

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií

Španělština

Silvie Pohlová

BÁSNÍK JAIME TORRES BODET

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Hedvika Vydrová

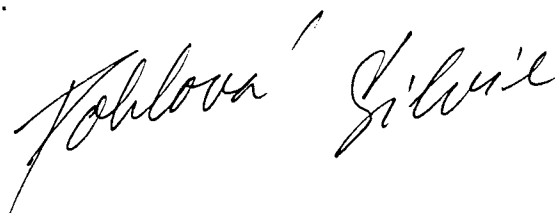
Diplomová práce

2006

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 1. září 2006

A handwritten signature in black ink, reading "Johana Gilová". The signature is written in a cursive style with a large initial 'J' and a long horizontal stroke extending to the right.

Poděkování:

Ráda bych poděkovala v první řadě paní profesorce Hedvice Vydrové za vedení této práce a cenné rady a komentáře. Děkuji také svým drahým rodičům za trpělivost a oporu při mých vysokoškolských studiích.

OBSAH

Úvod	2
1. Jaime Torres Bodet a uskupení Contemporáneos	3
2. Jaime Torres Bodet, život a dílo	11
3. Poezie Jaimeho Torrese Bodeta	13
4. Druhé básnické období Jaimeho Torrese Bodeta	19
4.1. Biombo.....	20
4.2. Destierro.....	40
4.3. Cripta.....	56
Závěr.....	70
Resumen	71
Bibliografie.....	75

Úvod

S tvorbou mexického spisovatele Jaimeho Torrese Bodeta jsme se poprvé seznámili prostřednictvím jeho esejů. Zaujetí autorovými názory na společenské otázky vystřídal zneklidňující pocit rozprostírající se v nás při četbě jeho básní. Touha objevit, čím je toto znepokojení vyvoláváno, nás dovedla až k vypracování této diplomové práce. Neděláme si však nároky na vyčerpávající studii o autorově poezii. Rádi bychom se pouze podělili se čtenářem o některé naše postřehy. Pojetí této práce bude částečně snahou přiblížit literární ovzduší, ve kterém Torres Bodet vytvářel své básně, a částečně pokusem o vyjádření našich dojmů z četby.

Abychom uvedli tvorbu mexického autora do širšího literárního kontextu, je nezbytné se nejdříve seznámit s tzv. skupinou Contemporáneos¹, do které bývá zahrnován a které věnujeme první kapitolu. Jelikož autoři uskupení začali tvořit svá díla v období, kdy do Mexika přicházela avantgarda, zaměříme náš pohled na odraz nových literárních proudů v jejich poetické tvorbě (se zaměřením na Torrese Bodeta) a zároveň se pokusíme čtenáři přiblížit literární polemiky, které se na tuto problematiku soustřeďují. Druhá kapitola pak stručně pojedná o životě a díle Jaimeho Torrese Bodeta.

Zbývající kapitoly budou již věnovány pouze autorově básnické tvorbě, přičemž nejdříve o ní pojednáme obecně (kapitola 3), rozdělíme ji na období a pokusíme se vystihnout základní rysy každého z nich. Následně se soustředíme na tři básnické sbírky, které nás nejvíce zaujaly. Z každé vybereme básně, v nichž budeme sledovat proměnu dvou témat: obrazu ženy a obrazu básníka či básnického subjektu, ale zároveň se neopomineme poohlédnout i po formě, jakou jsou básně těchto sbírek podány.

¹ „Contemporáneos“ bývá do češtiny překládáno jako Současníci, v tomto textu budeme však nadále uvádět pouze španělský originál. Pozn. autorky.

1. Jaime Torres Bodet a uskupení Contemporáneos

Pro lepší pochopení okolností vzniku a působení skupiny Contemporáneos bychom neměli opomíjet, že politické ovzduší bylo ve dvacátých letech 20. století v Mexiku značně napjaté a postrevoluční upevňování politických pozic se vyznačovalo, eufemisticky řečeno, častými spory mezi jednotlivými frakcemi a prezidentskými kandidáty. Mexická revoluce (1910-1917) ukončila dlouhotrvající diktaturu generála Porfíria Díaze a přinesla s sebou nemalé společenské změny. Právě v těchto letech se formovala nová politická základna. Potřeba nových lidí ve státní správě přímo zasáhla i do řad členů skupiny. Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano a Xavier Villaurrutia od roku 1924 společně pracují, pod vedením doktora Bernarda Gastéluma, v Odboru pro zdraví (Departamento de Salubridad). Neudíví nás proto, že časopis *Contemporáneos* začal vycházet díky finanční podpoře tohoto ústavu a po celou dobu svého působení byl plně závislý na peněžních dotacích z politických sfér. Avšak je zapotřebí zdůraznit, že i přes politické konexe si po celou dobu života udržel výlučně kulturně-literární charakter a politická témata vždy ponechával stranou.

