, nýbrž milenkou. K mystickému výkladu také svádí milencova touha po spojení s milovanou, jež se dá přirovnat ke spojení s bohem, například v těchto verších, v nichž jde milenec poslepu ve tmě za světlem:

te conozco tan de tiempo,
que en tu amor cierro los ojos,
y camino sin errar,
a ciegas, sin pedir nada
a esa luz lenta y segura
con que se conocen letras
y formas y se echan cuentas
y se cree que se ve
quién eres tú, mi invisible.
(*Hlas*, s. 265)

La luz lo malo que tiene
es que no viene de tí.
Es que viene de los soles,
de los ríos, de la oliva.
Quiero más tu oscuridad.
(*Hlas*, s. 284)

Poslední verš připomíná milovanou noc, jež provází duši k bohu u Svatého Jana. Spojení milenců také může připomínat dosažení unie s bohem, milenci se spojí v jednom navzdory smrti, jak jsme citovali na straně 49, láska tak nabývá nadpřirozeného charakteru. Ale tyto mystické odkazy a rezidua nevyplňují celou poezii. Od světa se neoprošťuje milenec, ale milovaná, tedy ta postava, která zde zastupovala boha. Mystické pojetí nám neodhalí Salinasovu interpretaci lásky v jejím celku, jen vysvětlí vybrané básně, v nichž se skrze lásku hledá spása či spojení milenců navzdory smrti. Ale milenec netouží rozpustit sebe sama v milované, takovéto spojení není ani možné, protože Pedro Salinas nikdy nevytrhuje milence z reálného světa, nepřestávají být nikdy konkrétními osobami z masa a kostí. A v případě jejich spojení nemůžeme mluvit ani o milenci, ani o milované jako vyšší instanci, milenci vystupují jako partneři na stejné úrovni. Mystické Salinas využívá ke zdůraznění světské lásky, každodenního citu mezi milenci.

Na závěr bychom chtěli uvést pár poznámek o opozici tíže a lehkosti, jež jsme charakterizovali již u Vicenta Aleixandreho a jejíž opozice se objevuje také u Pedra Salinase. Adjektivum „ingrávido“ (lehký, bez tíže) se objevuje v milostné trilogii velmi často, vyobrazuje milence odlehčené od všeho světského, jejich stoupání ke

spáse. Opozici vertikální a horizontální Salinas také udržuje. Právě na vertikální ose se mu dva póly – nahoře a dole – propojují s pojmy lehkost a tíže. Ale ani jeden neznačí kladný pól. Milovaná vystupuje na začátku sbírky jako nedotknutelná bohyně, nachází se nahoře:

Tú no puedes quererme:
estás alta, ¡qué arriba!
(*Hlas*, s. 312)

Cuando te digo: “alta“,
no pienso en proporciones, en medidas:
incomparablemente te lo digo.
Alta la luz, el aire, el ave;
alta, tú, de otro modo.
(*Uvažování*, s. 374)

Ale význam adjektiva „alta“ nabývá nového významu – jako i jiná slova v poezii Pedra Salinase. Přestože lyrický subjekt říká, že tento nový význam nesouvisí s ptáky, vzduchem, světlem, přesto se čtenáři tyto náhledy propojí a přídavné jméno „alta“ nabývá významu lehký, odlehčený jako vzduch, vznešený, vznášející se vysoko nad milencem jako jeho meta. Ale milovaná sestupuje dolů k milenci (čímž se zabývá ve své studii Carlos Feal Deibe)¹⁰⁷ a ke spojení dochází, když jsou si milenci již rovni a na úrovni těl, tíhy. Právě předchozí stav milované, před navázáním vztahu s lyrickým subjektem, spojuje Pedro Salinas s lehkostí:

Antes vivías por el aire, el agua,
ligera, sin dolor, vivir de ala,
de quilla, de canción, gustos sin rastros.
Pero has vivido un día
todo el gran peso de la vida en mí.
(*Uvažování*, s. 348)

Ale ani tíha nesymbolizuje pouze kladný pól, těla odkazují ke konečnosti, ke smrti. Podobně jako Salinas nestaví do neprostupné opozice tělo a duši, neprotiřečí si u něj radikálně ani lehkost a tíže. Osobnost milované tvoří tělo i duše. A láska, neboť je neustálým pohybem, potřebuje střídání tíže a lehkosti, odlehčeného snu od reality a skutečnost těl. Setrvání jen u lehkosti či u těla znamená konec lásky. S lehkostí a výškou není spojována pouze milovaná před začátkem vztahu, ale rovněž jakákoli snaha odhmotnit si její osobnost ve snu, ve stínu, jak jsme ukázali v podkapitole 3.3. S lehkostí a výškami také lyrický subjekt spojuje štěstí dvojice, nalezenou spásu (přestože jí milenci dosahují skrze tělo). Jako kdyby svět lásky ležel kdesi nahoře; milenci vstupují do světa, v němž nefungují fyzikální zákony:

¹⁰⁷ Cf. Feal Deibe, Carlos. Op. cit.

Alto se está contigo,
tú me elevas, si nada,
tan sólo con vivir
y dejar que te viva.
Tus pasos más sencillos
en ascensión acaban.
[...]
Y en descensos alegres,
se sube, si tú guías,
la inmensa
cuesta arriba del mundo.
(*Uvažování*, s. 343)

nosotros vamos, arriba,
hechos ellos, por lo alto,
flotando en el paraíso
de lo que anhelamos ser.
(*Uvažování*, s. 394)

Podobně Pedro Salinas pracuje s protikladem vertikální a horizontální pozice. Milovanou lyrický subjekt obdivuje – dívá se na ni směrem nahoru, ale protože milovaná nesymbolizuje pouze božský princip, je i ženou, se kterou se lyrický subjekt tělesně spojuje, akcentuje se její horizontální poloha:

Horizontal, sí, te quiero.
[...]
El estar de pie, mentira:
sólo correr o tenderse.
(*Hlas*, s. 290)

Na všech protikladech zmiňovaných v této kapitole jsme se pokusili ukázat, že dialogická láska je pro Pedra Salinase předně pohybem. Básník vykresluje neustále se pohybující pár – buď odchází a přibližuje se milovaná, nebo se pohybuje celá dvojice (například za spásou). Ležet anebo běžet, ale nezastavovat se. Láska spočívá v napětí, v pohybu mezi extrémními póly. Salinas neklade důraz na tělo, ani pouze na duši, nesnaží se dosáhnout pouze prostoru nahoře, ani prostoru dole – láska se ukazuje jako pohyb, který se nesmí zastavit: „[...] Déjate ya / de fingir un equilibrio / donde lloramos tú y yo.“ (*Hlas*, s. 290) Rovnováha odkazuje ke konci lásky. Ať se tedy jedná o kosmickou lásku Aleixandrovu, či milostný dialog u Pedra Salinase, v obou případech docházíme k tomu, že lásku konstituuje napětí, pohyb. Tuto vlastnost lásky vystihuje José Ortega y Gasset, když srovnává lásku s touhou: „touha samovolně odumře, když je cíle dosaženo: zajde uspokojením. Láska je naproti tomu věčným neukojením.“¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit., s. 60.

4. kapitola – Luis Cernuda a romantické pojetí lásky

Luis Cernuda nazval svou ústřední básnickou knihu *Skutečnost a touha* (*La realidad y el deseo*). Sbíрка, která sumarizovala Cernudovu průběžnou básnickou tvorbu, vyšla poprvé v roce 1936 a obsahovala v méně či více upravené verzi básnické celky, které Cernuda napsal od svého debutu *Obrys vzduchu* (*Perfil del aire*) z roku 1927 do roku 1936. *Skutečnost a touha* básník ale nadále rozšiřoval o další poetické knihy, proto opakovaně vyšla v roce 1940, 1958 a 1964.¹⁰⁹ My se v interpretaci lásky (podobně jako u předchozích autorů) zaměříme na texty ze 30. let – právě na první vydání *Skutečnosti a touhy*. V roce 1936 kniha obsahovala vybrané básně ze Cernudova *Obrysu vzduchu*, jež přejmenoval na *První básně* (*Primeras poesías*), a básně skladné mezi roky 1927 a 1928 nazvané *Ekloga, elegie, óda* (*Égloga, elegía, oda*). První sbírku řadí literární historici do proudu čisté poezie, básnický subjekt v ní ustupuje do pozadí, potlačuje se sentimentální výraz, intimní výpověď, ale i přesto soumravné ladění textu prozrazuje vnitřní napětí básnického já, které jasně vystoupí na povrch až ve sbírkách následujících, jejichž výraz ovlivnil surrealismus – jedná se o celky *Jedna řeka, jedna láska* (*Un río, un amor*) z roku 1929 a *Zakázané slasti* (*Los placeres prohibidos*, 1931). Ve sbírce následující, *Tam, kde přebývá zapomnění* (*Donde habite el olvido*, 1934), se Luis Cernuda odklonil od surrealismu a jasným odkazem na verš Gustava Adolfa Bécquera se přihlásil k novoromantickému proudu. *Skutečnost a touhu* z roku 36 uzavírá sbírka *Vzývání milostí světa* (*Invocaciones a las gracias del mundo*).

Pedro Salinas ve své studii *Luis Cernuda, básník*¹¹⁰ rozděluje celek této sbírky tematicky na tři části. První celek patří do období, v němž nalezneme načrtnutých mnoho zásadních témat Cernudovy poezie, ale básník v nich zatím nenašel svůj vlastní výraz, proto Salinas *První básně* a *Eklogu, elegie, ódu* označuje jako sbírky přípravné. Ústřední tři sbírky – *Jedna řeka, jedna láska*, *Zakázané slasti* a *Tam, kde přebývá zapomnění* – představují Cernudu již jako básníka, který našel svůj hlas. Také se jedná o fázi „nejvíce prodchnutou romantickými prvky“.¹¹¹ Ve třetí části dle Salinase, ve *Vzývání*, se mění tón Cernudovy poezie, ovlivněný překlady

¹⁰⁹ Cf. Forbelský, Josef. Op. cit., s. 192.

¹¹⁰ Cf. Salinas, Pedro. Luis Cernuda, poeta. *Literatura española. Siglo XX*. In *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 208-214.

¹¹¹ Tamtéž, s. 208. “más empapada de elementos románticos“

Hölderlina. Touto sbírkou básník vstupuje do dalšího, zralého období své poezie, jež zahajují *Mraky (Las nubes)* z roku 1940. Básně tohoto období jsou psány v exilu.

V duchu rozdělení Pedra Salinase budeme předně interpretovat motiv lásky ve třech ústředních sbírkách *Skutečnosti a touhy* z roku 1936, jen výjimečně odbočíme do sbírek ostatních. Ukážeme surrealistický vliv na básně této doby, jejich romantický konflikt obsažený již v názvu sbírky – konflikt mezi realitou a touhou. Milostnou tematiku průběžně porovnáme se Salinasovým a Aleixandrovým pojetím.

4.1. Romantický konflikt skutečnosti a touhy

O. Paz označil Cernudovu básnickou tvorbu za „spirituální biografii“ („biografía espiritual“).¹¹² Cernudova poezie je totiž neoddělitelně spojená s jeho životem. Ale nemluvíme o poezii zповědního ani výpovědního charakteru, básník se nevypisuje ze svých zkušeností – nenalezneme tu čiré romantické já, které využívá básnické slovo pro expresi svého nitra. Cernudova tradice je romantická, jak uvádí Harold Bloom, navazuje na Goetha, Hölderlina, Blakea, Novalise, Leopardiho, Baudelairea, Nervalu a další.¹¹³ Přes romantický charakter pojetí lásky a světa jako konfliktu člověka s okolím nemůžeme označit poezii Luise Cernudy za romantickou, ale spíše za neoromantickou. Romantický základ byl totiž ovlivněn moderní poezií, například surrealismem, proto celek tvorby označíme spíše za neoromantický (díličí konflikty Cernudova básnického světa se za romantické dají považovat). Například čistá poezie jako básnický výraz abstrahovaný od anekdotického ovlivnil nejen *První básně*, ale celou Cernudovu básnickou biografii. Žité příběhy se abstrahují od historického, přeměňují se v básně, skutečnosti a data se stávají jedinečnými zkušenostmi, básnickými obrazy, mýtem.¹¹⁴ Vše anekdotické a sentimentální mizí a vzniká mýtus člověka, který hledá pravdu své existence. Básnický akt skrze analyzující reflexi přeměňuje bezprostřední žitou zkušenost v jedinečné slovo přístupné všem. „V Cernudovi jsou od sebe neoddělitelné spontánnost a reflexe.“¹¹⁵ Ale přesto stěží označíme i *První básně* za číře čistou

¹¹² Paz, Octavio. La palabra edificante (Luis Cernuda). In *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 117.

¹¹³ Cf. Bloom, Harold. Luis Cernuda. In *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. Valender, James. Madrid: Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2002, s. 25-29.

¹¹⁴ Cf. Paz, Octavio. Op. cit., s. 115-139.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 117. “En Cernuda espontaneidad y reflexión son inseparables.”

poezii – eliminaci anekdotického neprovází zrušení časovosti básní. Cernudovy verše již od počátku nesou konflikt času a věčnosti, touhy po nesmrtelnosti, po zastavení času, kterého dosahovala právě čistá poezie například v prvních sbírkách Pedra Salinase. Ale ani *První básně* skutečnost takto nezastavují, pouze po časové abstrakci touží – a tato touha naráží na věčně měnící se realitu, na časový aspekt skutečnosti, jež není nikdy možné eliminovat. A který básníkovi připomíná, že ani on se běhu času nevymyká. Rozpor mezi časem a věčností je ale pouze dílčím problémem střetávání se touhy a skutečnosti v Cernudově poezii.

Na konflikt skutečnosti a touhy poukazuje Luis Cernuda již v roce 1935 ve své stati *Slova před četbou (Palabras antes una lectura)*,¹¹⁶ v níž přirovnává touhu k básnickému instinktu a taktéž k lásce. Efekt milostné i básnické touhy popisuje jako bolestnou snahu a intenzivní potřebu vyjít ze sebe sama a ponořit se do „rozsáhlého těla tvoření či stvoření“.¹¹⁷ Cernuda tak odkazuje jak na ponoření se do světa, tak do básnické tvorby – do stvořeného i do tvoření. Ale již v této době si je vědom, že touha zůstane navždy neukojitelná. Tužba pohání básníka směrem ke skutečnosti, ale také proti ní. Ukazuje její přitažlivost, básník dychtí po naplnění svých tužeb, žene se za realitou, jako kdyby ona mohla uskutečnit jeho sny, ale zmocnit se jí je nemožné. Odtud pochází druhý proud vztahu ke skutečnosti – realita jako nepřítel básníka: „vnější realita je klam a jediná jistota je má vlastní touha zmocnit se jí.“¹¹⁸ V tomto střetu nalézáme jasnou souvislost s německým idealismem, básník se přímo odvolává na Johanna G. Fichteho. Esence básnického problému leží v konfliktu skutečnosti a touhy, ve střetu mezi zdáním a pravdou. Romantický nerovný souboj jedince se světem a toužebné hledání transcendentní dimenze života, v níž by se sladily všechny rozdíly, se u Luise Cernudy předkládá jako souboj touhy s realitou. Realita a touha vystupují jako základní principy Cernudovy poezie, ale pouze skrze touhu se dostáváme k realitě, jen ona je reálná. Jde zvláště o jediný aktivní element, touha se stává hlavním hrdinou, ústředním elementem Cernudy poezie.

Protože ve středu naší interpretace stojí láska, musíme se ptát, v jakém se nachází postavení vůči touze. Octavio Paz ve své studii píše: „Je již zvykem říkat,

¹¹⁶ Cf. Cernuda, Luis. *Palabras antes de una lectura*. In *Prosa I. Obra completa*. Harris, D. – Maristany, L. Madrid: Siruela, 1994, s. 601-606.

¹¹⁷ Tamtéž, s. 602. „vasto cuerpo de la creación.“ Slovo „creación“ má ve španělském jazyce dva významy – tvoření, ale i to stvořené, proto jsme překlad do češtiny zdvojili.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 602. „la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto mi propio deseo de poseerla.“

že Cernuda je básníkem lásky. To je jisté a z tohoto tématu vyrůstají všechna další: samota, nuda, opěvování přírodního světa, rozjímání nad lidskými díly.¹¹⁹ Ale s tímto tvrzením nemůžeme souhlasit, za hlavní téma Cernudovy poezie považujeme touhu, nikoli lásku. Právě z touhy vycházejí všechna další témata *Skutečnosti a touhy*. Touha je hlavním impulsem poezie, může současně ztělesňovat hledání pravdy a vlastní totožnosti, vzpurné impulsy básníka proti společnosti, snahu zastavit čas, hledání nečasových prostor, utopických oblastí, může odkazovat k fyzické touze, rovněž k lásce, ale také k vitálnímu principu, jež básník často zaměňuje s impulsem poetickým. María Victoria Utrera Torremocha ve své monografii věnované Cernudovi, *Luis Cernuda: poetika mezi skutečností a touhou (Luis Cernuda: una poética entre la realidad y la el deseo)*,¹²⁰ uvádí, že z touhy vycházejí všechna další témata, dokonce samotné psaní Cernuda vidí jako možný prostor realizace touhy. Touha se rovněž od lásky odlišuje, jak jsme naznačili již na straně 7 a 61, touha samovolně odumře, když je uspokojena. „Láska je naproti tomu věčným neukojením.“¹²¹ „Toužíte, máte-li žízeň, po sklenici vody, ale nemilujete ji. Z lásky se opět zajisté rodí touhy, ale sama láska neznamená toužit.“¹²² A touha neznamená ani pouze lásku.