Jak vyplývá již z předchozích řádků, skupina Contemporáneos získala název od stejnojmenného měsíčníku vycházejícího v letech 1928 až 1931. Celkem vyšlo čtyřicet tři čísel a každé mělo kolem patnácti set výtisků. Kterí autoři skupinu tvořili a podle jakého kritéria se jiní vyřazují, není zcela jednoznačné a literární kritici se v této otázce mnohdy neshodnou, neboť skupina jako taková nebyla oficiálně nijak založena, nevydala žádné prohlášení a někteří autoři, kteří bývají za její členy považováni (například José Gorostiza), dokonce později odmítají jakoukoli spojitost se skupinou. „Skupina bez skupiny“ (Grupo sin grupo) či „generace nedobrovolné solidarity“ (una generación de una involuntaria solidaridad), jak se o uskupení vyjádřil Jaime Torres Bodet a jak bývá s oblibou nazýváno, však i přesto vykazuje znaky literární skupiny či generace (oba tyto termíny bývají používány), čehož důkazem by přinejmenším mohlo být přátelství mezi jednotlivými členy, obdobný postoj k předešlým

i tehdejších literárních proudům v Mexiku a v první řadě stejné společné kritické východisko, jež požadovali v procesu tvorby a které za členy jasně definoval Jorge Cuesta ve eseji nazvané *Je naše avantgardní literatura v krizi?* (*¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?*) z roku 1935, tedy z doby, kdy časopis již nevycházel. Na položenou otázku, kdo vlastně byl členem skupiny, není jednoznačná odpověď a oporou nám nemůže být ani samotný časopis, jelikož díky úzkým vazbám mexických autorů na mezinárodními literárními kruhy přispívalo do časopisu i mnoho spisovatelů ze zahraničí (mezi jinými Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Gerardo Diego) stejně jako mexických autorů, kteří do skupiny nebývají zahrnováni (například Alfonso Reyes, Enrique González Martínez). Ani prezentace básníků v závěrečné části sbírky *Antología de la poesía moderna* (1928), vydané Jorgem Cuestou a považované některými kritiky za jakýsi manifest skupiny, neboť její vydání se téměř shoduje s prvním vydáním časopisu *Contemporáneos*, nepodává uspokojivou odpověď. Figuruje v ní totiž například Manuel Maples Arce, představitel mexického hnutí „estridentismo“ (viz dále). Polemika okolo členství a působení skupiny *Contemporáneos* je rozsáhlá, ale zároveň i velmi přínosná při zkoumání tvorby jednotlivých autorů a vůbec celé literární produkce v Mexiku v první polovině minulého století. Poměrně radikální názor, který vyústuje v silnou pochybnost, zda se *Contemporáneos* mohou považovat podle všeobecně uznávaných definicí za literární skupinu, prezentuje Luis María Schneider², ale náš úsudek se plně shodne s Manuelem Duránem, jenž na toto konto podotýká, že přeci nezáleží na tom, kdo koho do skupiny zařazuje či nikoli, naopak je podstatné, že „skupina existovala a jako taková je i vnímána“³.

Zjednodušeně lze o uskupení říci, že se jedná o autory, kteří se kolem roku 1915 (tedy v době revoluce) poznali při svých studiích na Národní přípravné

² SCHNEIDER, Luis Mario. „Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida.“ In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 15 až 19.

³ „(...) el grupo existió, que fue vivido como tal“. DURÁN, Manuel. *Antología de la revista Contemporáneos*. Mexiko: FCE, 1973, str. 10.

škole (Escuela Nacional Preparatoria) a jejichž přátelství, společný zájem o literaturu a u některých i služba v mexické státní správě je sbližovalo po celý život. Jaime Torres Bodet vzpomíná, jak na palubě lodi při návratu z kubánské Havany v roce 1928 diskutoval se svými přáteli o nutnosti nového kulturního časopisu v Mexiku:

„Vracel jsem se do Mexika s novou nadějí, jak zmobilizovat úsilí, které od mých přátel a mě samotného vyžadovalo založení časopisu. Zvykli jsme si přijímat mezinárodní ohlas publikací jako *Le Mercure de France* a *N.R.F.* anebo úspěch španělského časopisu *Revista de Occidente*, což nás vedlo k zamyšlení, že by pro naši zemi byl přínosný striktně literární, dobře prezentovaný časopis.“⁴

Zakladatelé měsíčníku i další členové skupiny v té době již aktivně působili v literárním světě, publikovali časopisecky i knižně a byli ve spojení s mnoha periodiky nejen ze samotného Mexika [*México moderno* (1920-1923), *La Falange* (1922-1923), *Antena* (1924), *Ulises* (1927-1928), a jiné], ale i například z Argentiny [*Proa* (1924-1925), *Martín Fierro* (1924-1927)], Kuby [*Revista de Avance* (1927-1930)] či Španělska [*Revista de Occidente* (1923-1936)]. Svou převažující orientací na zahraniční literární dění a zájmem o nové proudy ve světové literatuře přinesl časopis do Mexika nový pohled. Zároveň však už první vydání bylo terčem části tehdejší literární kritiky, která časopis shledávala jako „příliš vytříbený, cizácký a málo pozorný k dění ve vlastní zemi“⁵. Tento údajně lhostejný postoj k mexickým tradicím a událostem v zemi byl autorům velmi vyčítán a byli obviňováni z kosmopolitismu. Avšak jenom skutečnost, že se Contemporáneos v té době plně angažovali ve státní správě země, a navíc, vezmeme-li v potaz, že kromě reflexí sledujících události mezinárodního kulturního prostředí či statí o literárních dílech zahraničních autorů bylo

⁴ „Volvía a México con una esperanza más: la de vigorizar la acción que requería –de mis amigos y de mí mismo- una revista (...) Acostumbrados a admitir el prestigio internacional de publicaciones como *Le Mercure de France* y la *N.R.F.*, el éxito de una revista española –la *de Occidente*- nos había hecho reflexionar sobre la conveniencia de imprimir en nuestro país un órgano literario estricto y bien presentado.“ TORRES BODET, Jaime. „Tiempo de arena“. In: *Obras escogidas*. Mexiko: FCE, 1994, str. 330 až 331.