Touha je v Cernudově poetice širším pojmem a lásku považujeme pouze za jeden z jejích projevů. V naší interpretaci se zaměříme právě na výše zmiňované sbírky, ve kterých láska vystupuje jako ústřední téma, tedy v nichž se význam touhy zužuje na chtění druhého těla, erotickou vášně, milostný cit. V těchto sbírkách láska a touha vystupují jako dvě stránky téhož, obě mají transcendentní a spásnou sílu, jež je také spojuje se samotným básnickým aktem. „Přestože láska a touha jsou spojené ve stejném procesu, ne vždy se doplňují, dokonce dochází k tomu, že stojí proti sobě jako dvě hlediska antagonistická a nesmiřitelná.“¹²³ K tomuto rozpojení dojdeme ve sbírce *Tam, kde přebývá zapomnění*.

¹¹⁹ Paz, Octavio. Op. cit., s. 128. “Es ya una costumbre decir que Cernuda es un poeta del amor. Es cierto y de este tema brotan todos los otros: soledad, aburrimiento, exaltación del mundo natural, contemplación de las obras humanas...”

¹²⁰ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1994.

¹²¹ Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit., s. 60.

¹²² Tamtéž, s. 83.

¹²³ Utrera Torremocha, María Victoria, Op. cit., s. 222. “Aunque amor y deseo están vinculados dentro del mismo proceso, no siempre se complementan, sino que llegan a oponerse como aspectos antagónicos e irreconciliables.”

V *Prvních básních* nacházíme pouze nejasné obrysy touhy, kterou naplní láska, zatím se objevuje jako nepřesně vymezený sen.¹²⁴ Výraz lásky je výrazem osamělého jedince, jeho fantazií a nereálných snů.

El afán, entre muros
debatíendose aislado,
sin ayer ni mañana
yace en un limbo extático.

(III, *První básně*, s. 76)

Y una vaga promesa
acunando va el cuerpo.
En vano dichas busca
por el aire el deseo.

(XVI, *První básně*, s. 87)¹²⁵

Již v této sbírce ale rozeznáváme dva rozdílné světy – vnitřní uzavřený svět básnického já, symbolizovaný obrazem pokoje, a svět vnější, ležící na druhé straně okna. Zatím zde ale chybí konflikt mezi nimi. „Okno je prostorem kontaktu s přírodou, ale současně se tyčí jako překážka.“¹²⁶ Okno tedy nemůžeme interpretovat jako prostor komunikace mezi světy, spíše vykresluje jejich viditelnou hranici.

V první sbírce a v *Ekloze, elegii, ódě* se milostná touha teprve rodí. Uvnitř básnického já se začínají rýsovat neurčité, váhavé, mlhavé pocity touhy. Básnický subjekt, zatím adolescent, není schopen své sny uskutečnit. Svět se také rozdvouje, jedná se o předobraz konfliktu skutečnosti a touhy. V Cernudových prvních dvou sbírkách se ale ještě zdá, že svět bude s to tužbu uspokojit. Frustrace pochází pouze z neschopnosti lyrického subjektu, nikoli z vnějšku. Jeho nehybnost, netečnost kontrastuje s pohybem světa, přírody. Nejčastějšími obrazy světa je zde stmívání, rozednívání – pohyb přírody a času. Převládá melancholie, lhostejnost, nuda, netečnost a samota.

Je velmi důležité, že milostnou touhu básnický subjekt poznává sám v sobě předtím, než se střetne v dalších sbírkách s realitou. Láska se mu jeví jako jediné odůvodnění existence, identifikuje ji s životem samotným. Touha vystupuje jako aktivní princip, který se ve formě lásky rodí jako první již v *Prvních básních*:

VII

¹²⁴ Cf. Aguirre, J. M. La poesía primera de Luis Cernuda. *Hispanic Review*. 1966, vol. 34, no. 2, s. 121-134.

¹²⁵ Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia, 1985, s. 79. Všechny následující citace *Skutečnosti a touhy* budou z tohoto vydání.

¹²⁶ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 84. “La ventana es un medio de contacto con la naturaleza, pero al mismo tiempo, se alza como barrera.”

Existo, bien lo sé,
porque le transparenta
el mundo a mis sentidos
su amorosa presencia.
[...]
Vivo un solo deseo,
un afán claro, unánime:
afán de amor y olvido.
Yo no sé si alguien cae.

(*První básně*, s. 79)

V knize následující, v *Jedné řece, jedné lásce*, nabývá touha osobnějšiho a konkrétnějšího charakteru. Lyrický subjekt již znalý touhy a lásky se poprvé střetává s nepřátelskou realitou. Obsah básní dostává názvu sbírky *Skutečnost a touha* – dochází ke konfliktu dvou základních prvků. Jejich střetáváním vzniká neočekávaná katastrofa. „Název sbírky odpovídá podstatě lidského dramatu tak, jak ho vytyčili romantikové.“¹²⁷ Člověk touží bez míry, bez jakéhokoli omezení a bez konkretizace svých snů, realita mu sice tuto konkretizaci nabízí, avšak vždy redukovanou, protože skutečnost je nevyhnutelně omezenější než touha. Tento střet nebude mít nikdy řešení. Jakmile se touha ke světu přiblíží, pokusí se ho zmocnit, jeho určitost vyvolá vždy zklamání. Realita touhu ničí. Touha se stává skutečnou, realita nereálnou. „Mezi touhou a skutečností je jeden průsečík – láska. Touha je širší než láska, ale milostná touha je nejmocnější ze všech tužeb. [...] Láska odhaluje podstatu touhy,“¹²⁸ poznamenává Octavio Paz. Skrze lásku se touha přibližuje k realitě, nachází druhého, který existuje. Ale toto odhalení je téměř vždy bolestné, přestože se tělo jeví dosažitelné skrze erotický akt, osobnost druhého je neproniknutelná. Láska odhaluje svobodu druhého, kterou ale není možné si přivlastnit – skutečnost druhého nám uniká. Milostná touha ztroskotává. Právě v tomto stavu a naladění nacházíme milostný subjekt v *Jedné řece, jedné lásce*. Je příznačné, že původně nesla sbírka název *Nebe bez majitele (Cielo sin dueño)*. Cernuda zde vyobrazil svět bez transcendentního prvku – nikoli bez boha, ale právě

¹²⁷ Salinas, Pedro. Luis Cernuda, poeta. Op. cit., s. 208. “El título de la compilación corresponde a la entraña del drama del hombre, tal y como se la plantearon los románticos.”

¹²⁸ Paz, Octavio. Op. cit., s. 131. “Entre deseo y la realidad hay un punto de intersección: el amor. El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos. [...] El amor revela la realidad del deseo.”

bez lásky. Lyrický subjekt „ztrácí nejen objekt víry a milostnou oddanost, nýbrž také možnost komunikace.“¹²⁹

Jak jsme naznačili výše, poezii Luise Cernudy rovněž ovlivnil surrealismus, Josef Forbelský přímo označuje jeho poezii z let 1929–1933 za surrealistickou. Sbírky *Jedna řeka, jedna láska a Zakázané slasti* vykazují jisté rysy příbuzné tomuto směru. Spíše než výrazovou techniku představoval surrealismus pro Cernudu osvobození vědomí, podvědomí a možnost vyjádřit své city v básních bez jakýchkoli zábran. Texty postrádají charakter automatického psaní, Cernuda se sice nechal unášet svévolí surrealistické obraznosti, ale podobně jako Vicente Aleixandre výslednou formu podroboval vědomé kontrole. Surrealismus byl pro Cernudu předně možností, jak „překonat estetické příkazy čisté poezie a vtělit sebe, se svým skrytým, společensky odmítaným vnitřním světem, do básnického tvaru.“¹³⁰ Surrealismus a jeho subversivní charakter namířený nejen proti jazyku, ale také proti společenským institucím dovoluje Cernudovi přijmout sebe sama, svou homosexualitu, která pro něj již nebude reprezentovat ani nemoc, ani hřích, ale svobodně přijatý a žitý osud.¹³¹

Již v první básni *Jedné řeky, jedné lásky* se setkáváme s neutěšeným obrazem reality, tak vzdáleným od sbírek předchozích. Lítost v nočním obleku, Remordimiento en traje de noche, nás zavádí do nočního města. Básnický subjekt opustil svůj mladistvý pokoj a vstupuje do prostoru většinou nočního, bouřlivého, častými motivy jsou chlad, mlha, vítr, déšť. Touha už není nejistotou či nejasným tušením, ale tragickou jistotou – tento svět zabraňuje uskutečnit sny a naděje lyrického subjektu. „Ztroskotání touhy s sebou přináší dvojí reakci: výraz vzpoury a nemohoucího hněvu proti nepřátelskému světu a vnitřní zklamání, který vrcholí ve stavu naprostého zoufalství.“¹³² Tyto dvě reakce získávají konkrétní podobu v obou „surrealistických“ sbírkách. Možnost lyrického subjektu je dvojí – vzpírat se a bouřit se proti společnosti, naladění, které bude převládat v pozdějších *Zakázaných slastech*, anebo snaha uniknout tragédii, oprostít se od ní – přítomná v *Jedné řece*,

¹²⁹ Ródenas De Moya, Domingo. Huellas del tránsito del Cielo sin dueño a Un río, un amor de Luis Cernuda. *Hispanic Review*. 1999, vol. 67, no. 4, s. 514. “pierde no sólo el objeto de fe y devoción amorosa sino también la posibilidad de comunicación.”

¹³⁰ Forbelský, Josef. Op. cit., s. 193.

¹³¹ Cf. Paz, Octavio. Op. cit., s. 121.

¹³² Flys, Miguel J. Introducción biográfica y crítica. In Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia, 1985, s. 49. “Este fracaso del deseo trae consigo doble reacción: la expresión de rebeldía e ira impotente contra el mundo hostil y el desengaño íntimo que culmina en un estado de desolación total.”

jedné lásce. Únik se realizuje buď zachycením ztráty iluzí, anebo vyobrazováním utopických prostorů mládí či svobodných světů, do nichž by chtěl lyrický subjekt utéci.

DESDICHA

Un día comprendió cómo sus brazos eran
solamente de nubes;
Imposible con nubes estrechar hasta el fondo
un cuerpo, una fortuna.

(*Jedna řeka, jedna láska*, s. 127)

Milovat či sevřit tělo druhého až do hloubky, až do centra jeho existence je nemožné. Druhé bytosti nikdy nedosáhneme. Jediná pravda, touha, ztroskotala, i lásku Luis Cernuda pojímá jako lež, nemožnost. Od nadějí předchozích sbírek se lyrický subjekt dostal do stavu naprostého zoufalství. „Svět, který se zde boří, je světem lásky, lásky vysněné a trvalé, možná nedosažitelné. Proto bychom marně hledali v této knize jasné aluze na erotický akt nebo na rozkoš.“¹³³ Smysl života, láska, zmizela. Tělo se vyprázdnilo, jeho identita se ztratila, v básních se objevuje proto jen tělo prázdné, opuštěné (*cuerpo vacío*). Lyrický subjekt se ztrácí v realitě, v městském prostoru, bez domu, izolovaný mezi davem lidí, prochází se sám, všude nachází jen zavřené dveře – uvězněný ve své ztrátě iluzí. Láska přijde a odejde a nechává jen zohavená těla, vyprázdňuje je ode všech tužeb. Objevují se tu také jiné postavy, jež trpí, přirovnávané k lyrickému subjektu, například žebráci. Motivy ničivé lásky a prázdných těl najdeme mimo jiné v těchto básních:

El amor viene y va , mira;
el amor viene y va,
sin dar limosna a nubes mutiladas,
por vestidos harapos de tierra,
y él no sabe, nunca sabrá más nada.

(*Carne de mar, Jedna řeka, jedna láska*, s. 136)

Una angustia sin fondo aullaba entre las piedras;
hacia el aire, hombres sordos,
la cabeza olvidada,
pasaban a lo lejos como libres o muertos.
Vergonzoso cortejo de fantasmas
con las cadenas rotas colgando de las manos.

(No sé qué nombre darle en mis sueños, *Jedna řeka, jedna láska*, s. 133)

REMORDIMIENTO EN TRAJE DE NOCHE

Un hombre gris avanza por la calle de niebla;
no lo sospecha nadie. Es un cuerpo vacío;

¹³³ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 52. “El mundo que se derrumba aquí es el de un ideal del amor, un amor soñado y duradero, acaso inalcanzable. Por eso, en vano buscaríamos en este libro alusiones claras al acto erótico o al placer.”

Vacío como pampa, como mar, como viento,
desiertos tan amargos bajo un cielo implacable.
(*Jedna řeka, jedna láska*, s. 115)

Z vyprázdněného světa vyobrazeného jako noční můra utíká lyrický subjekt do světů jiných, dalekých, kde ještě existuje milostný sen. Jedná se o exotická místa, utopické prostory fantazie, daleké ráje, do nichž nevstupuje ničivá skutečnost – Daytona, Nevada, Chtěl bych být na jihu (Quisiera estar en el sur). „Ale v nějakých případech daleké ráje ztrácejí svůj půvab.“¹³⁴ Například prostor vyobrazený v básni Durango, zklamání z dalekých oblastech také nalezneme v básni Nepokoušejme se nikdy o lásku, No intentemos el amor nunca, která končí snahou zapomenout na vše:

Mas el mar se cansaba de esperar las ciudades.
allí su amor tan sólo era un pretexto vago
con sonrisa de antaño,
ignorado de todos.

Y con sueño de nuevo se volvió lentamente
adonde nadie
sabe nada de nadie
adonde acaba el mundo.

(*Jedna řeka, jedna láska*, s. 129)

Ve světě bez iluzí, touhy se stává jedinou jistotou smrt: „sabiendo nada más que vivir es estar a solas con la muerte.“ (¿Son todos felices?, *Jedna řeka, jedna láska*, s. 139) Ale i přes zpusťšený svět se vždy někde z hloubky nitra dere touha a její křik, který předznamenává druhou reakci na prázdnotu světa – vzdor.

Esas cuevas de luces venenosas
destrozan los deseos, los durmientes;
luces como lenguas hendidas
penetrando en los huesos hasta hallar la carne,
sin saber que en el fondo no hay fondo,
no hay nada, sino un grito,
un grito, otro deseo
sobre una trampa de adormideras crueles.

(Como la piel, *Jedna řeka, jedna láska*, s. 140)

4.2. Romantická vzpoura proti společnosti a další milostné ztroskotání

Existuje ale rovněž druhá možnost, jak se romantickým způsobem vyrovnat se se ztrátou iluzí, se svým zklamáním: vzbouřit se proti společnosti, jež ničí naše sny. Lyrický subjekt již zjistil, že ideální láska vysněná v mládí před realitou neobstojí.

¹³⁴ Harris, Derek. La poesía de Luis Cernuda. In Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Maristany, Luis. a Harris, Derek (ed.) Madrid: Siruela, 2002, s. 63. “En algunos momentos los paraísos lejanos pierden su encanto.”

Ale po zoufalství sbírky předchozí se v *Zakázaných slastech* mění pojetí lásky a touhy, získává konkrétní obrysy erotické vášně. Přestože její nenaplnění je také intimní a osobní, příčina nezdaru nespočívá v touze samotné (v jejím ideálním pojetí), nýbrž v realitě. Za tragédií z nerealizovatelnosti tužeb stojí společnost a její omezující zákony. Jako se přeměnila touha a láska v erotický zakázaný cit, také se mění skutečnost – omezuje se na společnost, jež je brána jako omezující faktor na rozdíl od přírody, která se společností často kontrastuje. Jen v přírodě se láska naplní, neboť v ní neexistují omezení, erotická touha je citem přirozeným a autentickým. Společnost vystupuje jako falešná realita. Lyrický subjekt se jen neutápí ve svém smutku, již v první básni Řeknu, jak jste se zrodily, Diré como nacisteis, potvrzuje svou touhu naplněnou intenzivním erotickým prožitkem a vystupuje proti společnosti a jejím prázdným pravidlům a hodnotám, které chce zničit.

DIRÉ COMO NACISTEIS

Diré como nacisteis, placeres prohibidos,
como nace un deseo sobre torres de espanto,

[...]

Corazas infranqueables, lanzas o puñales,
todo es bueno si deforma el cuerpo;
tu deseo es beber esas hojas lascivas
o dormir en ese agua acariciadora.

No importa;

ya declaran tu espíritu impuro.

[...]

No sabía los límites impuestos,
límites de metal o papel,

ya que el azar le hizo abrir los ojos bajo una luz tan alta
adonde no llegan realidades vacías,

leyes hediondas, códigos, ratas de paisajes derruidos.

(*Zakázané slasti*, s. 145n)

Slasti se zde rodí jako touhy na bahnitých věžích, poskvrněné od počátku, prohlašované za nečisté. Vše se jim staví do cesty jako zábrany – závory na stěnách, zdi, stěny. Slasti jsou schopné žít jen ve světě beze zdí, bez omezení nasazených společností: „apto solamente en la vida sin muros“ (Tamtéž). Roztáhnout ruce při toužení po slastech znamená vždy narazit na zákazy: „Extender entonces la mano/ es hallar una montaña que prohíbe“ (Tamtéž). K interpretaci „muros“, častého motivu limitů se dostaneme v další podkapitole. Cernuda již na začátku sbírky prohlašuje nadřazenost a větší sílu zakázaných slastí nad nereálnými zákony společnosti. Nadřazenost slastí, jinak řečeno erotického aktu, se zakládá na konkrétní, individuální a osobní zkušenosti, na rozdíl od neosobního souboru

zákonů a hodnot společnosti. „Luis Cernuda, ve své snaze spoutat realitu silou své touhy, musí také opustit hledání ideálu (stejně abstraktního) a přijmout nejdosažitelnější formu lásky (anebo se s ní smířit) – její materializaci v sexuálním aktu.“¹³⁵ Lásku jako erotický akt vyobrazuje násilím, tyto motivy najdeme ve druhé strofě výše citované básně – vše je dobré, když deformuje tělo, zní ve volném překladu jeden z veršů. Falické symboly nožů a kopí podobně jako u Aleixandreho odkazují na pronikání u erotického aktu. Často je doplňují motivy ran a bolesti:

cuerpos gritando bajo el cuerpo que les visita
(Adónde fueron despeñadas, *Zakázané slasti*, s. 148)

cómo el amor es lucha
dónde se muerden dos cuerpos iguales.
(Quisiera saber por qué esta muerte, *Zakázané slasti*, s. 153)

Společnost změnila všechny projevy touhy a vášně v nečisté obrazy:

otra el deseo que se corrompe, formando bajo la vida
la charca de cosas pálidas,
donde surgen serpientes, nenúfares, insectos, maldades
corrompiendo los labios, lo más puro.

No podrás pues besar con inocencia,
(De qué país, *Zakázané slasti*, s. 155n)

Vedle vzdoru nalezneme v této sbírce také básně více kontemplativní. Touha svým zúžením na erotickou vášeň dostala lyrický subjekt z naprostého zklamání. Láska samotná není příčinou neúspěchu, nýbrž společnost. Její očerňování slastí vede básníka ke vzdoru a ke zjištění, že celou vinu nese jen ona a její ošklivý prázdný svět, jenž kontrastuje se světlem touhy. Milostné toužení se znovu navrácí a na pozadí nepřátelské společnosti zdůvodňuje existenci lyrického subjektu. Naděje ožívá, láska jako nejvyšší hodnota se stává vlastní pravdou a podstatou lyrického já, které překonává zklamání a přijímá sebe sama se svými tužbami, se svou sexualitou. Láska se vymaňuje z pout společnosti, ztrácí atributy hříchu, viny, nečistoty, v básních se hledá svoboda pro lásku a její slasti.

SI EL HOMBRE PUDIERA DECIR
Si el hombre pudiera decir lo que ama,
si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
como una nube en la luz;
si como muros que se derrumban,
para saludar la verdad erguida en medio,

¹³⁵ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 54. “Luis Cernuda, en su anhelo de apresar la realidad con la fuerza de su deseo, tiene que abandonar también la búsqueda de un ideal (igualmente abstracto) y aceptar (o resignarse a ella) la forma más asequible del amor: su materialización en el acto sexual.”

pudiera derrumbar su cuerpo,
 dejando sólo la verdad de su amor,
 la verdad de sí mismo,
 que no se llama gloria, fortuna o ambición,
 sino amor o deseo,
 [...]

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
 cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
 alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina
 por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
 y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
 [...]

Tú justificas mi existencia:
 si no te conozco, no he vivido;
 si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.
 (*Zakázané slasti*, s. 150n)

Láska v této básni vystupuje jako jediné ospravedlnění existence, bez které neexistuje život. Pravdu sebe sama lyrický subjekt identifikuje s láskou nebo touhou. Zajímavý je ale podmiňovací způsob použitý na začátku básně, „kdyby člověk uměl říci, co miluje“. Nedosažitelnost lásky jde ruku v ruce s její nepopsatelností, láska a poetický akt se tak prostupují, obě síly boří hranice mezi lidmi. Kdyby poezie byla s to sdělit, co člověk miluje, láska by zaplnila nebe bez boha, beze smyslu života, bez lásky tak, jak ho vyobrazila sbírka předcházející. Zničila by všechny překážky lásky (stěny, muros), také milované tělo, protože je rovněž chápáné jako další z překážek v naprostém spojení s druhým. Tak by se osvobodila láska a skrze ni by se zapomnělo na ubohý život v nešťastném světě. Dosáhlo by se toužené svobody, jež ale znamená uvěznění ve druhém. Svoboda lásky se mění ve vězení lásky, topos známý již ze středověké literatury.

Přijetí touhy jako přirozeného a vitální impulsu, definujícího identitu lyrického subjektu, přepokládá jeho proniknutí s přírodou. K tomuto prolnutí docházelo již v *Jedné řece, jedné lásce*. Lásku často vyobrazují přírodní motivy, řeka nevystupuje pouze jako proud času, jehož nevyhnutelnost směřuje ke smrti, ale znamená také proud lásky.¹³⁶ Podle Andrewa P. Debickiho lyrický subjekt odmítá okolní svět a ponořuje se do přírody, protože příroda je krásná a přístupná skrze intuici, nikoli skrze rozum či logiku jako svět společnosti.¹³⁷ V *Zakázaných slastech* Cernuda rovněž lásku přirovnává k přírodním elementům. „Nikoli ve společnosti, jež odmítá

¹³⁶ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 214.

¹³⁷ Cf. Debicki, Andrew P. Luis Cernuda: la naturaleza y la poesía en su obra lírica. In *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos, 1981, s. 332.

jeho touhu, ale v přírodě nachází možnost ji uvolnit a tímto způsobem nalézt oživující spojení se svým okolím.¹³⁸ Jak uvádí María Victoria Utrera Torremocha, častými obrazy lásky jsou světlo, moře, vítr, květina. Křídla znamenají nekonečné hledání touhy, obraz květiny a větru má také časové konotace. Moře vystupuje jako výsostně erotický prostor, stává se symbolem ztráty sebe sama v lásce samotné – lyrický subjekt se ponořuje do lásky. Vzniká zde trojice symbolizující lásku – námořník, moře a láska vystupují jako jedno a totéž.¹³⁹ Postava námořníka bývá rovněž vykládána jako symbol homosexuální lásky – jestliže námořník je mořem a moře námořníkem, můžeme mluvit o dvou námořnících, jež se noří do sebe, jak uvádí Ángel Sahuquillo ve své interpretaci homosexuální kultury u Lorca, Cernuda a dalších.¹⁴⁰ Ale moře není jediným přírodním elementem:

Si un marinero es mar,
rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
no quiero la ciudad hecha de sueños grises;
quiero sólo ir al mar donde me anegue,
barca sin norte,
cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.

(Los marineros son las alas del amor, *Zakázané slasti*, s. 153)

TE QUIERO
Te quiero.

Te lo he dicho con el viento [...]
te lo he dicho con el sol [...]
te lo he dicho con las nubes [...]
te lo he dicho con las plantas [...]
(*Zakázané slasti*, s. 160)

ha pasado el huracán de amor,
ya ningún pájaro queda.

(Telerañas cuelgan de la razón, *Zakázané slasti*, s. 147)

Como el viento a lo largo de la noche,
amor en pena o cuerpo solitario

(Como el viento, *Jedna řeka, jedna láska*, s. 120)

Pouze výjimečně lyrický subjekt ponechává stranou nemožnost lásky a zobrazuje ji jako sílu, jež vládne přírodě. Tón básně se pak přibližuje *Zkáze nebo*

¹³⁸ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 226. “Frente a la sociedad que niega su deseo, en la naturaleza encuentra esta una posibilidad de darle salida y hallar, de esta manera, la unión vivificadora con su entorno.”

¹³⁹ Cf. Villena, Luis Antonio de. Introducción. In Cernuda, Luis. *Las nubes. Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1984, s. 19.

¹⁴⁰ Cf. Sahuquillo, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholm: Angel Sahuquillo Vázquez, 1986.

lásce Vicenta Aleixandreho. Touto výjimkou je například báseň *Kos, racek* (*El mirlo, la gaviota*):

El mirlo, la gaviota,
el tulipán, las tuberosas,
la pampa dormida en Argentina,
el Mar Negro como después de la muerte,
las niñitas, los tiernos niños,
las jóvenes, el adolescente,
la mujer adulta, el hombre,
los ancianos, las pompas fúnebres,
van girando lentamente con el mundo;
[...]
Dame las glicinas azules sobre la tapia inocente,
las magnolias embriagadoras sobre la falda blanca y vacía,
el libro melancólico entreabierto,
las piernas entreabiertas,
los bucles rubios del adolescente;
con todo ello haré el filtro sempiterno:
Bebe unas gotas y verás la vida a través de un vidrio coloreado.
Déjame, ya es hora de que duerma,
de dormir este sueño inacabable.
[...]
Creo en el mundo,
creo en ti que no conozco aún,
creo en mí mismo,
porque algún día yo seré todas las cosas que amo:
el aire, el agua, las plantas, el adolescente.

(*Zakázané slasti*, s. 157n)

Ale i přesto v těchto verších nenacházíme svět viděný jako všeobjímající výraz lásky, spíše jen touhu spatřit svět tímto způsobem. Lyrický subjekt na konci básně věří ve svět, v sebe sama, vlastně ve svou lásku, protože jednou se stane vším, co miluje. Spojení, jež u Aleixandreho již nalezneme, je zde pouze očekávané, toužené. Kladné vyznění ale nalezneme ve výrazech: „creo en“, básník věří, že jednou láska prostoupí vše, a svět okolo sebe miluje, tak se s ním spojuje. Ale nedochází k naprostému propojení jako u V. Aleixandreho. *Kos, racek* pouze vyjadřuje touhu vytvořit z erotických, mladistvých a milostných elementů (ve druhé citované strofě) věčný nápoj lásky, jež by přetvořil život, který by byl navždy viděn skrze barevné sklo. Tedy tak, jak ho vidí V. Aleixandre.

Spojení lásky s přírodou poukazuje na přirozenost vášně. Milostný cit vystupuje jako elementární, autentický. Proto má také sílu potvrdit identitu, definovat lyrický subjekt. Jeho autentičnost kontrastuje s prázdnými a falešnými zákony společnosti. Toto pojetí milostného citu nalezneme rovněž u Vicenta Aleixandreho či u Pedra Salinase. Autentičnost Luise Cernudy souvisí s přirozeností milostného citu a vášně,

ale také s biografickým charakterem básní.¹⁴¹ Nejen že lyrický subjekt zdůrazňuje autentičnost a elementárnost lásky a touhy, ale sám ji dokazuje i básník tím, že jeho poezie vychází z vlastních životních zkušeností.¹⁴²

Ve sbírce následující, *Tam, kde přebývá zapomnění*, opouští Luis Cernuda surrealistické obrazy textů předchozích, vyznění básní ovlivňuje tón lyriky Gustava Adolfa Bécquera. Název sbírky pochází z básně LXIV. *Slok (Rimas)*, tímto odkazem se Cernuda přihlásil již naplno k romantickému odkazu, identifikoval se s milostným zklamáním Bécquerovým. Kniha se zakládá na bolestné milostné zkušenosti, jež zanechala lyrický subjekt ve stavu naprosté sklíčenosti. Básnické já vzpomíná na lásku a snaží se zapomenout. Zapomnění, častý motiv sbírek předchozích, se zde stává motivem ústředním. Retrospektivní náhled zvyrazňuje melancholické a nostalgické naladění. „Zdá se, že tato kniha uzavírá cyklus započatý *Obrysem vzduchu* s tím rozdílem, že to, co se na začátku v první knize jeví jako sen a slib, se přeměnilo v naprostou negaci, získanou skrze velmi bolestnou a krutou zkušenost.“¹⁴³ Erotický ideál, pravda lyrického subjektu objevená v *Zakázaných slastech*, ospravedlnění vlastní existence, ztroskotává střetem s realitou a vytváří stav pocitové smrti. Jako by básně byly psané z oblasti za touto emoční smrtí, básník vzpomíná na zapomnění. „Las siguientes páginas son el recuerdo de un olvido,“ uvádí básník v próze Cernuda svou sbírku. (s. 167)

Láska se znovu stává lží a nemožností. Tentokrát ale ztroskotává přímo ona. Zklamání předchozí vycházela ze střetu snu s okolím a vedla lyrický subjekt ke zjištění, že pouze přirozená elementární touha je jediná možná. Ale ani tato láska nepřinesla spojení s přírodou a kosmem, osvobození, ale spíše zotročení. Selhala láska, již lyrické já identifikovalo se životem samotným. „Se buscaba a sí mismo/pretendía olvidarse a sí mismo;“ (X, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 175) Nastává spirituální smrt, zbývají pouze ozvěny vnitřního světa, vzpomínky. Po zkušenosti lásky nezůstalo nic, jen vzpomínka na zapomenuté, trn vražený do srdce, který chce mileneč odstranit. Lásku symbolizují vražedné nože, jedy, katastrofy, trny, vše, co způsobuje bolest, která osamocená zůstala v srdci.

¹⁴¹ Cf. Valender, James. *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*. México: Ediciones Sin Nombre: Conaculta, 2003, s. 60.

¹⁴² Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 25.

¹⁴³ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 57. “El libro parece cerrar el ciclo iniciado con *Perfil del aire*, con la diferencia de que lo que era un ensueño y una promesa en el primer libro se convierte en la negación completa, aprendida a través de una experiencia dolorosísima y cruel.”

Donde habite el olvido,
en los vastos jardines sin aurora;
donde yo sólo sea
memoria de una piedra sepultada entre ortigas
sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.
[...]
donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
no esconda como acero
en mi pecho su ala
sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

(I, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 167n)

Lyrický subjekt chce smazat paměť, aby zapomněl na vše. Tuto snahu můžeme označit za vrcholný pokus o únik z reality. Chce se stát kamenem, nejvzdálenějším prvkem přírody pro člověka, prvkem studeným, odkazujícím na smrt ve formě náhrobního kamene. Kámen vystupuje také jako symbol paměti – odkazuje k identitě mrtvého, který ale již paměť a dokonce i identitu postrádá. Vzpouře již nemá smysl, pouze naprosté zapomnění zastaví bolest, kterou vyvolávají jak pozitivní, tak negativní vzpomínky. Ale i přes zklamání minulost vyvolává novou touhu. Básník chce pryč z toho světa, touží po místě, kde již nebude žádné touhy ani skutečnosti. Ví, že jejich konflikt je nevyřešitelný a nekonečný. Ukončí ho pouze smrt:

Quiero, con afán soñoliento,
gozar de la muerte más leve
[...]
Quiero la muerte entre mis manos
[...]
Voy a morir de un deseo,
si un deseo sutil vale la muerte;
a vivir sin mí mismo de un deseo,
sin despertar, sin acordarme,
allá en la luna perdido entre su frío.

(V, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 171)

Smrt nesymbolizuje kýžené naplnění lásky jako u Vicenta Aleixandreho. Obrazy násilí, trnů, zranění nalezneme u obou básníků, avšak u Luise Cernudy znamená smrt popření lásky, její nemožnost. Lásky, jež znamenala život, ztroskotala. Básník touží po úniku do světa bez lásky, bez její paměti.

No quiero recordar
un instante feliz entre tormentos;
goce o pena, es igual,
todo es triste al volver.
[...]

No, no quisiera volver,
sino morir aún más,
arrancar una sombra,
olvidar un olvido.

(XI, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 176)

Lyrický subjekt odmítá vrátit se k lásce. Preferuje smrt. Avšak umírá člověk, láska jako věčná síla či koncept nehyne: „No es el amor quien muere, somos nosotros mismos.“ (XII, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 176) Lyrický subjekt se snaží, aby všechna láska v něm zemřela, aby nastala emoční prázdnota. Avšak touha nikdy nemizí, zůstává i přes milostné zapomnění, jak je naznačeno již v *Prvních básních*:

Vivo un solo deseo,
un afán claro, unánime;
afán de amor y olvido.