⁵ „(...) demasiado refinada, extranjerizante, poco atenta a la realidad del país“. DURÁN, Manuel. *Antología de la revista Contemporáneos*. Mexiko: FCE, 1973, str. 19.

v časopise publikováno i mnoho kritických pojednání o tehdejších kulturním životě země (uvedme, mimo jiných, například článek z prvního vydání o muralismu guanajuatského rodáka Diega Rivery), musí nám být jasné, že tyto krátkozraké soudy nemají žádného opodstatnění a pouze odrážejí typickou lidskou obavu ze změny, ukončující staré a přinášející nové a neznámé.

Na začátku mexické revoluce byla založena skupina Atheneum mládeže (Ateneo de la Juventud, 1910) s intelektuální a kosmopolitní orientací, která začala mexickou veřejnost seznamovat s významnými literárními i filozofickými díly předních světových tvůrců. Členové tohoto hnutí, mezi kterými vystupují do popředí jména jako Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Antonio Caso a Pedro Henríquez Ureña, jsou považováni za jakési otce skupiny Contemporáneos. S Josém Vasconcelosem spolupracoval Jaime Torres Bodet po dlouhá léta na univerzitní půdě, kde mu dělal tajemníka v jeho tehdejší funkci rektora, a nepochybně tento básník a esejista zapůsobil i na utváření stylu mladého autora. Vliv intelektuální orientace členů Athenea na skupinu Contemporáneos měl za následek, že založili Nové atheneum mládeže (Nuevo Ateneo de la Juventud, 1918), snad jako vyjádření pocty svým vzorům. Myšlenky Athenea však měly v literatuře výraznější odezvu v esejistice než v poezii. Mexická revoluce, přestože její události časově souhlasí s obdobím dospívání a prvními literárními pokusy mladých autorů, také neměla na jejich tvorbu větší dopad, hlavně co se týče poezie. V širším kontextu mexické literatury první poloviny 20. století je její ohlas daleko zřetelnější v próze:

„Na poezii nepůsobila revoluce zdaleka tak přímo, přestože určila definitivní konec upadající modernistické poezie. Její nepřímý dopad se zdůrazňuje po roce 1920, kdy se veškerá tvorba, která se přímo nezabývá mexickými tématy, stává méně populární a okrajovou. Z tohoto důvodu byla poezie skupiny Contemporáneos odsouzena k špatné interpretaci a k nepochopení ze strany veřejnosti.“⁶

⁶ „En la poesía la revolución tiene menos efecto directo aunque marca el final definitivo de la agonizante poesía precionista. Tiene un efecto indirecto, que se subraya aun más después de 1920: hace menos popular y más «minoritaria» toda obra que no se preocupa directamente de

Přestože mexická revoluce bývá v literatuře spojována s úpadkem modernismu, poezie v druhém a třetím desetiletí 20. století je stále ještě ovlivňována básníky spojenými s tímto směrem, jako byli například Ramón López Velarde či Enrique González Martínez, také považovaní za jakési otce skupiny Contemporáneos. Nicméně právě ve tvorbě těchto dvou autorů jsou již zřetelné nové směry, kterými se poezie následné generace bude ubírat, a proto byli tito autoři nepostradatelnou inspirací pro své následníky, přestože ještě nepěstují nové techniky přicházející s avantgardou. Autorem, který je všeobecně považován za průkopníka avantgardních technik v Mexiku, je spolu s hnutím estridentistů, o kterém se zmíníme vzápětí, José Juan Tablada, básník, jenž přestože „nerozvíjí vlastní originální styl“⁷, měl zásluhu na tom, že přinesl do Mexika díky svému zájmu o orientální a obrazovou poezii nové básnické formy. Japonské haikú pěstoval i Jaime Torres Bodet, jak uvidíme v kapitole věnované sbírce *Biombo*, a bez jeho vlivu by jistě tato sbírka nebyla taková, jaká je.

Literární skupinou, která pěstuje výlučně avantgardní techniky, je hnutí tzv. estridentistů⁸. Prvním jeho počinem bylo roku 1921 vydání avantgardního listu *Actual n°1, hoja de vanguardia*, v němž zakladatel hnutí Manuel Maples Arce požaduje vytvoření vlastní mexické avantgardy:

„Již bylo dost kreacionismu, dadaismu, paroxismu, expresionismu, syntetismu, imažinismu, suprematismu, kubismu, orfismu, atd., atd., všech „ismů“ víceméně probádaných a působivých. Vytvořme syntézu pátého rozměru, očištěnou od všech tendencí vykvetlých na nejvyšší úrovni našeho moderního osvíceného a provokujícího vytržení (...).“⁹

«lo mexicano», y por esta razón condena la poesía de los «Contemporáneos» a ser mal interpretada e incomprendida por el público.“ DEBICKI, Andrew P. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londýn: Tamesis Books Limited, 1977, str. 15.