(VII, *První básně*, s. 79)

Koncept touhy a lásky se ve sbírce postupně odděluje, proto je *Tam, kde přebývá zapomnění* posledním celkem, kterým se zde zabýváme. V poslední básni – *Fantasmas del deseo, Přízraky touhy* – dochází k radikální separaci touhy od lásky.

Yo no te conocía, tierra,
[...]
Bien sé ahora que tú eres
quien me dicta esta forma y este ansia;
[...]
placer que nunca muere,
beso que nunca muere,
sólo en ti misma encuentro, tierra mía.

Nimbos de juventud, cabellos rubios o sombríos,
rizosos o lánguidos como una primavera,
sobre cuerpos cobrizos, sobre radiantes cuerpos
que tanto he amado inútilmente,
no es en vosotros donde la vida está, sino en la tierra,
[...]
Tú solas quedas con el deseo,
con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío,
sino el deseo de todos,
malvados, inocentes,
enamorados o canallas.

(*Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 182n)

Touha, princip nadřazený lásce, se odděluje od lidského milostného prožitku „ve prospěch pozemské toužící síly, která jako země, ke které patří, přežije jakoukoli

konkrétní milostnou historií.“¹⁴⁴ Končí sen nekonečné lásky a touha se obrací k přírodě, identifikuje se s ní a s jejím neustálým znovuzrozením. Touha bude v následujících Cernudových sbírkách přirovnávána k daimonické (někdy démonské) síle přírodní a básnické.

Láska v Cernudově poezii 30. let vystupuje jako prvek romantický. Lyrický subjekt vyjadřuje své milostné zklamání, dané střetem citů s okolní realitou, anebo se proti této skutečnosti bouří. V obou případech jde o postoj příbuzný básníkům romantického období. Láska u Luise Cernudy nenachází naplnění. Na rozdíl od předchozích básníků ve svých textech také zdůrazňuje motiv časový. Láska, mládí, život, vše pomíjí. Každá milostná dobrodružství je odsouzeno k časové omezenosti, štěstí dosahujeme pouze dočasně. Sny o věčné lásce, o prostoupení a spojení dvou lidí ztroskotávají, jedině čas v podobě zničení, smrti a ruin znamená jistotu. K časovému aspektu se dostaneme v podkapitole následující při podrobnější interpretaci motivu zapomnění.

4.3. Stěny, zapomnění a samota

V této podkapitole se zaměříme na nejdůležitější symboly v Cernudově poezii: na motivy lehkosti a odhmotnění světa, na zapomnění, samotu a na motivy stěn, zdí a jiných limitů lásky. Budeme se zabývat těmito prvky nejen proto, že jsou velmi časté v poezii Luise Cernudy, ale také proto, že je nacházíme v milostných básních Pedra Salinase a Vicenta Aleixandreho. Poslouží nám jako nejlepší materiál ke komparaci pojetí lásky u těchto autorů.

Touha nepřestává žíznit po realizaci svých snů ve světě, ale zmocnit se světa se jí nikdy nepodaří – její žadonící ruce budou navždy prázdné:

Cuando la muerte quiera
una verdad quitar de entre mis manos,
las hallará vacías, como en la adolescencia
ardientes de deseo, tendidas hacia el aire.

(VII, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 172)

Nemožnost kontaktu s realitou, neschopnost jejího uchopení zakládají básníkovu vizi světa. Svět je neuchopitelný materiálně i pocitově. Vystupuje v básních jako tušený prostor. Protože se Cernuda věrně drží této koncepce, hemží se to v jeho sbírkách stíny, přízraky a prerealitami, jak označil tuto tušenou

¹⁴⁴ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 228. “en favor de la fuerza terrenal del deseo, que, como la tierra, a la que pertenece, sobrevive por encima de cualquier historia concreta amorosa.”

skutečnosti Pedro Salinas.¹⁴⁵ Odtud pochází odhmotněný, nemateriální, vzdušný charakter Cernudovy poezie. Touhu a lásku zobrazuje skrze prvky lehkosti, jako vzdušné stoupání k nebesům. S tímto obrazem také souvisí motivy ptáků, křídel, větru a mnohé další. Láska má ascendentní charakter.

Motiv ptáků se objevuje v poezii Luise Cernudy již od *Prvních básní*: „como dichas primeras / primeras golondrinas“ (I, s. 73) V básni číslo VI nacházíme slavíka, jež symbolizuje pěvce lásky, poezii samotnou. V *Jedné řece, jedné lásce* vystupují pouze ptáci uvěznění či němí: „ella con gran amor sólo ama los pájaros / pájaros siempre mudos, como lo es el secreto.“ (Habitación de al lado, s. 124) Pták jako symbol svobody a milostného osvobození vystupuje také v básni Případ zavražděného ptáka, El caso del pájaro asesinado. „Smrt ptáka s sebou nese zničení velkých lidských ideálů, jako je láska, čistota, básnické slovo a svoboda.“¹⁴⁶ Podobné atributy přisuzuje Utrera Torremocha ptákům i v básních sbírek pozdějších.

Dalším motivem lehkosti jsou křídla – symbol vzestupu, duchovního osvobození. Synekdochicky křídla odkazují na stejné motivy jako ptáci, jejich využití se ale rozšiřuje – vystupují samy o sobě anebo v podobě okřídlených osob, například v podobě anděla, jež se poprvé objevuje ve sbírce *Tam, kde přebývá zapomnění*. Mezi další příklady patří báseň Námořníci jsou křídla lásky, Los marinos son las alas del amor, ze *Zakázaných slastí* a mnohé další. Symbolům ptáků a křídel také někteří literární kritikové připisují homosexuální výklady, například Ángel Sahuquillo.¹⁴⁷

Motiv lehkosti, odlehčení či jisté vzdušnosti se objevoval již u Vicenta Aleixandreho i u Pedra Salinase. Láska má ascendentní charakter u všech básníků. Vicente Aleixandre ale zdůrazňuje, že lehkost a tíže jsou v jeho pojetí totožné. Co je lehké, je zároveň těžké – láska, jež člověka povznáší, působí rovněž na tělo a jeho tíhu. Pojetí Pedra Salinase se taktéž nevyhýbá tíže, milenci v jeho poezii oscilují mezi lehkostí a tíhou, nesmí se zastavit. Ani jednomu pólu nepřisuzuje pozitivní či negativní charakteristiku. Pouze u Cernudy je kladen větší důraz na odlehčení a vzdušné motivy. Láska má ascendentní charakter a celý svět, protože je

¹⁴⁵ Cf. Salinas, Pedro. Luis Cernuda, poeta. Op. cit., s. 210.

¹⁴⁶ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 189. “La muerte del pájaro conlleva la destrucción de los grandes ideales del hombre, como son amor, pureza, palabra poética y libertad.”

¹⁴⁷ Cf. Sahuquillo, Ángel. Op. cit.

neuchopitelný, vystupuje jako odlehčený. Ale tato charakteristika nutně nemusí být jediná pozitivní, vždyť to, co lyrický subjekt hledá, je tělo druhého – tedy tíhu. Nedosažitelnost tohoto těla ale nutně neznamená pozitivní pojetí odlehčenosti ani tíhy. Tato tíha, tělo, patří skutečnosti, a proto se také stává součástí nedosažitelné prereality.

Přízračnost a dematerializace světa souvisí rovněž s konceptem zapomnění. Výše jsme ukázali, že svět vystupuje jako pouhé tušení, před-realita. Zapomenuté a zapomnění označuje komplementárně Salinas jako post-realitu. Vzpomínání nás vzdaluje od žité skutečnosti, mění ji ve snové představy. Zapomínání rozkládá zažité ještě více, odhmotňuje prvky paměti. „V procesu dematerializace skutečnosti je prvním krokem vzpomínka, duševní forma toho, co se stalo. Druhým je zapomnění získaného, zdá se, že realita se rozkládá zcela, je ničena. Cernuda nachází třetí nesmiřitelnou formu: zapomenout přímo zapomnění.“¹⁴⁸ Vzpomínání také v Cernudově poezii funguje jako způsob úniku z neutěšeného času, ze samoty, z přítomnosti. Snahou zapomenout vše dosahuje tento únikový manévr svého vrcholu. Všechny nostalgické motivy, obrazy vzpomínání souvisí s bytostnou časovostí Cernudovy poezie, temporálnost pojetí se úzce pojí se zkušenostním základem jeho veršů. Plynutí času lyrický subjekt spojuje s prostorem skutečnosti, jejím základním atributem je již od *Prvních básní* proměnlivost. Ničivou sílu času ale lyrický subjekt sám na sobě zažívá až v *Jedné řece, jedné lásce* skrze zjištění, že každá lidská láska existuje pouze dočasně. Pomíjivou se pak jeví celá realita. Romantické uvědomění si vlastní pomíjivosti a smrti vede Cernudu, podobně jako jiné romantiky, ke snaze zachytit pomíjivé v básních, ztvárnit plynutí času, ukázat na konečnost všeho – odtud častý motiv smrti. Ale také ke snaze opačné – nalézt věčné a nadčasové, uniknout času. Časové atributy charakterizují základní prvky romantického konfliktu. Skutečnost znamená plynutí času, lyrický subjekt ji identifikuje s přítomností. Realita stejně jako přítomnost ničí všechny předešlé sny lyrického já. Minulost a budoucnost naopak vystupují jako období věčné touhy, spojují se s ideálními prostory – s idealizovaným mládím či s nadějemi, jež jsou

¹⁴⁸ Salinas, Pedro. Luis Cernuda, poeta. Op. cit., s. 213. “En el proceso de desmaterialización de la realidad, el primer paso es el recuerdo, forma mental de lo que ha sido. El segundo es el olvido de lo recobrado, en que ya aquella realidad parece deshacerse por completo, aniquilarse. Cernuda encuentra una tercera forma implacable: olvidar el mismo olvido.”

projektovány do budoucnosti. „Vzpomínka navíc vlastní schopnost odstranění časového, což umožňuje navrátit se do minulosti a zažívat ji jako věčnou přítomnost.“¹⁴⁹ Dočasnost a věčnost vytyčují také dvě tváře lásky. První patřící času, pomíjivé skutečnosti. Tato láska vede ke smrti, jejíž formou také může být naprosté zapomnění, toužebně hledané ve sbírce *Tam, kde přebývá zapomnění*. Druhý typ patří věčnosti, jedná se o lásku nezávislou na čase, o lásku obecnou, jež věčně vzniká a věčně plyne a pouze dočasně naplňuje pocity lásky pozemské. Cernudovo rozdělení připomíná Platónovu filosofii idejí – existuje ideální láska, od níž se odvozují všechny nedokonalé pomíjivé formy lásky ve světě. Na neoplatonský charakter Cernudovy poezie poukázala již Utrera Torremocha¹⁵⁰ nebo Tomás Segovia.¹⁵¹ Interpretace časová rovněž umožňuje ukázat spojitost obrazů *Jedné řeky, jedné lásky* s pojetím Jorgeho Manriqua. Řeka, jež symbolizuje plynutí času, znamená život, jenž vede do moře, smrti. Ale pomíjivá řeka zde vyobrazuje i lidskou lásku s její dočasností a se stejným koncem – v moři skrze postavu utopeného. Moře jako symbol dovršení života i lásky nacházíme i ve sbírkách následujících.

Po naprostém zapomenutí ovšem básník pouze touží – jako touží po konci lásky a po smrti. A paradoxně psát básně z oblasti zapomnění znamená vytvářet vzpomínku. Pedro Salinas dochází v *Dlouhém nářku* k podobnému obrazu. Salinasův lyrický subjekt si je vědom, že nikdy na milovanou nezapomene, proto ví, že ji může jít hledat do zapomnění:

Y como era muy tarde
me despedí del fondo de tus ojos
y me marché a buscarte en el olvido.
(*Dlouhý nářek*, Ruptura de las cosas, s. 468)

Lyrický subjekt se rovněž táže, zdali na něj milovaná nezapomene a dochází k podobnému paradoxu, k němuž je veden čtenář při četbě básni *Tam, kde přebývá zapomnění* – zapomnění vytváří vzpomínku, vzpomenout si na to, že jsem něco zapomněl, ji vyvolává. Samozřejmě u Salinase tato poloha náleží milované:

Cuando me olvidas, di:
¿te acuerdas, por lo menos, del olvido?

¹⁴⁹ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 121. “El recuerdo posee, además, la capacidad de la eliminación de lo temporal, lo cual hace que pueda volver a experimentarse el pasado como presente eterno.”

¹⁵⁰ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit.

¹⁵¹ Cf. Segovia, Tomás. Divino tesoro. Cernuda y sus muchachos. In *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. Valender, James. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2002, s. 61-83.

Recordar el olvido,
aunque no tenga rostro, nombre, cuerpo,
es casi no olvidar lo que se olvida.

(¡Qué olvidadas están ya las sortijas!, *Dlouhý nářek*, s. 461)

Nejen motiv zapomnění mají oba básníci společný, také přeměnu člověka v prázdné tělo, ve stín. Lidské stíny spojují oba autoři s přízraky bez lásky, s lidmi, jež lásku ztratili nebo je minula. U Cernudy se tyto motivy vyskytují nejčastěji v *Jedné řece, jedné lásce* a souvisí s výše popsanou mlhavostí skutečností, s její neuchopitelností a pomíjivostí. Mezi příklady přízraků a prázdných těl patří:

Los cuerpos palidecen como olas,
la luz es un pretexto de la sombra,
la risa va muriendo lentamente,
y mi vida también se va con ella.

Mas las sombras no son mendigos o coronas,
son los años de hastío esta noche con vida;
y mi vida es ahora un hombre melancólico
sin saber otra cosa que su llanto.

(Linterna roja, *Jedna řeka, jedna láska*, s. 130)

U Pedra Salinase můžeme připomenout báseň *Volverse sombra*, *Znovu se stát stínem*, anebo báseň začínající veršem *Cuando tú me elegiste*, rozebíranou na straně 48, jež ukazuje, jak láska vytrhuje člověka z anonymity stínu a naplňuje jeho prázdné tělo láskou a identitou. Báseň končí obavou, že se lyrický subjekt znovu stane stínem. U Cernudy bychom ale symboliku stínu zužovali, kdybychom ji omezili na pouhé tělo bez lásky. Stín náleží rovněž symbolice neoplatonské, představuje člověka vyhnaného ze světla do světa stínů, z čistoty a dokonalosti k nedostatkům. Motiv stínu znázorňuje lidskou nedokonalost a pomíjivost, stín vystupuje jako symbol dočasnosti, negace, fyzické i spirituální smrti, například v básni *Lítost v nočním obleku*, *Remordimiento en traje de noche*, nebo v *Nepokoušejme se nikdy o lásku*, *No intentemos el amor nunca*.¹⁵²

Nemožnost lásky a neschopnost kontaktu se skutečností uvrhá lyrický subjekt do samoty, jež patří mezi nejfrekventovanější motivy Cernudovy poezie. V básních nabývá samota dvojího významu. Buď ji lyrický subjekt spojuje s pocitem prázdnoty, existenciálního osamocení a vyhnanství, anebo symbolizuje ochranný prvek, který umožňuje lyrickému já naprostý klid pro kontemplaci sebe sama. Samota otevírá dveře k setkání člověka se sebou samým, stává se tak se smrtí

¹⁵² Více viz Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 208n.

jedinou jistou společnicí lyrického subjektu. Pocity osamocení provází zjištění jinakosti. Vědomí odlišnosti od ostatních se objevuje již v raných básních a podtrhuje izolovanost lyrického subjektu od světa. Jeho marginalizaci zdůrazňuje rovněž homosexuální orientace. Avšak Luis Cernuda se nesnaží „odůvodnit či bránit homosexuální pravdu v sociálním řádu [...] Jeho poezie je pouze vychvalováním erotické univerzální vášně jako jediné osvobozující síly člověka, která je jen v jeho vlastím případě homosexuálního typu.“¹⁵³ Odsunutí na kraj společnosti také napomáhá básnické povolání tak, jak ho Cernuda naplňuje – například svou rozdílnou morálkou či vzpourou proti společenským pravidlům a omezením. Cernuda „se cítí vyloučený,“¹⁵⁴ uvádí Octavio Paz. Přijímá svou homosexualitu, svou jinakost. Duchovního exilu tak dosahuje ještě před tím reálným, příkladem může být báseň *Vyhnanství, Destierro, z Jedné řeky, jedné lásky*. Marginalizovanou pozici básníka, vyhnání z nedosažitelného světa s prvky vzdoru můžeme považovat za další romantický rys Cernudovy poezie.