⁷ „(...) no desarrolla un estilo propio y original“. Tamtéž, str. 17.

⁸ „Estridente“ - pronikavý, vřískavý. Ponecháváme španělský název hnutí, viz: *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996.

⁹ „Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo, etc., etc., de „ismos“ más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quinta-esencial y depuradora de todas las tendencias florecidas en el

O dva roky později vychází v městě Puebla Manifest estridentistů (Manifiesto estridentista), ve kterém jsou dosti nevybíravou formou předloženy požadavky na radikální změnu básnické tvorby a který „vzdvihuje dynamický charakter moderního světa, nástup stroje civilizace a odosobněného velkoměsta“.¹⁰ Pod znění manifestu se podepsali autoři Manuel Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Azurbide, Salvador Gallardo a dalších asi dvě stě jmen. Jejich hlavním záměrem bylo napadnout tradiční hodnoty mexické kultury (mimo jiné elitářský akademismus, všemocnost církve, nedotknutelnost uctívání národních hrdinů a osobností předešlé národní literatury) a vyvolat skandál, což se také podařilo, neboť tento postoj vyvolal v kulturních kruzích značné a ostré kritiky. Octavio Paz označil hnutí jako „zdravý a potřebný výbuch vzdoru“¹¹, ale i on lituje, že nemělo příliš dlouhého trvání a jeho orientace byla více sociální než literární, podobně jako v té době vzniklého, spíše provinčního hnutí nazvaného agorismo.¹²

Skupina Contemporáneos bývá někdy považována za avantgardní generaci. Je pravda, že v době, kdy stejnojmenný měsíčník vycházel, byla evropská avantgardní hnutí v plném proudu, což autoři skupiny se zájmem reflektovali, ale nikdo z nich se radikálně nepřiklonil k žádnému z proudů natolik, že by se veřejně prohlásil za přívržence futurismu, ultraismu, surrealismu, estridentismu či jiného hnutí. V jejich tvorbě můžeme najít avantgardní znaky, ale spíše z těchto proudů čerpali inspiraci a střídavě vybírali, který postup či motiv by mohl být vhodný pro jejich vlastní poezii. Proto například téma města a rozvoje moderní techniky se u nich objevuje jen jako druhořadý motiv a ne jako hlavní tematický objekt exaltace futuristů, nepřestují bezvýhradně obrazovou poezii ultraistů, neutíkají do automatického zaznamenávání proudů myšlenek, techniky prvních projevů surrealismu, slova pro ně nejsou pouhou dadaistickou

plano máximo de nuestra moderna exaltación iluminada y epatante (...).“ Citováno dle VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Mexiko: FCE, 2003, str. 17.

¹⁰ „(...) exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de metrópoli desindividualizada“. Tamtéž, str. 17.

¹¹ „(...) una saludable y necesaria explosión de rebeldía“. PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*. Mexiko: FCE, 1994, str. 65.

¹² Odvozeno od španělského slovesa „agorar“ = předpovídat, prorokovat.

hračkou. Luis Mario Schneider, významný teoretik uskupení, předkládá názor, že Contemporáneos se nemohou za avantgardní autory považovat a argumentuje jednak nejednoznačností, kdo do skupiny patřil a kdo nikoli, absencí oficiálního prohlášení. V tomto vidí porušení zásad avantgardního postoje, který jinak vždy „důsledně vyžaduje (...) pevný závazek ke skupině s přesně definovanými principy (...) nejčastěji vyjádřenými formou manifestu“¹³. V neposlední řadě Luis Maria Schneider nenachází v postoji Contemporáneos ani pro avantgardu typické radikální odmítnutí literárního dědictví: „odmítnutí, ne-li zuřivé odhodlání okamžitě skoncovat se všemi druhy literárního dědictví“¹⁴. Po předložení mnoha dalších argumentů, podporujících tezi, že se Contemporáneos nemohou pokládat za avantgardní hnutí, nicméně konstatuje, že ve své poezii i próze využívali avantgardních technik a v té době nového jazykového výrazu:

„(...) Contemporáneos využili avantgardu a jí navržený nový jazyk. Pouze v tomto se s ní shodují, protože k tomu, aby byli avantgardní, jim chyběla schopnost společně sdílet vytržení a nadšení“¹⁵.

Shrňme, že Contemporáneos nebyli avantgardní skupinou, která by do světa hlasitě křičela své postuláty. Svým zaměřením spíš navazovali na intelektuální postoj osobností prvního Athenea a neměl by nás tedy překvapit ani fakt, že při svých kavárenských setkáních si v té době (a možná po celý život), ačkoli mláďa, mezi sebou vykali.

Stejně jako do polemiky ohledně avantgardy bývají Contemporáneos zahrnováni do debaty okolo tzv. čisté poezie. Do jaké míry a v jakém z mnoha pojetí, které tento fenomén zahrnuje, ji pěstovali, je opět problematičtější téma,

¹³ „(...) reclama con rigor (...) un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos (...) divulgados en manifiestos“. SCHNEIDER, Luis Mario. Cit. dílo, str. 17.

¹⁴ „(...) el rechazo cuando no el ánimo explosivo de acabar con todo tipo de herencia histórica“. Tamtéž, str. 17.

¹⁵ „(...) los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje propuesto por ellas. Sólo en esto concuerdan, porque les faltó para ser vanguardistas la capacidad de convivir en la exaltación y el júbilo (...)“. Tamtéž, str. 17.

již jen z důvodu, že sám pojem čistá poezie má mnoho významů.¹⁶ Podotkněme jen, že konkrétně poetická díla Jaimeho Torrese Bodeta většinou postrádají příběhovou, reflexi společenské reality¹⁷ či obecných lidských citů a naopak jejich středem je autorovo vyjádření vlastní niternosti a jejího odrazu ve světě prostřednictvím básně. Tato charakteristika by mohla zapadat do jednoho z konceptů poezie čisté či nahé (jak ji později označil její největší představitel, španělský básník Juan Ramón Jiménez), ale raději se na tomto místě zřekneme soudů a ponecháme na čtenáři, aby si sám, na základě četné literatury věnované čisté poezii, utvořil názor.

Období, ve kterém většina členů uskupení Contemporáneos začala tvořit a publikovat básnické sbírky, bylo pro celou světovou literaturu obdobím velkých změn. Mexičtí autoři všechny tyto změny pečlivě kontemplovali a kriticky vybírali z široké škály nových básnických technik, aby jich každý sám použil pro vytvoření vlastního ojedinelého básnického stylu. Enrique González Martínez, otec Contemporáneos, se v roce 1918 v prologu k básnické sbírce Jaimeho Torrese Bodeta nazvané Vroucnost (*Fervor*) vyjádřil o vznikajícím uskupení takto:

„V básnících nejnovější generace je jakási duševní rozvážnost, která je předzvěstí ušlechtilých děl. Touha improvizovat v nich nevře (..) Chtějí uvědomělejší umění a hledají – a často i nacházejí – transcendentnější a lidštější emoce ...“¹⁸.

¹⁶ Zajímavý pohled na tuto tematiku podává Antony Stanton: STANTON, Anthony. „Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura“. In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 27 až 43.

¹⁷ Výjimkou jsou některé sbírky z posledního básnického období autora. Pozn. autorky.

¹⁸ „Hay en los poetas de la novísima generación mexicana una seriedad mental que es el presagio de nobles creaciones. El ansia de improvisación no les hierva (...) Quieren un arte más consciente y buscan –y hallan con frecuencia- una emoción más trascendente y más humana...“. Citováno dle PACHECO, José Emilio. „Torres Bodet, Contemporáneo“. In: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Mexiko: UNAM, 1976, str. 5.

2. Jaime Torres Bodet, život a dílo

Jaime Torres Bodet se narodil 17. dubna 1902 v hlavním městě Mexika. Po středoškolských studiích, kde se seznámil s *Contemporáneos*, vystudoval práva a v roce 1921 byl jmenován zvláštním tajemníkem Josého Vasconcelose, tehdejšího rektora Mexické univerzity (Universidad de México). Spolu s Bernardem Ortizem de Montellano řídí časopis *Falange* (1922-1923) a později se podílí na redakci měsíčníku *Contemporáneos* (1928-1930). V roce 1922 nastupuje do státní správy jako ředitel Knihovního odboru na ministerstvu školství (Departamento de las Bibliotecas de la Secretaria de Educación Pública), kde zůstává do roku 1924, kdy se přemísťuje spolu s některými *Contemporáneos* do Ústavu pro zdraví. Zároveň v té době přednáší francouzskou literaturu na Mexické univerzitě. V roce 1929 nastupuje do diplomatických služeb a odjíždí do Madridu, odkud o dva roky později přesídluje do Paříže, dále pobývá v Haagu, v Ženevě, v Buenos Aires a v Amsterdamu, stále v diplomatických službách. V roce 1936 se vrací do Mexika a po jeden rok řídí Diplomatickou sekci na ministerstvu zahraničí (Departamento Diplomático de la Secretaria de Relaciones Exteriores). Posléze je ale opět na tři roky poslán do Evropy, tentokrát do Bruselu, jako obchodní rada *ad interim*. Po návratu do vlasti je jmenován náměstkem ministra zahraničí. V roce 1943 se stává ministrem školství, o tři roky později ministrem zahraničí. V letech 1948 až 1952 zastává funkci generálního ředitele UNESCO. Následně se opět vrací do diplomatických služeb, tentokrát jako velvyslanec v Paříži, ale v roce 1958 je znovu jmenován ministrem školství.