Se samotou souvisí další opakovaný koncept *Skutečnosti a touhy* – zdi, stěny, ve španělštině „los muros“. Stěny a zdi izolují lyrický subjekt již od *Prvních básní*, zdůrazňují samotu, prázdnotu adolescentova světa. Jsou také příčinou nedosažitelnosti reality. Cernuda často stěny vykresluje jako limity a omezení člověka, jež proti jeho touze vytyčuje skutečnost. Motiv okna z *Prvních básní* můžeme přiřadit k hraničním prvkům. Pouze výjimečně spojuje lyrický subjekt stěny s pozitivně chápanou samotou, v tomto případě se „muros“ objevují jako „obránná pevnost, chránící jeho samotu.“¹⁵⁵

Los muros nada más.
Yace la vida inerte,
sin vida, sin ruido,
sin palabras crueles.
(XVIII, *První básně*, s. 88)

Escondido en los muros
este jardín me brinda
sus ramas y aguas
de secreta delicia.
(XXIII, *První básně*, s. 92)

¹⁵³ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 40. „justificar o defender la realidad homosexual en el orden social [...] Su poesía es sencillamente la exaltación de la pasión erótica universal, como la única fuerza liberadora del hombre y que sólo en su caso particular es de tipo homosexual.”

¹⁵⁴ Paz, Octavio. Op. cit., s. 129. „se siente excluido.“

¹⁵⁵ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 38. “fortaleza defensiva, protectora de su soledad.“

Avšak stěny spíše představují symbol neúspěšné touhy, jejího zklamání. Milostná touha téměř doslova naráží na stěny skutečnosti a ztroskotává. Oddělení od světa stěnami nabývá tragických rysů. Stěny potvrzují izolované postavení lyrického subjektu, zbaveného svobody, odsouzeného k nemožnosti uskutečnění jeho snů. Snaha vzdorovat útlaku stěn vyjadřuje touhu uzavřít se mezi jinými stěnami, tedy v lásce, tuto snahu jsme citovali již výše v básni *Si el hombre pudiera decir*, Kdyby člověk mohl říci, na straně 72, kde také čteme verš: „si como muros que se derrumban“. Anebo přímo: „Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien.“ (*Zakázané slasti*, s.150n) Na podobný motiv upozorňuje Utrera Torremocha již v *Prvních básních*:¹⁵⁶

Mas no quiero estos muros,
aire infiel a sí mismo,
ni esas ramas que cantan
en el aire dormido.

Quiero como horizonte
para mi muda gloria
tus brazos, que ciñendo
mi vida la deshojan.

(VII, s. 79)

V *Jedné řece, jedné lásce* a v *Zakázaných slastech* se symbol zdí spojuje se skutečností, která je zúžena do podoby společnosti. „Muros“ tak nabývají významu zákazů a omezení, jimiž konvenční morálka utiskuje básníkovy touhy. Prožitek zakázaných slastí a básníkových tužeb by existoval jen ve světě „sin muros“, beze stěn. (Diré como nacisteis, Řeknu, jak jste se zrodily, *Zakázané slasti*, s. 145) Stěny získávají podobu sociálních útlaku:

Veía los canosos muros disgustados
murmurando entre dientes sus vagas blasfemias,
veía más allá de los muros
el mundo como can satisfecho

(Veía sentado, *Zakázané slasti*, s. 161)

El día, esa luz que abraza estrechamente un triste muro,
un muro, ¿no comprendes?
un muro frente al cual estoy solo.

(Telerañas cuelgan de la razón, *Zakázané slasti*, s. 148)

Sbíрку *Tam, kde přebývá zapomnění* považujeme za zásadní text, pokud jde o „los muros“. „V intimnější linii než v předchozích celcích vyjadřují stěny přímo hranice lásky. Básník sám v sobě cítí vyrůstat zdi, jež mu znemožňují nalézt únik

¹⁵⁶ Více viz Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 86n.

z milostné vášně.¹⁵⁷ Lyrický subjekt se stává vězněm milostné nemožnosti, ale i své vlastní neschopnosti, je obětí neukojené touhy a lásky:

El invisible muro
entre los brazos todos,
entre los cuerpos todos,
islas de maldad irrisoria.

No hay besos, sino losas;
no hay amor, sino losas
tantas veces medidas por el paso
febril de prisionero.

[...]

Un deseo inmenso,
afán de una verdad,
bate contra los muros
bate contra la carne
como un mar entre hierros.

[...]

La prisión,
la prisión viva.

(XV, *Tam, kde přebývá zapomnění*, s. 179n)

Stěna vystupuje jako tělo milence, jež mu nedovoluje projevit navenek svou touhu. Milostná vášeň jako duchovní princip touhy zůstává uvězněna v těle, které patří skutečnosti, je jedním z jejích omezení. „Symbolická funkce stěny ukazuje dle názoru Silvera metafyzickou podstatu lásky, propojenou s neoplatonským proudem, v němž se tělo-stěna přeměňuje v překážku spirituální unie.“¹⁵⁸ Ovšem na druhé straně se touží po těle. Tělo jako limit vystupuje jako omezení, ovšem lyrický subjekt se ho v neoplatonském duchu nechce zbavit a transcendovat ho.

Motiv stěn, „možná nejtypičtější motiv Cernudovy poezie,“¹⁵⁹ jak uvádí Miguel J. Flys, je pouze jinou variantou limitů lásku, jež jsme charakterizovali u Vicenta Aleixandreho a Pedra Salinase. U Aleixandreho ale hranice těla, jedné bytosti nebo jejího prostoru, tedy přesně ony stěny Cernudovy, znamenají pozitivní hranici, jež propojuje člověka s okolím. Nejlépe nahé tělo se u Aleixandreho otevírá okolí a

¹⁵⁷ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 87n. “En una línea más intimista que en secciones anteriores, los muros expresan las limitaciones propias del amor. El poeta siente crecer dentro de sí los muros que le impiden encontrar una salida a su pasión amorosa.”

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 88. “La función simbólica del muro viene a manifestar, en opinión de Silver, la naturaleza metafísica del amor, enlazada con la corriente neoplatónica en la que el cuerpo-muro se convierte en impedimento para la unión espiritual.” Viz Silverova práce: Silver, Ph. W. “*Et in Arcadia Ego*”: *A Study of the Poetry of Luis Cernuda*. Londýn: Tamesis Books, 1965.

¹⁵⁹ Flys, Miguel J. Op. cit., s. 38. “acaso el motivo más característico de la poesía de Cernuda”

právě na těchto hranicích se dotýká světa skrze lásku, erotický akt. Hranice neuzavírá člověka, stává se naopak mezním prostorem doteku s jiným, odlišným. Časový a konečný charakter, na který každý limit odkazuje, chápe Aleixandre také pozitivně – zkáza neboli smrt je láskou samou. U Pedra Salinase nacházíme pojetí odlišné, zdá se, jako kdyby milenci byli s to se tělesně spojit, vyjít ze své diskontinuity. Salinas akcentuje jazykovou rovinu – použitím nových významů slov, zájmen, jež vyjadřují esence, se milenci propojují, tvoří svůj vlastní svět. Limity lásky, jež také odkazují k časovému konci, jsou pak slova běžného jazyka, která oddělují milence, anebo čísla. Exaktnost ukazuje na konečný charakter lásky, dny lásky se mohou jednou spočítat – dojdou konce, láska přestává být nekonečnou spásou pro milence a objevuje se hrozba konce lásky (i života). U Cernudy se stěny přibližují spíše pojetí Vicenta Aleixandreho, pouze nejsou s to spojit jedince s okolím. Konečný význam v nich ale také nalezneme, jejich aluze na samotu jedince a na jeho tělo nutně odkazuje i ke konci – lásky (její nemožnosti) a života.

4.4. Absence milované osoby

Uzavření lyrického subjektu do sebe sama, jeho oddělení od světa stěnami a následné osamocení se pro vlastní kontemplaci jeví nutné. A společně s láskou, jež zdůvodňuje identitu člověka, tvoří dva základní předpoklady pro nalezení pravdy lyrického subjektu – „la verdad de sí mismo“. Lásku jako schopnost ukázat pravou identitu milenců jsme našli již u Pedra Salinase, Luis Cernuda ji přisuzuje funkci stejnou s tím jediným rozdílem, že hledá svou vlastní pravdu. Jeho láska se nejeví vzájemně obohacující jak pro lyrický subjekt, tak pro milovanou bytost. U Pedra Salinase jsme tuto vzájemnost popsali. U Cernudy ovšem milovaná bytost téměř absentuje. Jak píše Octavio Paz: „nepoznal druhého ani o něm nemluvil.“¹⁶⁰ Podstata lásky se rovná identitě lyrického subjektu, druhá osoba zde nefiguruje. Láska není jako u Pedra Salinase pocitem, v němž se skrze druhého poznáváme. Ale vystupuje jako osvobozující cit, jenž naráží na skutečnost, která ho vrací zpátky k subjektu. Láska u Luise Cernudy se Octaviu Pazovi jeví jako neosobní fatalita, jako ona druhá nadlidská a věčná síla, kterou jsme popsali v předcházející podkapitole. Umírá člověk, nikoli láska. Cernuda potvrzuje nadřazenost lásky nad milenci – v tom se liší od pojetí Pedra Salinase a přibližuje se pojetí Vicenta Aleixandreho, přesto nemůžeme mluvit o pojetí identickém. U Aleixandreho láska

¹⁶⁰ Paz, Octavio. Op. cit., s. 128. “no conoció y no habló de otro.”

proniká vším, hýbe světem. Cernuda po všemocné lásce, jež by prostoupila skutečnost, pouze touží. Realita ji znemožňuje. Z tohoto střetu jasně povstává romantická podstata Cernudovy poezie. Jasněji nyní také vyplývá důvod, proč jsme odmítali Aleixandrovu poezii v duchu interpretace Pedra Salinase za romantickou označit. Rozdíl vysvítá na porovnání s milostným konfliktem Cernudovým.

Ale nejen z tohoto důvodu se můžeme jako Octavio Paz ptát, jestli se v Cernudově případě dá mluvit o milované osobě. Tendence učinit lásku nadpozemskou silou, nutně nevyjímá postavu milence. Ale i přesto Cernuda „nevnímá druhého. Jde o kontemplaci *toho milovaného*, nikoli milence.“¹⁶¹ Podobně uvažuje Derrek Harris, který charakterizuje Cernudovy básně jako egocentrické, milenec v nich vystupuje pouze jako výtvar lyrického subjektu, jako pouhý objekt či podnět, záminka lásky.¹⁶² Podobně interpretuje postavu druhého Utrera Torremocha, která také zastává názor, že hlavním tématem Cernudovy poezie je jeho „já“, jehož touhy se střetávají se skutečností.¹⁶³ Objekt lásky „zůstává neurčitý, bez jasných obrysů.“¹⁶⁴ Jediná přesnější určení, která v textech nalezneme, větší konkretizaci nenabízí – Cernuda využívá zájmeno „ty“ a druhou osobu singuláru, se kterou se obrací směrem k milovanému, jindy využívá neurčitá zájmena. Další výrazy vyjmenovává Utrera Torremocha: *muchachos, adolescentes, sueños, mendigos errantes, amantes invisibles, imágenes, figuras, fantasmas y formas.*¹⁶⁵ Milenec vystupuje jako nereálná postava, možná právě proto, že patří ke skutečnosti. Jeho neurčitost ho proměňuje v nereálnou bytost, přízrak. „Takto je uskutečnění touhy pouhým klamem, který je jako takový nemožný.“¹⁶⁶ Konkrétního milence, postavu z masa a kostí s vlastní identitou a vědomím tak, jak jsme vymezili milovanou u Salinase, v Cernudově poezii nenajdeme. Cernudovo dílo „je jedním dlouhým monologem,“¹⁶⁷ uvádí Octavio Paz. Ovšem monologem pouze ve srovnání s poezií, v níž láska samá je dialogem a skrze dialog se konstituuje, jako tomu je u Pedra Salinase. Na vyšší úrovni samozřejmě označíme Cernudovu poezii

¹⁶¹ Paz, Octavio. Op. cit., s. 133. “ignora al otro. Es una contemplación de *lo amado*, no del amante.”

¹⁶² Cf. Harris, Derek. Op. cit., s. 89.

¹⁶³ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 29.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 257. “queda desdibujado, sin contornos fijos.”

¹⁶⁵ Odkazy na jednotlivé básně uvádí Utrera zde: Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 257.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 257. “De este modo, la realización del deseo es un espejismo y, como tal, un imposible.”

¹⁶⁷ Paz, Octavio. Op. cit., s. 124. “es un largo monólogo.”

jako každou jinou literaturu za dialogickou, jde o rozhovor mezi textem a čtenářem. Milostný dialog v Cernudovi ale nenalezneme, každé „ty“ je pouhým výsledkem rozdvojení lyrického subjektu, nikoli druhou osobou. Použitím druhé osoby singuláru se obrací lyrické já samo k sobě. „Základní funkce tohoto ‚ty‘ směřuje ke konstrukci osobnosti.“¹⁶⁸ Skrze toto „ty“ se o samotě lyrický subjekt pozoruje a poznává. Jde o objektivizaci, jež se ale navrácí zpátky k subjektu. Symbolizuje jeho samotného. Nejlépe bychom interpretovali tuto polohu tím způsobem, jak mylně vyložil postavu milované u Pedra Salinase Leo Spitzer.

Osoba dvojníka vystupuje v pozici adresáta promluvy, ať vyplňuje tuto pozici kdokoli – démon, žebrák, přízrak nebo pouhé „ty“. Tato vnitřní dialogická forma, rozdvojený monolog, usnadňuje čtenářům četbu, vtahuje nás do textu. „Cernuda mluví sám k sobě, ale tímto způsobem rovněž mluví s námi. Jde o dialog určený k tomu, aby nepřímo vyvolal naši odpověď. [...] dialog mezi básníkem a jeho imaginárním návštěvníkem se rozdvojuje mezi čtenáře a básníka. Čtenář se vidí v Cernudovi, jenž se vidí v přízraku. A každý hledá v imaginární postavě svou vlastní skutečnost, pravdu.“¹⁶⁹ Již v *Jedné řece, jedné lásce* se rodí rozdvojení lyrického subjektu, čteme o bloudících přízracích, prázdných tělech, žebrácích, které doplňují postavu lyrického subjektu – komplementárně vyjadřují totéž, existenciální a milostnou krizi. V nich se zrcadlí to, co lyrické já prožívá, skrze ně poznává svou nicotnost. I v dalších sbírkách nalezneme tuto techniku, nejčastěji se objevuje od *Vzývání* dále v poezii exilu.¹⁷⁰ Z tohoto faktu vyplývá důležité poznání, jiné postavy objevující se v básních můžeme interpretovat jako obrazy lyrického já, jeho objektivizace. Touha, láska se vždy navrácí k němu samotnému. Proto není překvapivé, že Octavio Paz podobně jako jiní mluví o „narcistním podkladu“¹⁷¹ Cernudovy lásky. Konkrétní aluze na mýtus o Narcisovi se objevují nejvíce v *Prvních poeziích* a v *Ekloze, elegii, ódě*, ale v pozadí se skrývají i za texty pozdějšími. Klasický mýtus měl několik významů, znamenal nemožnou lásku, také lásku beznadějnou, lásku egoistickou, jež byla potrestána za to, že člověk miloval

¹⁶⁸ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 44. “La función primordial del *tú* está encaminada, pues, a la construcción de la personalidad.”

¹⁶⁹ Paz, Octavio. Op. cit., s. 137. “Cernuda habla para sí pero de esta manera habla con nosotros. Es un diálogo destinado a provocar indirectamente nuestra respuesta. [...] diálogo entre el poeta y su visitante imaginario se desdobra en el del lector con el poeta. El lector se ve en Cernuda que se ve en un fantasma. Y cada uno busca en el personaje imaginario su propia realidad, su verdad.”

¹⁷⁰ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 36-39.

¹⁷¹ Paz, Octavio. Op. cit., s. 132. “fondo de narcisismo”

pouze sebe samotného. Na přelomu 19. a 20. století se rovněž Narcisův příběh vykládá na pozadí mýtu o androgynovi nebo také ve spojitosti se sebezpozorováním a sebeuspokojováním, jak píše Utrera Torremocha.¹⁷² Všechny tyto výklady se u Cernudy spojují. Nemožnost lásky je jedním z jeho velkých témat, podobně ale také pozorování sebe sama. Pokud považujeme druhé osoby, jež se v básních objevují, jako rozdvojené figury lyrického subjektu, stává se jakýkoli projev lásky u Cernudy projevem lásky narcistní. Protože láska takto nemůže dojít nikdy naplnění, je u Cernudy vždy láskou neuspokojenou, nešťastnou. Objekty lásky se identifikují s lyrickým subjektem, láska k nim se od nich odráží a navrací se k lyrickému já: „Los marineros son las alas del amor, son los espejos del amor.“ (Los marineros son las alas del amor, *Zakázané slasti*, s. 152) Anebo také můžeme odkázat na celou báseň Veía sentado, Sedíc jsem viděl:

veía al inclinarme sobre la verdad
un cuerpo que no era el cuerpo mío.