Během své dlouholeté profesionální kariéry Jaime Torres Bodet dostal mnohá ocenění, stal se členem Francouzské akademie krásných umění (1956), obdržel Národní cenu za literaturu (1966) a Cenu Mazatlán za literaturu (1968). Jako ministr školství inicioval rozsáhlou kampaň proti negramotnosti, jeho zásluhou došlo k významné reorganizaci celostátní sítě základních i středních odborných škol, nechal publikovat a zdarma distribuovat řadu učebnic, inicioval založení Institutu pro vzdělávání učitelů a zavedl jedenáctiletý plán pro zlepšení

výuky a vzdělávání v Mexiku. Vedle působení v oblasti školství podnítil založení několika muzeí, z nichž jako nejprestižnější můžeme jmenovat Národní antropologické muzeum a Muzeum moderního umění v hlavním městě Mexika. Po jeho smrti je po něm v roce 1984 pojmenována katedra Centra lingvistických a literárních studií na Colegio de México¹⁹, na jejíž půdě byla v roce 1992 na jeho počest zorganizována slavnostní mezinárodní konference věnovaná skupině Contemporáneos.

Jako spisovatel byl Jaime Torres Bodet velmi plodný. Nesoustředil se pouze na poezii, které bude věnována následná kapitola, ale pěstoval i prózu a překládal z francouzštiny. Napsal několik kratších novel a povídek: *Mlžná Markéta (Margarita de niebla, 1927)*, *Citová výchova (La educación sentimental, 1929)*, *Vykoupená Proserpína (Proserpina rescatada, 1931)*, *Denní hvězda (Estrella de día, 1933)*, *První leden (Primero de enero, 1935)*, *Stíny (Sombras, 1937)*, *Venušino zrození a jiné příběhy (Nacimiento de Venus y otros relatos, 1941)*. Jeho narativa, téměř bez děje, je zaměřena psychologicky a introspektivně. V roce 1955 vydal autobiografii nazvanou *Doba v aréně (Tiempo de arena)*. Napsal i řadu esejů věnovaných světovým literárním dílům a tvůrcům (Dostojevskému, Tolstému, Stendhalovi, Balzacovi či Pérezu Galdósovi), výtvarnému umění, kultuře, kinematografii a společenským problémům nejen své země. Kromě toho je autorem nespočetných proslovů.

Po dlouhé nemoci se básník rozhodl ukončit svůj život v rodném městě 13. května roku 1974.

¹⁹ Colegio de México je akademická instituce v Mexiku, která se věnuje přípravě mladých badatelů. Jde o studium třetího cyklu, srovnatelné s naším doktorským studiem, ale v Mexiku je vedeno formou přednášek a seminářů. Pozn. autorky.

3. Poezie Jaimeho Torrese Bodeta

„Jaime Torres Bodet quiso, ante todo, ser un poeta. No se equivocó: la poesía es el corazón de su obra literaria.“

(Jaime Torres Bodet si v první řadě přál být básníkem. Nemýlil se, poezie je srdcem jeho tvorby.)²⁰

Jaime Torres Bodet byl básníkem od narození. Ve své autobiografii dojatě vzpomíná, jak ho jeho učitel na hodině literatury chválil před celou třídou za poetickou rapsodii, kterou složil, když mu bylo dvanáct let. Již o čtyři roky později publikoval první básnickou sbírku nazvanou *Vroucnost* (*Fervor*, 1918)²¹. Od té doby, přestože psal i mnohá nebásnická díla, ho poezie provázela až do smrti. Jeho básnická tvorba je poměrně rozsáhlá, prošla různými etapami, čerpala inspiraci z různých literárních proudů, vyvíjela se. V rámci uskupení *Contemporáneos* je Jaime Torres Bodet zařazován mezi autory s intelektuální orientací, spolu s Javierem Villaurutiou a Josém Gorostizou, kdežto například Salvador Novo a Carlos Pellicer bývají považováni za kreacionisty nebo představitele *imažinismu*²². V *Antologii mexické moderní poezie* (*Antología de la poesía mexicana moderna*) Jorge Cuesta vychvaluje nejen „velkou kulturnost“ našeho autora, ale i jeho „živou zvědavost“, ve které však „brzda inteligence drží zpátky právě touhu po dobrodružství“²³. Podle Jorgeho Cuesty „dílo Torrese Bodeta vykazuje určitou soudržnost, jakousi jistotu, která možná

²⁰PAZ, Octavio. „Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet“. In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 4.

²¹Dále v textu budeme názvy sbírek uvádět jen ve španělském originále. Pozn. autorky.

²²STANTON, Anthony. Cit. dílo, str. 37.

²³„Una amplia cultura (...) una curiosidad viva (donde el freno de la inteligencia retiene justamente la pasión de la aventura).“ CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Mexiko: FCE, 1985, str. 147.

chybí v dílech jeho současníků²⁴ a jeho básně zahrnuté do Antologie z roku 1928 předkládají čtenáři „poezii čistou, jemnou, příznačnou, moderní“²⁵.

Z chronologického hlediska lze básnickou produkci Jaimeho Torrese Bodeta rozdělit na tři hlavní období.

První období, jež nazveme „mladistvá poezie“, pokrývá osm básnických sbírek vydaných do roku 1925. Patří sem tedy, vedle již jmenované první sbírky, soubory: Blouznící srdce (*El corazón delirante*, 1922), Písně (*Canciones*, 1922), Nové písně (*Nuevas canciones*, 1923), Domov (*La casa*, 1923), Dny (*Los días*, 1923) a Básně (*Poemas*, 1925), přičemž poslední jmenovaná sbírka je výborem z předešlých. V tomtéž roce (1925) vychází i kniha básní nazvaná Zástěna (*Biombo*), kterou však zařadíme do následujícího období, i když například E. J. Mullen ji ve svém příspěvku²⁶ ponechává ve skupině s prvními sbírkami. Rafael Solana, přestože nerozděluje striktně básnické dílo Torrese Bodeta na různá období, zařadil sbírku *Biombo* do druhého dílu souhrnného dvojdílného vydání autorovy poezie a zároveň začlenil do prvního i čtyři básně vydané časopisecky ještě před rokem 1918. Sám autor pro svůj Výběr z díla (*Obras escogidas*) zvolil jen velmi malý počet básní z tohoto období a například básně ze své první knihy zcela vynechal.

Každá sbírka z této první skupiny je sama o sobě uzavřeným celkem, odlišná od ostatních. Obecně však lze říci, že mají zároveň některé rysy, které je spojují. Možná i díky skutečnosti, že byly vydány v poměrně v krátkých časových rozestupech (mezi některými neuplynul ani rok), je jejich poetika velmi příbuzná. Z hlediska struktury jsou básně z prvního období většinou delší než čtyři sloky a nejčastěji je autor uspořádává do čtyřverší. V menší míře pak volí sloky s jiným počtem veršů, ale ten pak po celou délku básně zpravidla dodržuje. Několikrát se mezi básněmi v těchto sbírkách objeví i sonet. Převažují jedenáctislabičné a delší verše (s výjimkou sbírky *Canciones*, kde

²⁴ “La obra de Torres Bodet posee una consistencia, una seguridad que quizá no tienen las de sus compañeros(...)”. Tamtéž, str. 147.

²⁵ “Poesía honda, fina, de matices, moderna”. Tamtéž, str. 147.

²⁶ MULLEN, E.J. “La muerte como tema en la poesía de Jaime Torres Bodet”. In: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Mexiko: UNAM, 1976, str. 45.

převládají verše sedmislabičné a osmislabičné) a rozvržení rýmu se vždy snaží dodržovat daný vzorec. V těchto prvních básnických pokusech se ani jednou nesetkáme s volným veršem, ba dokonce můžeme pozorovat, jak se autor přiklání ke slokám o stejně dlouhých verších a s dokonalým rýmem, ve kterém souzní jak samohlásky tak souhlásky. Z výše jmenovaných znaků veršové výstavby můžeme vyvodit, že se autor snaží dodržovat pravidelnost jak při stavbě celé básně tak i u jednotlivých veršů, kde se opakuje stejný počet slabik. Z hlediska formy básní nenajdeme v prvních sbírkách žádné inovátorské pokusy, autor se drží tradičních a klasických výstavbových postupů známých z literárních směrů předcházejících avantgardě. K organizaci významových i zvukových prvků v textech jednotlivých básní by bylo možno souhrnně podotknout, že se autor nejčastěji přiklání k používání principů paralelnosti, kontrastu a gradace. Tyto postupy provázejí celou jeho básnickou tvorbu a budeme se jimi moci zabývat detailněji v následujících kapitolách. Konkrétně zvuková podoba básní se projevuje většinou v eufonii, kdežto rytmus ve smyslu rytmického odměřování přízvučných slabik není ve větší míře akcentován, takže se verš stává spíše vlněním hlásek než razantním bubnováním přízvuků. Zvuková stránka básnického jazyka Torrese Bodeta je však napojena na básnická pojmenování, která autor volí ve vztahu k tématům jednotlivých básní. Domníváme se, že působivost většiny básní autora v celé jeho tvorbě, nejen pouze v tomto prvním období, je spíše než hudebností verše dána výtvarnem básnických obrazů, které volí. V případě milostné a venkovské tematiky, která v těchto prvních sbírkách převažuje, se velmi často objevují rostlinné motivy a mezi obrazy převládá synestézie s důrazem na čichové vjemy. Tu Rafael Solana považuje za důsledek autorovy četby francouzských symbolistů, v první řadě Charlese Baudelaira. Vliv Ramóna Lópeze Velardeho rozeznává ve venkovských motivech, které si Torres Bodet vybírá a které byly znakem vlastenecké módy mexické postmodernistické poezie tehdejší doby. Dodává však, že na rozdíl od autora sbírky *Nepokoj* (*Zozobra*, 1919), k jehož básnickému jazyku měl Torres Bodet jistou nedůvěru, jsou tyto motivy podány jiným stylem. Epiteta, jež autor sbírky *Fervor* používá, jsou méně ornamentální,

přirozenější a celý básnický proslav působí jemněji a mírněji. Poetika jiného mexického básníka, Enriqueho Gonzáleze Martíneze, pak proměnila venkovský obraz v básních Torrese Bodeta a dodala mu melancholie a hlubšího lyrického projevu, typického pro modernismus jeho předchůdce, a zároveň zaměřila pozornost mladého básníka na formální stránku básní.²⁷

Celkově nám připadá básníkův jazykový projev v prvním období ještě nesourodý a rozkolísaný. Kvalita jednotlivých básní z hlediska estetického působení na čtenáře je různá, a tak sbírky jako celky působí leckdy nevyváženě. Toto však u tak mladého začínajícího autora nepovažujeme za žádný nedostatek.