Subiendo hasta mí mismo
aquí vive desde entonces,
mientras aguardo que tu propia presencia
haga inútil este triste trabajo
de ser yo solo el amor y su imagen.

(*Zakázané slasti*, s. 161n)

Luis Cernuda používá velmi zřídka výrazy jako duše, vědomí, obličej apod., jež by odkazovala k identitě milované osoby. Jeho světu vévodí tělo a fyzická přitažlivost. Octavio Paz poznamenává, že tělo jako klíčové slovo Cernudovy poezie nebude pochopeno, pokud ho nebudeme vnímat jako „symbol vesmíru“.¹⁷³ Tělo odkazuje k harmonii a kráse vesmíru. Když milujeme tělo, netíhneme k dané osobě, ale obdivujeme v těle ztělesnění kosmické síly. Druhý vystupuje pouze jako toto tělo, nemá vědomí, osobnost. Skrze symboliku Cernudova pojetí těla znovu potvrzujeme neurčitost obrazu milovaného. Milovaná osoba vystupuje jako pouhé tělo bez dalších fyzických či psychologických charakteristik, ani samo tělo není více charakterizováno. Tělo je velmi vágní označení pro milovanou osobu, „tíha žité

¹⁷² Podle Utrery Torremochy je narcistní podklad výrazem milostné mladistvé touhy a samoty v prvních sbírkách, později se stává prostředkem zkoumání osobnosti, jež se zakládá na pravdě-lásce. V poezii exilové se mění v potvrzení básnickovy identity jakožto člověka i umělce. Více viz Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 230n.

¹⁷³ Paz, Octavio. Op. cit., s. 133. “la cifra del universo.”

milostné zkušenosti padá téměř výlučně na básníka, milence. Milovaný se snižuje na pouhou záminku, tělo, figuru anebo stín, který probouzí lásku a touhu.¹⁷⁴

Neurčitost milovaného a všech slov, jež k němu odkazují, bývá také vykládána Cernudovou homosexuální orientací. V době, kdy Cernuda psal, se homosexuální láska vyjadřovala skrze opakující se obrazy (které zakrývaly nepřijatelný typ lásky, například obraz námořníků, moře a mnohých dalších), jež studuje Ángel Sahuquillo ve své publikaci *Federico García Lorca a kultura homosexuality (Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad)*.¹⁷⁵ Ale vágní konkretizace milované osoby se nedá omezit pouze na homosexuální podtext, vychází z Cernudova pojetí vášně a touhy. Podobně jako v *Zakázaných slastech* nevolá Cernuda po osvobození homosexuální vášně, ale všech lásek a tužeb člověka, jež jsou dané od přírody a znamenají svobodu. Všechny obrazy a typ lásky u Cernudy nemůžeme vykládat jen skrze jejich homosexuální základ. Ten samozřejmě hraje důležitou roli, ale nevysvětluje celé pojetí.¹⁷⁶

Romantický střet nemožné lásky a absenci druhého spojuje Tomás Segovia s neoplatonskou koncepcí, jež zakládá vnímání lásky na Západě a nalezneme ji u Cernudy. „Takto je láska – a zde vidíme platonický původ tohoto postoje – záležitost mezi Bytím a mnou (nebo mezi bohem a mnou) [...] Protože láska je opravdu moje a pouze moje.“¹⁷⁷ Celý milostný cit se odehrává pouze v mé mysli, láska mimo mé myšlení neexistuje, bolest, ztráta, ponížení, vše se odehrává mezi mnou a mnou. Tomás Segovia dokonce uvádí, že obraz chlapce (*muchacho*), jež ztělesňuje pouhou záminku lásky, vystupuje stejně jako žena v západním pojetí lásky. Jejich postavy se rozplývají, ztělesňují podněty lásky, která jimi pouze začíná nebo si je jako pouhé objekty vymýšlí, aby se mohla sama rozvíjet v mysli milence, již nezávisle na objektu lásky. Proto není významné, zda se jedná o muže či ženu, pojetí lásky funguje stejně. Druhý, jež lásku probouzí, se v západní kultuře ihned stává nedůležitým, jeho jinakost je zničena a je pohlcen vědomím milence. Milovanou osobu lehce nazveme bohem či bohyní, láska získává vždy transcendentní charakter, ale místo abychom se nechali ovlivnit touto jinakostí

¹⁷⁴ Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 258. “el peso de la historia amorosa vivida recaiga casi exclusivamente en el poeta, el amante. El amado se reduce a ser mero pretexto, cuerpo, figura o sombra que despierta el amor y el deseo.”

¹⁷⁵ Cf. Sahuquillo, Ángel. Op. cit.

¹⁷⁶ Cf. Segovia, Tomás. Op. cit., s. 66.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 73n. “El amor así –y aquí es donde se ve la estirpe platónica de esa postura– es un asunto entre el Ser y yo (o entre Dios y yo) [...] Porque el amor, efectivamente, es mío y sólo mío.”

druhého, oddalujeme se od něj a činíme z něho naše stvoření, naši invenci. Milovaná osobnost nemá své vlastní bytí, je má, její láska taktéž a lyrické já stojí v centru všeho. Tuto milostnou tendenci časově určuje Tomás Segovia od Catulla po Cernudu, celá západní milostná poezie stojí dle něj na tomto základu.

V porovnání s tímto poznatkem před námi vyvstane ve své originalitě pojetí Pedra Salinase, jež se vymyká této tradici a přisuzuje druhému vlastní osobnost nezávislou na postavě milence. Milovaná osoba, které tradice přisuzuje nadpozemskou krásu a božskost a které odpírá vlastní osobnost, vědomí, se u Salinase přeměňuje. Zdá se, že Salinas si tento přechod uvědomoval, jeho milovaná z pozice bohyně, již je na začátku *Hlasu, za který ti vděčím*, sestupuje na úroveň milence a stává se partnerem ve vztahu. Osobnost, svoboda, vlastní vědomí jí Salinasův lyrický subjekt neupírá. Láska nepatří pouze jemu, ale i jí – je dialogem mezi nimi. Ovlivňuje vědomí a osobnosti obou, přeměňuje je. V případě tradičního pojetí, tedy v případě Cernudově, celé milostné drama, bolest, štěstí náleží pouze lyrickému subjektu, jež se snaží pochopit smysl lásky jako transcendentní síly a neguje druhé. Ale právě skrze odmítnutí druhého se uvrhá do lásky nemožné, romantické. Zůstává osamocený ve svém egoistickém náhledu a láska je proto vždy tragická. Záminka lásky, Cernudův chlapec (*muchacho*), nestárne, žije nejspíše v prostoru věčné přítomnosti, reálně neexistuje, stvořila ho mysl lyrického subjektu. Pro moderního člověka bez víry se láska stává jediným prostředkem, jak vyjít ze sebe sama, dosáhnout druhého. Milovaný objekt nahrazuje původního boha. Náboženský mysticismus se přeměňuje v mysticismus lidské lásky, jež hledá jistotu a věčnost v měnícím se světě. Proto nemůže lyrický subjekt milovat někoho, kdo náleží k časové realitě. Na druhou stranu i konstrukce milovaného subjektu v imaginárním (přestože věčném) vede rovněž k deziluzi. Láska nás uvrhá zpět do našeho nitra, do samoty a nemožnosti vyjít ze sebe sama. Mystická láska je láskou nadlidskou, proto její aplikace na lidský cit neobstojí.

Tento stav odpovídá heslu Anulace, jak jej vymezil Roland Barthes. „Výbuch jazyka, během něhož subjekt dosáhne anulace milovaného subjektu pod objemem lásky samé: této specifické milostné perverzi je láska sama subjektem milování, nikoli objektem.“¹⁷⁸ Právě v momentě anulace dochází k přesunutí touhy z anulovaného objektu na touhu samotnou, to, že toužím, je touhou. Podle Rolanda Barthese mileneček obětuje obraz milovaného obrazotvornosti samotné. Kapitulu

¹⁷⁸ Barthes, Roland. Op. cit., s. 49

proto nazývá Milovat lásku. Když se druhého musím vzdát, oplakávám ztrátu milované struktury, obrazu samotné lásky, nikoli druhého a jeho ztrátu. Ovšem mluvčí *Fragmentů milostného diskurzu* si vzápětí uvědomuje, že anulováním ponižil druhého, a protože jej miluje, snaží se anulaci zrušit. Lyrický subjekt v poezii Luise Cernudy tak nečiní, pouze si uvědomuje nemožnost lásky postavené jen na obrazu, na pouhém milování lásky samotné. Ke stejnému závěru dochází Christopher Soufas: „Cernuda se zamilovává do Lásky.“¹⁷⁹

Luis Cernuda zachytil ve své poezii romantický konflikt lásky-touhy s okolní realitou. Tomuto náhledu podřídil opakující se motivy milostné poezie – lehkost, limity, pojetí milované osoby. Jeho konflikt je ve své podstatě tragický. Prvotní nejasnost a neurčitost touhy prvních sbírek se proměňuje (v námi vymezeném období) v hořkou jistotu nemožnosti lásky, danou konkrétní zkušeností. Touha i sám lyrický subjekt se mění tváří v tvář lásce a okolí na základě svých žitých zkušeností, jež poezie v abstrahované verzi zachycuje. Luis Cernuda je stejně jako Gustavo Adolfo Bécquer milostným básníkem dvou poloh – milostné touhy po zatím nedosažené lásce a zklamání z jejího konce.¹⁸⁰ Uchvácení z naplněné lásky u těchto básníků nalezneme zřídka, pokud vůbec, jedině snad v nostalgických vzpomínkách. Ryze romantický základ milostného citu nám Cernuda předkládá skrze abstrahovanou formou, jeho poezii tak můžeme označit za neoromantickou.

¹⁷⁹ Soufas, Christopher C. Jr. Cernuda and Daimonic Power. *Hispania*. 1983, vol. 66, núm. 2, s. 169. "Cernuda falls in love with Love."

¹⁸⁰ Cf. Utrera Torremocha, María Victoria. Op. cit., s. 237.

5. kapitola – shrnutí motivů

V předchozích kapitolách jsme charakterizovali rozdílné typy lásky u třech autorů generace 27, ale již z této analýzy vyplývaly jisté rysy, jež jsou společné všem třem pojetím. Přestože jsme tyto motivy průběžně srovnávali, zkusíme je v této části práce zobecnit a shrnout.

U námi vybraných básníků jsme našli tři rozdílné typy lásky – lásku romantickou, lásku jako příběh dvou lidí a lásku jako kosmickou sílu, některé motivy se opakují a fungují téměř shodně ve všech případech. Jedná se o motivy autentičnosti (či elementárnosti, popřípadě návratu k přírodě), limitů lásky, lehkosti a tíhy. Dále si všichni básníci hrají s postavou objektu lásky, jež se ale u každého odlišuje. Rovněž odkazují na vztah lásky a poezie.

Autentičnost

Za nejdůležitější shodný rys považujeme motiv autentičnosti či elementárnosti. Básníci akcentují lásku jako cit, jež nás přibližuje k nám samým, odvrací nás od neautentického, společenského života. Láska vystupuje jako jediný prostředek, skrze který se dá dosáhnout autentického bytí.

U Vicenta Aleixandreho se propojuje autentické s přírodními motivy. Láska, jež je kosmickou silou, hýbe přírodou, celý svět miluje a dosahuje tak své autentičnosti. Každý element zobrazuje Aleixandre v jeho elementárnosti. Člověk, který miluje, se zbavuje všech masek, naplňuje ho síla (láska), která prochází celým světem. Láska nám umožňuje napojit se na základní kosmickou sílu, včlenit se do světa, být současně člověkem i mořem. Lidského jedince pak Aleixandre vyobrazuje pouze jako součást přírody, je dalším z elementárních motivů jeho světa. Svět lásky se zbavuje neautentických vlivů prostorových, sociálních a časových. Přestože se *Zkáza nebo láska* označuje za sbírku surrealistickou či surrealismem ovlivněnou, Aleixandrova snaha vykreslit svět, v němž skrze erotickou lásku dojdeme elementárního, navazuje na koncept čisté poezie, jež hledá za časovými a sociálními aspekty ono esenciální. Polidštěná poezie se naprosto nevzdává principů čisté poezie, jen je obměňuje.

Podobně pracuje s autentickým Pedro Salinas. Lyrickému subjektu se v milostné trilogii láska jeví jako spása. Skrze ní se chce zbavit všeho časového, prostorově

zakotveného, historického a touží se zrodit ve svém autentičtějším „já“. Jen nalezená identita, oproštěné „já“ má schopnost se spojit se stejně esenciálním „ty“ v „my“. Milovaná také prochází pedagogií lásky a hledá svou podstatu. Musí se oprostít od společenského, historického a časového, aby znovu objevila svou ztracenou jedinečnost. Jen vztah „já“ s „ty“ může být autentický a spasit jedince. Osobnost i vztah se jeví jedinečnými jen díky lásce. Právě zájmena zachycují autentičnost milenců. Přestože nejsou přírodní motivy u Salinase tak časté jako u Aleixandreho, autenticitu oba spojují s návratem do původního světa, k podstatě bytí. V tom tkví jejich autentičnost. Návaznost Salinase na čistou poezii v pedagogii lásky vystupuje na povrch již při prvním čtení.

U Luise Cernudy nacházíme také propojení milostných motivů s přírodními. Tím básník poukazuje na přirozenost vášně. Milostný cit vystupuje jako autentický, protože má sílu potvrdit identitu, definovat lyrický subjekt. Jeho autentičnost kontrastuje s prázdnými a falešnými zákony společnosti. Autentičnost u Luise Cernudy souvisí nejen s přirozeností milostného citu a vášně jako u předchozích autorů, ale také s biografickým charakterem básní, jeho poezie vychází z vlastních životních zkušeností. Ale nejedná se o čistě romantickou lásku, Cernuda abstrahuje své zážitky od všeho anekdotického a zobecňuje je. Vliv čisté poezie je zde také patrný.

Limity lásky

Všichni tři básníci spojují lásku se snahou vyjít ze sebe sama. Láska překonává propast mezi jedincem a druhým, či okolím. Jedná se o způsob komunikace se světem, láska pomáhá vystoupit ze samoty a navazuje kontakt s okolím. Ve své autentičnosti se láska oddaluje od společnosti, tento postoj zdůrazňuje Cernuda i Salinas, přírodními motivy také Aleixandre. Ani v jednom případě nemůžeme označit lásku za soubor naučených pravidel společnosti, za společenský princip. Láska vystupuje jako síla, jež transcenduje život. Buďto dává smysl světu (u Aleixandreho), nebo dvojici (u Salinase), anebo se po transcendenci a smyslu života v lásce touží (Cernuda). Stav spojení, extáze spočívá v tom, že člověk se nachází mimo svět a mimo sebe. „To je doslova to, co znamená ‚ex-stasis‘: být mimo sebe a mimo svět.“¹⁸¹ Mystický základ náboženské lásky se přenáší do lásky mezilidské, v ní ale naprosté a věčné spojení není možné. Ale i tak se po něm touží, jak píše

¹⁸¹ Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Op. cit., s. 102.

Roland Barthes ve svém hesle Jednota: „Sen o totální jednotě: všichni mi říkají, že je to nemožný sen, a přece na něm trvám. V tom neustoupím.“¹⁸² Tuto jednotu hledá marně Luis Cernuda. Pedro Salinas ji dosahuje na krátkou dobu (například v básni na straně 49 *Qué alegría, vivir* nebo při tvorbě nového světa). Jedna postava zastupuje tu druhou, což můžeme podle Barthese považovat za jednu z možností jednot: „*jeden za druhého*‘ [...] jako bychom byli hlásky nového a cizího jazyka, v němž je naprosto dovoleno použít jedno slovo místo druhého.“¹⁸³ U Aleixandreho spojení s druhým znamená spojení s celým světem, s jeho základní silou. V kosmickém pojetí se jeví touha po jednotě ukojitelná.

Ale základ této utopické vize jednoty tvoří paradox. „Idea tkví ve vytoužené jednotě, problém v diferencí milujících, která se zakouší rovněž jako diference tělesná a jako taková je rovněž zdrojem utrpení,“¹⁸⁴ vystihuje poměrně přesně paradox Niklas Luhmann ve své knize *Láska jako vášeň*. Básníci si jsou vědomi tohoto paradoxu a ve verších se proto u každého z nich, přestože v jiné formě, objevuje motiv limitů lásky. Neexistuje spojení, jež by nebylo limitováno těly milenců, jejich myslí, časem, slovy. Za motiv limitů považujeme vše, co zabraňuje trvalému a naprostému spojení, co rovněž asociuje konec lásky, ve vyšší rovině konec života, smrt. Za hranice pak označíme nejen tělo, ale i vědomí a jazyk, který nespojuje. Meze lásky se pak překrývají s nemožností sdělitelnosti milostného citu, tedy s omezením jazyka a rovněž s hranicemi poezii jako takové.

U Pedra Salinase splývají hranice lásky s omezením jazyka, protože láska je u Salinase dialogem mezi milenci, způsobem komunikace. Milenci si vytváří vlastní autentický jazyk, který konstituuje jejich svět. Limitem lásky se pak stávají slova běžná, jež zná celá společnost, a také termíny a čísla, jakékoli exaktní vyjádření. Číslo na rozdíl od ostatních slov vyjadřuje jasný limit, odkazuje na konec lásky a života. Také bere milencům jejich autentickou lásku, nahrazuje ji kalkul, početní operace a další hrozby, jež číslo asociuje.

Luis Cernuda vyjadřuje limity metaforou stěn, které odkazují k samotě jedince, k jeho vězení v pokoji či ve vlastním těle. V širším významu nabývají významu zákazů a omezení, jimiž konvenční morálka utiskuje básníkovy touhy. Stávají se atributem nedosažitelné skutečnosti, hranicí mezi jedincem a okolím. Vize „muros“

¹⁸² Barthes, Roland. Op. cit., s. 274.

¹⁸³ Tamtéž, s. 273.

¹⁸⁴ Luhmann, Niklas. *Láska jako vášeň. Paradigm lost*. Přel. Miroslav Petříček. Prostor: Praha, 2002, s. 53.

se jeví převážně jako tragická. Stěny vystupují jako hranice lásky, jež nikdy nedojde naplnění. Ale přesto lyrický subjekt bez ustání touží transcendovat limity světa a času.

Pouze u Vicenta Aleixandreho se klade důraz na opačný význam hranic. Tím, že jedince od světa ohraničují, se stávají jedinou plochou, která umožňuje spojení s okolím. Překonání hranic znamená ztrátu individuality. To vede ostatní básníky k tragickému vyznění, ztráta osobnosti pro ně není řešením, spojení se jeví jako nemožné. Tento paradox Aleixandre překonává tím, že ztotožní lásku se zkázou, se smrtí. Hranice těla i jazyka, limity lásky se otvírají, dotýkají se okolního, jedinec se ztrácí v druhém, ve světě. Přestává být sám sebou a dochází k naprostému spojení. Takto Aleixandre využívá i časový aspekt limitů, smrt umožní překonání hranic.

Mystické odkazy, lehkost a tíha

Podle Tomáše Segovii je láska pro moderního světského člověka jedinou transcendentní zkušeností, která mu zbývá. Jeví se také jedinou možností, jak dosáhnout druhého, jiného. Jen láska nás vytrhává z naší identity, dovoluje nám překonávat limity a uvrhuje nás do jinakosti. S tím souvisí obrazy ran, zničení, fatality, očarování a jiné milostné metafory. Jde o „figury smrti nebo o zrušení já, abychom se zrodili pro jiný život.“¹⁸⁵ Láska nás přibližuje druhému tělu, jež se jeví dokonalé – dotýkáme se přírodního, kosmického či transcendentního bytí, které je považováno za pravé. Moderní láska, jež nahrazuje náboženský zážitek, se snaží přesáhnout biografické, psychologické, sociální, historické, etické limity. Láska asociuje vpád jiného, posvátného času, období extáze, symbolické smrti, ztrátu individuality. Náboženská milostná zkušenost vyjadřovala svou podstatu metaforami erotismu. Moderní pojetí lásky se k mystické zkušenosti navrácí a obrátí ji pro své účely – přesně tak, jak jsme tuto snahu popsali u Pedra Salinase. Ve snaze transcendovat svět skrze lásku k milované osobě (či v ponoření se do hybné síly světa, do lásky) a spojit se s ní nacházíme mystický podklad moderní milostné poezie. Aleixandre nebo Salinas rovněž přímo využívají verše či aluze na Svatého Jana či Svatou Terezu, jak jsme ukázali v průběhu práce.

Ascendentní charakter lásky navazující na mystiku přináší další společný motiv – lehkost a tíhu. Přes mystické obrazy všichni básníci touží po těle, které se stává

¹⁸⁵ Segovia, Tomás. Op. cit., s. 76. “figuras de la muerte o de la abolición del yo para nacer a otra vida.”

osou všech tří sbírek. Láska pak nabývá významu tíhy, která se propojuje s tělem, anebo lehkosti, když pozvedá člověka (například ke smyslu bytí, do světa lásky apod.). Aleixandre považuje tíhu a lehkost za jedno a totéž, Salinas poukazuje na oscilaci lásky mezi tíhou a lehkostí. Milenci se pohybují od jednoho k druhému, ale nesmí se zastavit ani u jednoho – láska bez těla mizí stejně jako láska založená pouze na tělesné přitažlivosti. Odlehčenost je u Luise Cernudy atributem skutečnosti, její nedosažitelnosti a nereálnosti, ale také symbolem vzdušného pohybu lásky k nebesům.

Postava druhého

V tomto aspektu se básníci asi nejvíce odlišují. Rozdíly vyplývají z různých pojetí lásky. V případě Aleixandrovky lásky jako kosmické síly vystupuje člověk jako podružná entita, pouhá součást přírody. Milovaná se v básních sice objevuje, ale jako „ona“: Jednota v ní, Unidad en ella. Není přímým adresátem milostné promluvy, lyrický subjekt k ní nehovoří. Pedro Salinas opačně zdůrazňuje roli milenky, která ve verších vystupuje jako adresát milostné promluvy, je esenciálním „ty“. Luis Cernuda po tomto „ty“ touží, ale druhá osoba, jež tvoří součást reality, se jeví nedosažitelná. Promluva se navrácí k lyrickému subjektu, každé „ty“ je pouhou objektivizací onoho „já“.

V trochu schematickém porovnání bychom mohli narcistní podstatu Cernudovy lásky označit za lásku první osoby. Salinas by zastupoval lásku obrácenou k druhé osobě. Aleixandre by byl básníkem lásky jako neosobní síly, v níž milované vystupuje v osobě třetí.

Láska jako symbol poezie

Láska, která tvoří u Aleixandreho a Salinase nový svět, se stává symbolem samotné poezie. U Aleixandreho láska propojuje prvky světa, jež se normálně zdají nespojitelné. Ruší stará spojení a konstituuje nová, vytváří erotický prostor, je kreativní silou. Proces ničení a nového tvoření má láska s poezií společný. Časté aluze na hlasy, rty, rytmus, hudbu a na další prvky u obou básníků ukazují na úzký vztah mezi láskou a poezií. Láska a umělecký akt jsou si podobné. Také Salinas (jako jeho milenci) dává nový obsah slovům, jež se v běžném užití nevyskytují. Salinas mění význam zájmen, Aleixandre spojky „o“, česky nebo. V obou případech tato slova směřují k témuž: stávají se symbolem, jež spojuje postavy či

prvky v lyrickém světě. Nově nabyté významy potlačují diskontinuitu jedinců a nastavují vztah kontinuity, nový řád ve světě básně.

U Luise Cernudy jsme na tento vztah poukázali pouze jednou v motivu slavíka, jež symbolizuje pěvce lásky, ale i poezii. Vztah lásky a poezie je obdobný jako u předchozích autorů. Poezie se snaží zachytit pomíjivé, učinit je věčným – láska touží po věčném citu nezávislém na plynutí času. Láska i poezie umožňují milencům či básníkům nahlédnout pod povrch běžných věcí a najít ono esenciální, autentické. Poezie odhrnuje jinou stránku skutečnosti, boří původní a ustanovuje nový řád světa.

ZÁVĚR

Záměrem diplomové práce „Téma lásky v poezii generace 27“ bylo zkoumání motivu lásky u tří básníků daného uskupení – u Vicenta Aleixandreho, Pedra Salinase a Luise Cernudy. Pokusili jsme se nejen interpretovat rozdílnost milostného tématu u těchto tří autorů, ale hledali jsme rovněž prvky všem společné.

Zpočátku práce jsme charakterizovali generaci 27, zkráceně nastínili tvorbu jejích autorů a zdůvodnili jsme, proč jsme si k interpretaci vybrali zrovna tyto tři básníky. Poukázali jsme na různá dělení generace, jež se ale shodují v jednom – dehumanizovaná poetika generace se ve 30. letech polidšťuje, s touto rehumanizací se u Aleixandreho, Salinase i Cernudy pojí téma milostné. Do básní vstupuje více lidský faktor, časovost a emoce. A mezi různými pocity se klade důraz na lásku a milostnou tematiku. Jedním z důvodů je samozřejmě dlouholetá tradice milostné poezie, láska se jeví jako básnický cit par excellence. Rovněž tvoří láska jakýsi rámec pro jiné pocity či události lidského života, jež v sobě zahrnuje – zamilování, sexuální touhu, smutek, neštěstí či štěstí, zapomnění a vzpomínání, smrt a mnohé další. Dalo by se říci, že polidštění poezie s sebou nese předně návrat milostného tématu, jež obsahuje všechny další motivy – přírodní, existenciální, časové. Mnohost objektů lásky také umožňuje včlenit do milostné poezie téměř vše.

Polidštění španělské poezie této doby bývá spojováno s vlivem surrealismu, společně s ním se objevuje erotismus a láska. Ovšem v případě Pedra Salinase jsme ukázali, že návrat k emocím a lásce nemusel být nutně spojen se surrealistickým vlivem. Obdobně by nám také posloužily básně Jorgeho Guilléna, jenž rovněž neovlivněn surrealismem obrací svou pozornost k lidským emocím, také k lásce a erotismu. Ať už ovlivnění, či neovlivnění surrealismem, přinášejí básníci do poezie novou atmosféru, nový typ poezie a láska se stává jejím zastřešujícím motivem. Dané období bývá někdy rovněž označováno za neoromantické. Přestože tento termín není vybrán zrovna šťastně, poukazuje k témuž – poezie se vrací k niterným pohnutkám lidí, k jejich zážitkům, pocitům a zkušenostem. Pokusili jsme se v této diplomové práci ukázat, že lásku můžeme považovat za symbol této „nové“ poezie, za symbol komunikace se světem, jež se polidšťuje. Láska se jeví jako nejvhodnější emoce, protože milostný náhled na svět se připodobňuje básnickému. Láska je nejen typickou poetickou emocií, ale tím, že symbolizuje stvoření světa, hledání nového,

překračování sebe sama se stává symbolem poezie jako takové. V průběhu práce jsme se pokusili ukázat, že ale prvky čisté, dehumanizované poezie z básní nemizí, pouze se navrací do veršů lidské emoce a stávají se hlavním tématem. Formálně jsme u každého z básníků popsali vybrané prvky čisté poezie i ve sbírkách z let 30.

U Vicenta Aleixandreho jsme charakterizovali lásku jako kosmickou sílu. Ve *Zkáze nebo lásce* se láska stává silou, jež hýbe celým světem, potažmo i vesmírem. Všechny lásky, jež Vicente Aleixandre zobrazuje (lásku lidskou, lásku k přírodě a lásku kosmickou), se prostupují a tvoří podstatu světa, která současně vše ničí a přetváří. Láska spojuje člověka s okolím, identifikuje ho s tím, čím on sám není – s milovanou, přírodou, kosmem. Láska, zkáza, život, smrt se v Aleixandrově poezii zaměňují, protože ztráta já a spojení se s elementem mimo lyrické já, znamená destrukci tohoto subjektu, smrt. Přestože byl Aleixandre ovlivněn surrealismem, jeho básně si rovněž uchovávají mnohé z předchozí odlidštěné poezie. Emoce, pocity Aleixandre zobrazuje abstrahované od reality, nepřisuzuje je žádným postavám, vše se jeví abstrahované od času a místa, postavené do jakéhosi bezčasí, do světa elementárních sil, jedinců a předmětů. Aleixandrový básně zdůrazňují tělesnost lásky, erotický akt je síla, která násilně rozkládá individualitu, tělo se spojuje s okolní přírodou, stává se součástí kosmu. V závěru Aleixandrový kapitoly jsme poukázali na milostnou symboliku lásky-poezie. Popsali jsme styčné body mezi erotismem a uměleckým procesem. Poezie totiž směřuje tam, kam všechny formy erotismu – k prolínání a fúzi samostatných objektů. Oblast lásky znázorněná pohybem, erotickým plynutím, pulzováním, rytmem spojuje rozdílné elementy, ničí je a přetváří ve svém středu, aby se staly součástí tohoto rytmu. Poetický princip je obdobný, spojuje nás se světem a rytmus zakládá podstatu poezie.

V kapitole následující, věnované Pedru Salinasovi, jsme interpretovali typ lásky jako příběh dvou lidí. Lyrický subjekt v Salinasově milostné trilogii ze 30. let lásku očekává, získává tím, že poznává milovanou, žije ve vztahu s ní a nakonec ji ztrácí. Salinas zachycuje všechny základní polohy milostného příběhu. Láska je v jeho poezii dialogem mezi milenci, který přetváří jak lyrický subjekt, tak milovanou. Tu Salinas vykresluje jako osobnost skutečnou, tělesnou a předně jedinečnou. Dialogická láska je pro Pedra Salinase předně pohybem. Láska spočívá v napětí, v pohybu mezi extrémními póly. Ztráta napětí znamená konec lásky. Salinas lásku oproti Aleixandrovi zintimňuje, ukazuje její vliv na dvě osoby, nikoli na celý svět. Aby se milenci mohli milovat a nalézt společně spásu, hledají skrze dialog skrytou

podstatu sebe sama a lásky. Salinas tedy podobně jako Aleixandre vytrhuje popisované objekty z jejich zakotvení časového a historického. Atemporálním charakterem poezie a právě snahou nalézt ono esenciální se Salinas nadále hlásí k principům čisté poezie. Esence osobností vyjadřují zájmena, milovaná se musí stát oním „ty“, aby se s ní lyrický subjekt mohl spojit v „my“. Běžná jména symbolizují podvodný neautentický svět. Salinas podobně jako Aleixandre akcentuje motiv těla, spasení milenců se rovněž odehrává skrze tělo. Společně milenci boří starý svět a vytváří nový svět lásky: vše je prázdné či stínem, dokud se nezaplní láskou, tělesností. Toto ničení a nové tvoření znovu vytváří paralelu mezi láskou a poezií. Láska i poezie ničí běžné pojetí světa, boří staré významy slov a vytváří nové, pomáhá překračovat hranice mezi jedinci. Salinasovi milenci si vytváří nový jazyk lásky, skrze něj autor odkazuje k básnickému jazyku jako takovému.

Cernudovo pojetí lásky jsme označili za romantické – nerovný souboj jedince se světem a toužebné hledání transcendentní dimenze života (naplněné lásky), v níž by se sladily všechny rozdíly, se u Luise Cernudy předkládá jako souboj touhy s realitou. Autobiografický podklad básní je abstrahován od historického, přeměňován v básně. Skutečnosti a data se stávají jedinečnými zkušenostmi, básnickými obrazy, mýtem. V duchu čisté poezie vše anekdotické a sentimentální mizí a vzniká mýtus člověka, který hledá pravdu své existence. Prvotní nejasnost a neurčitost touhy se proměňuje (v námi vymezeném období) v hořkou jistotu nemožnosti lásky, danou konkrétní zkušeností. Člověk touží bez míry, bez jakéhokoli omezení a bez konkretizace svých snů, realita mu sice tuto konkretizaci nabízí, avšak vždy redukovanou, protože skutečnost je nevyhnutelně omezenější než touha. Střet končí vždy tragicky. Nabízí se dva způsoby reakce lyrického subjektu – vzpírat se a bouřit se proti společnosti, naladění, které bude převládat v pozdějších *Zakázaných slastech*, anebo snaha uniknout tragédii, oprostít se od ní – přítomná v *Jedné řece, jedné lásce*. Hlavním tématem Cernudovy poezie je jeho „já“, jehož touhy se střetávají se skutečností. Milenec v básních vystupuje pouze jako výtvar lyrického subjektu, pouhý objekt či podnět, záminka lásky. Objekty lásky se identifikují s lyrickým subjektem, láska k nim se od nich odráží a navrací se k lyrickému já. Motiv těla je u Cernudy také důležitý, ale v duchu narcistní lásky jde o tělo bez dalších fyzických či psychologických charakteristik. Sny o věčné lásce, o prostoupení a spojení dvou lidí ztroskotávají, jedině čas v podobě zničení, smrti a ruin znamená jistotu.

V kapitole poslední jsme shrnuli společné motivy. Přestože se jedná o rozdílná pojetí milostné poezie, některé tematické prvky se opakují a fungují téměř shodně ve všech případech. U všech básníků je láska spojována s elementárním citem, s autentickým náhledem na svět. Ve všech třech typech milostné poezie se objevuje stejný motiv tzv. limitů lásky. Tyto hranice, stěny, termíny nebo čísla vymezují hranice subjektu a lásky, jejich nejzazší prostor. Všechny básníky fascinuje tělo, protože je tímto limitem. Limity mohou být nahlíženy pozitivně (Aleixandre), nebo negativně (Salinas), ale dokonce tragicky (Cernuda). V každém případě ale láska musí tyto překážky překonat, aby mohla jedince spojit s milovanou, milencem či s jiným prvkem okolního světa. Otázka hranic a mezí jedince, jež chce milovat, tedy tíhnout k druhému, je neodmyslitelně spjatá s tímto pohybem. Aleixandre, Salinas i Cernuda rovněž poukazují na souvztažnost lásky a poezie jako prostředku, jak překonat samotu jedince a vztáhnout se k druhému, ke světu.

Aleixandrov erotismus i Salinasova láska představují síly (ať už kosmické, či intimní), jež dovolují člověku vyjít ze samoty a překonat propast, která ho dělí od ostatních, umožňují navázat spojení s celým světem, s vesmírem (v případě *Zkázy nebo lásky*), anebo s jedinečnou osobou (milovanou), která ale také pro lyrický subjekt v milostné trilogii znamená vše. Cernudovo pojetí lásky po tomto spojení touží, vyznění je ovšem tragické. Člověk ze sebe vyjít nemůže, láska mu spojení neumožňuje, proto jsou u tohoto básníka více akcentovány motivy limitů než u Aleixandreho či Salinase.

RESUMEN

El propósito del trabajo “El tema del amor en la generación del 27” fue estudiar el tema del amor en la poesía de tres poetas de este grupo: Vicente Aleixandre, Pedro Salinas y Luis Cernuda. Intentamos interpretar no solamente la diversidad del tema amoroso entre estos tres autores, sino buscamos también elementos compartidos por todos.

Al principio caracterizamos la generación del 27, esbozamos la formación de sus autores y justificamos, por qué elegimos estos tres autores para la interpretación. Señalamos divisiones diferentes de la generación, que coinciden en el hecho de que la poética deshumanizada se rehumaniza en los años treinta. Esta rehumanización se relaciona en la obra de Aleixandre, Salinas y Cernuda con el tema amoroso. Entre diversas emociones se acentúa el amor, porque la tradición de la lírica amorosa es tan vieja como la poesía misma; el amor es la emoción poética por excelencia. Asimismo el tema del amor encuadra otros sentimientos y acontecimientos de la vida humana – el enamoramiento, la muerte y muchos otros. Podríamos decir que la rehumanización de la poesía trae consigo ante todo el retorno del tema amoroso, que incluye en sí todos los temas restantes – natural, existencial, temporal.

La rehumanización de la poesía española, su retorno hacia el erotismo y el amor (entre otros temas) suele explicarse por la influencia del surrealismo. Sin embargo, en la poesía de Pedro Salinas demostramos que el regreso hacia las emociones no tenía que vincularse necesariamente con la influencia surrealista. En la tesina tratamos de evidenciar que podemos considerar el amor como símbolo de esta “nueva poesía”. El amor resulta la más apropiada emoción poética porque el punto de vista amoroso se asemeja al poético. El amor no es sólo la emoción típica poética, sino se convierte en el símbolo de la poesía misma. El amor tal como la poesía buscan un nuevo mundo, y creándolo trascienden la condición limitada del ser humano. A pesar de que se trata de la poesía rehumanizada, describimos en la obra de cada autor principios de la poesía pura, deshumanizada. Sus elementos no desaparecen por completo.

En el caso de Vicente Aleixandre denominamos el amor como la fuerza cósmica. En *La destrucción o el amor* el amor es la fuerza que hace mover a todo el universo. Todos los amores que hay en la obra (el amor humano, amor a la

naturaleza, amor cósmico) se unen y forman la esencia del mundo que destruye y transforma todo. El amor conecta al ser humano con su alrededor, identificándolo con lo otro (con la amada, con la naturaleza, con el cosmos). El amor, la destrucción, la vida y la muerte son confundidos en la poesía de Aleixandre, porque la pérdida del yo y la unión con un elemento fuera del yo lírico significa la destrucción de este sujeto, la muerte. A pesar de que Aleixandre fue influenciado por el surrealismo, sus poemas mantienen asimismo muchos rasgos de la poesía deshumanizada. Los sentimientos los expresa Aleixandre abstraídos de la realidad, no los atribuye a personajes concretos. Todo parece estar abstraído del tiempo y espacio, situado en un mundo atemporal de fuerzas e individuos elementales. En los versos de Aleixandre resalta el amor físico, erótico que aparece expuesto como un acto de violencia que descompone a la individualidad. El cuerpo se une con la naturaleza circunstante y así se convierte en un componente del universo. Al final del capítulo describimos puntos comunes entre el erotismo y la creación artística. Los dos intentan mezclar y juntar objetos separados. Aleixandre presenta el amor como un movimiento, como un fluir erótico, como un ritmo que conecta elementos diversos entre sí. Éstos destruyéndose se transforman y se convierten en ese ritmo. El principio poético es semejante, nos une con el mundo y el ritmo constituye la esencia de la poesía.

En el capítulo siguiente interpretamos el tema amoroso en la trilogía de Pedro Salinas y lo denominamos “el relato del amor”. Salinas enseña todas las etapas básicas de una historia amorosa. El amor en su poesía es el diálogo entre los amantes. Éste diálogo hace cambiar a la amada por la pedagogía amorosa, cambia incluso el amante. Es importante que la amada está dibujada como una persona real y única. El amor dialógico lo constituye ante todo el movimiento. El amor consiste en la tensión, en el movimiento entre polos extremos. La pérdida de esta tensión significa el final del amor. En comparación con Aleixandre, Salinas traslada el amor a una zona más íntima, personal. Los amantes buscan juntos la salvación en la unión, pero esta unión es accesible solamente por el diálogo que les revela la esencia del amor y de ellos mismos. O sea, Salinas de modo parecido como Aleixandre abstrae los personajes de su situación temporal e histórica. El carácter atemporal y el esfuerzo de encontrar lo esencial vincula la poesía amorosa saliniana con su poesía pura de los años veinte. Los pronombres expresan las esencias, mientras que las palabras comunes simbolizan el mundo engañoso y no auténtico.

La amada tiene que convertirse en el “tú” para que el sujeto lírico pueda unirse con ella en el “nosotros”. La salvación sucede también al nivel corporal como en Aleixandre. Los amantes salinianos destruyen el mundo viejo y crean un mundo nuevo, lleno de amor. La destrucción y recreación del mundo forma otra vez la analogía entre el amor y la poesía. Los dos aniquilan la interpretación corriente del mundo, destruyen viejos significados de las palabras e inventan nuevos, los dos ayudan a sobrepasar las fronteras entre individuos. Los amantes incluso crean un nuevo lenguaje del amor que se puede interpretar como el símbolo del lenguaje poético.

La concepción de amor de Luis Cernuda es según nosotros romántica. El desequilibrado combate del individuo con el mundo y la búsqueda deseosa de una dimensión trascendente de la vida (el amor) se presenta como el conflicto entre el deseo y la realidad. La base autobiográfica de los versos es abstraída de todo histórico, transformada en poemas. Los acontecimientos y las fechas se convierten en experiencias únicas, en imágenes poéticas, en un mito. De este modo, según principios de la poesía pura, desaparece todo anecdótico y sentimental y se forma el mito del hombre que busca la verdad de sí mismo. La imprecisión original del deseo se transforma en la amarga certeza de la imposibilidad del amor. El hombre desea sin límites y sin concretizar sus sueños, la realidad le ofrece esa concretización, pero siempre reducida, porque la realidad es inevitablemente más limitada que el deseo. El conflicto entre el deseo y la realidad acaba siempre de modo trágico. Al sujeto lírico se le ofrecen dos modos de reaccionar – rebelarse contra la sociedad, postura que adquiere en *Los placeres prohibidos*, o liberarse de la tragedia por la huida, presente en *Un río, un amor*. El tema principal de la poesía de Luis Cernuda es el “yo”, cuyos deseos se enfrentan con la realidad. El amante aparece en los poemas solamente como una creación del sujeto lírico, como mero objeto o pretexto del amor. Los objetos del amor se identifican con el yo lírico, el amor hacia ellos reboza y vuelve al sujeto. El tema del cuerpo tiene también importancia en su poesía, pero tratándose del amor narcisista, el cuerpo amado queda sin otros atributos físicos o psicológicos. Los sueños del amor eterno, de la unión de dos, fracasan y solamente el tiempo en forma de la destrucción, la muerte y las ruinas representa la certidumbre.

En el capítulo último resumimos los rasgos comunes de la temática amorosa. A pesar de que las concepciones difieren bastante, hay algunos elementos que se

repiten y funcionan casi idénticamente en todos los casos. Todos los poetas asocian el amor con una emoción elemental, el amor significa para ellos un enfoque auténtico hacia el mundo. En las tres concepciones aparece el tema de los límites del amor que son las fronteras, los muros, los términos, los números que demarcan los límites extremos del sujeto y del amor. A Aleixandre, Salinas y Cernuda les fascina el cuerpo porque representa este límite. Los límites pueden entenderse positivamente (es el caso de Aleixandre), o de modo negativo (en Salinas), incluso también de modo trágico (en Cernuda). En cualquier caso el amor tiene que superar estos obstáculos (o sea, estas barreras, límites), para que el individuo pueda unirse con su amada, amado o con otro elemento circunstancial. Aleixandre, Cernuda y Salinas también advierten que el amor y la poesía son medios que nos ayudan a vencer la soledad individual y relacionarse con el otro, con el mundo.

El erotismo de Aleixandre y el amor de Salinas representan fuerzas (cósmicas o íntimas) que permiten al hombre salir de su soledad y sobrepasar el abismo que le separa de los demás, posibilitan el establecimiento de la unión con el universo (en el caso de *La destrucción o el amor*) o con la amada única que de algún modo también encarna para el sujeto lírico en la trilogía saliniana el todo. El amor de Cernuda solamente desea esta unión, su anhelo resulta trágico. El hombre no puede salir de sí mismo, el amor no le facilita la unión. Por lo tanto acentúa Cernuda más que Salinas o Aleixandre los límites.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Castalia, 1972.

Aleixandre, Vicente. *La destrucción o el amor*. Buenos Aires: Losada, 1954.

Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia, 1985.

Cernuda, Luis. Palabras antes de una lectura. In *Prosa I. Obra completa*. Harris, D. – Maristany, Luis. Madrid: Siruela, 1994, s. 601-606.

Salinas, Pedro. La voz a ti debida. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 249-336.

Salinas, Pedro. Largo lamento. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 429-507.

Salinas, Pedro. Razón de amor. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 337-427.

Sekundární literatura:

Aguirre, J. M. La poesía primera de Luis Cernuda. *Hispanic Review*. 1966, vol. 34, no. 2, s. 121-134.

Alonso, Dámaso. La poesía de Vicente Aleixandre. In *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1978, s. 267-297.

Barthes, Roland. *Fragmenty milostného diskurzu*. Přel. Č. Pelikán. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2008.

Bataille, Georges. *Erotismus*. Přel. M. Kohoutová, M. Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 2001.

Bloom, Harold. Luis Cernuda. In *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. Valender, James. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2002, s. 25-29.

Bousoño, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid: Gredos, 1977.

Caminaro-Costanzi, Ann. Merging the Erotic and the Poetic in Vicente Aleixandre's "Espadas como labios" and "La destrucción o el amor". *Hispania*. 2007, vol. 90, núm. 4, s. 634-642.

Cano, José Luis. Introducción biográfica y crítica. In Aleixandre, Vicente. *Espadas como labios. La destrucción o el amor*. Ed. José Luis Cano. Madrid: Castalia, 1972, s. 9-32.

Cate-Arries, Francie. Poetics and Philosophy: José Ortega y Gasset and the Generation of 1927. *Hispania*. 1988, vol. 71, núm. 3, s. 503-511.

Debicki, Andrew P. *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos, 1981.

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

Debicki, Andrew P. Luis Cernuda: la naturaleza y la poesía en su obra lírica. In *Estudios sobre poesía española contemporánea: la generación de 1924-1925*. Madrid: Gredos, 1981, s. 329-351.

Escartín Gual, Montserrat. Introducción a la poesía completa. In Salinas, Pedro. *Obras completas I. Poesía. Narrativa. Teatro*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 25-71.

Feal Deibe, Carlos. Thou wonder, and thou beauty, and thou terror: La Poesía amorosa de Pedro Salinas. *Modern Language Notes*. 1979, vol. 94, no. 2, s. 283-300.

Flys, Miguel J. Introducción biográfica y crítica. In Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. Madrid: Castalia, 1985, s. 9-62.

Fogelquist, Donald F. A Reappraisal of Bécquer. *Hispania*. 1955, vol. 38, núm. 1, s. 62-66.

Forbelský, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Praha: Karolinum, 1999.

García de la Concha, Víctor. Introducción. In *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*. Madrid: Espasa Calpe, 1999, s. 21-84.

Harris, Derek. La poesía de Luis Cernuda. In Cernuda, Luis. *Poesía completa*. Maristany, Luis. a Harris, Derek (ed.) Madrid: Siruela, 2002, s. 45-96.

Katz Crispin, Ruth. Introduction. In SALINAS, Pedro. *Memory in my hands: the love poetry of Pedro Salinas* [online]. New York: Peter Lang, 2009, s. ix-xix. [cit. 2013-09-11]. Dostupné z: <http://site.ebrary.com/lib/natl/Doc?id=10516842>.

Luhmann, Niklas. *Láska jako vášeň. Paradigm lost*. Přel. Miroslav Petříček. Prostor: Praha, 2002.

Machovec, Dušan. – Sobotka, Milan. Ed. *Zlomky předsokratovských myslitelů*. Přel. K. Svoboda. Praha: SPN, 1989.

Mayhew, Jonathan. “Limites y espejo“: Linguistic Self-Consciousness in the Poetry of Vicente Aleixandre. *Modern Language Notes*. 1990, vol. 105, no. 2, s. 303-315.

Olivio Jiménez, José. Medio siglo de Poesía Española (1917-1967). *Hispania*. 1967, vol. 50, núm. 4, s. 931-946.

Ortega y Gasset, José. La deshumanización del arte e ideas sobre la novela. *Obras completas. Tomo III*. Madrid: Taurus, 2005, s. 845-908.

Ortega y Gasset, José. *Meditace o ženách a o lásce*. Přel. J. Kolár, Z. Šmíd, S. Hart. Pelhřimov: Nová tiskárna, 1996.

Palley, Julián. La Voz a Ti Debida: An Appreciaton. *Hispania*. 1957, vol. 40, núm. 4, s. 450-455.

Paz, Octavio. La palabra edificante (Luis Cernuda). In *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991, s. 115-139.

- Poust, Alice J. Vicente Aleixandre in the Crossfire: Classicism vs. Romanticism. *Hispania*. 1998, vol. 81, núm. 2, s. 287-298.
- Ródenas De Moya, Domingo. Huellas del tránsito del Cielo sin dueño a Un río, un amor de Luis Cernuda. *Hispanic Review*. 1999, vol. 67, no. 4, s. 509-533.
- Rougemont, Denis de. *Západ a láska*. Přel. M. Jurovská. Bratislava: Kaligram, 2001.
- Sahuquillo, Ángel. *Federico Garica Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Stockholm: Angel Sahuquillo Vázquez, 1986.
- Salinas, Pedro. El defensor. *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 845-1068.
- Salinas, Pedro. Luis Cernuda, poeta. *Literatura española. Siglo XX*. In *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 208-214.
- Salinas, Pedro. Vicente Aleixandre entre la destrucción y el amor. *Literatura española. Siglo XX*. In *Obras completas II. Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2007, s. 201-207.
- Schwartz, Kessel. The Sea, Love, and Death in the Poetry of Aleixandre. *Hispania*. 1967, vol. 50, núm. 2., s. 219-228.
- Segovia, Tomás. Divino tesoro. Cernuda y sus muchachos. In *Entre la realidad y el deseo: Luis Cernuda 1902-1963*. Ed. Valender, James. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Amigos de la Residencia de Estudiantes, 2002, s. 61-83.
- Soufas, Christopher C. Jr. Cernuda and Daimonic Power. *Hispania*. 1983, vol. 66, núm. 2, s. 167-175.
- Spitzer, Leo. El conceptismo interior de Pedro Salinas. *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1989, s. 188-246.
- Tretera, Ivo. *Nástin dějin evropského myšlení. Od Tháleta k Rousseauovi*. Praha: Paseka, 2006.
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*. Sevilla: Diputación Provincial, 1994.
- Valender, James. *Luis Cernuda y Rubén Darío. Modernismo e ironía*. México: Ediciones Sin Nombre: Conaculta, 2003.
- Villegas, Juan. El amor y la salvación existencial en dos poemas de Pedro Salinas. *Publications of the Modern Language Association*. 1970, vol. 85, no. 2, s. 205-211.
- Villena, Luis Antonio de. Introducción. In Cernuda, Luis. *Las nubes. Desolación de la Quimera*. Madrid: Cátedra, 1984, s. 9-57.
- Zubizarreta, Alma de. *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos, 1969.