Do druhého období by podle našeho členění spadala již zmiňovaná sbírka *Biombo* a dále pak sbírky *Vyhoštění* (*Destierro*, 1930) a *Krypta* (*Cripta*, 1937). Na rozdíl od sbírek z prvního období, které byly vydávány v krátkých intervalech po sobě, dělí tyto tři sbírky poměrně dlouhá doba, nejdříve pěti a poté sedmi let. V těchto letech se totiž autor začal věnovat i umělecké próze a vydal několik kratších novel a povídek (viz kapitola 2.2.). Témata jeho prózy a poezie v těchto letech jsou si velmi blízká a prolínají se celou spisovatelovou produkcí té doby. Prostudovat vztah poezie a prózy tohoto období hlouběji by bylo jistě zajímavé a mohlo by nám pomoci osvětlit i některé básnickovy záměry, které se zdají zamlžené. Nicméně my jsme si zvolili jako téma této diplomové práce poezii Jaimeho Torrese Bodeta, a tak se zaměříme výhradně na jeho básnickou produkci a budeme čerpat pouze z ní. Zmiňovaným básnickým dílům druhého období budou věnovány následující kapitoly této diplomové práce, a tak na tomto místě upustíme od delších komentářů.

Poslední básnické období dle našeho členění tvoří sbírky *Sonety* (*Sonetos*, 1949), *Hranice* (*Fronteras*, 1954), *Bez oddechu* (*Sin tregua*, 1957) a *Čtyřlístek* (*Trébol de cuatro hojas*, 1958). Ve svém názoru na tuto poslední etapu se shodneme s tvrzením Octavia Paze, který říká, že „působení ve státních

²⁷ Srov. SOLANA, Rafael. Předmluva k TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo I.*, Mexiko: Editorial Porrúa, 1967, str x.

službách básníka nakonec pohltilo. Také uškodilo části jeho tvorby, té závěrečné, kterou nakazilo humanistickou nebo humanitární rétorikou, překypující lidumilností, pocity solidarity a klišé.“²⁸ Sám Paz však z této své charakteristiky vyjímá poslední publikovanou sbírku *Trébol de cuatro hojas* - překvapivě podaný projev úcty, kterou Torres Bodet choval ke svým přátelům a velkým básníkům skupiny Contemporáneos. Nositel Nobelovy ceny za literaturu k tomu dodává: „Nícméně znovu našel svou cestu a jeho poslední kniha básní (...) je nečekaný a velmi vyvážený počín“²⁹. Čtyři básně této sbírky jsou věnovány Bernardovi Ortizovi de Montellano, Carlosu Pellicerovi, Josému Gorostizovi a Xavierovi Villaurrutiovi. Ve zmíněném Výběru z díla uvedl autor kompletní znění všech sbírek posledního období.

Opačný názor než Octavio Paz předkládá Rafael Solana, který považuje sbírky počínaje knihou *Sonetos* za vrchol autorovy básnické tvorby:

„s nimi vstupuje do předních řad poezie psané ve španělském jazyce, neboť díky diamantové průhlednosti formy (slovo dokonalost nám vystává na mysli) se může porovnávat s nejčistšími klasiky a díky jedinečnosti myšlenek a síle citů s nejhlubšími básníky všech dob, ať už našeho jazyka či ostatních. Sonety mexického básníka stojí jako bratři po boku sonetů Queveda, Calderóna, Lope de Vegy, Sor Juany de la Cruz, Garcilasa a Juana Ramóna Jiméneze.“³⁰

Zároveň nesdílí názor Octavia Paze na sbírku *Trébol de cuatro hojas*. Autor předmluvy k soubornému vydání poezie Torrese Bodeta „považuje toto dílo za

²⁸ „(...) la vida pública terminó por devorar al poeta. También dañó a una parte de su obra, la final, contagiándola de una retórica humanista o humanitaria, rebosante de filantropía, sentimientos solidarios y lugares comunes.“ PAZ, Octavio. „Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet.“ In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 4.

²⁹ „No obstante, volvió a sus pasos y su último libro de poesía (...) es un inesperado y esbelto surtidor.“ Tamtéž, str. 4.

³⁰ „(...) avanza hasta la primera fila de la poesía en español y puede medirse, por la diamantina diafanidad de la forma (la palabra perfección regresa a nuestra mente) con los más puros de los clásicos, y por la elevación del pensamiento y el temblor de la emoción con los poetas más profundos de todos los tiempos, en nuestra lengua o en otras. Al lado de los de Quevedo, de los de Calderón, de los de Lope, de los de Sor Juana, los de Garcilaso (...) y los de Juan Ramón Jiménez harían los sonetos del poeta mexicano un papel de hermanos.“ SOLANA, Rafael. Předmluva k TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo I.*, Mexiko: Editorial Porrúa, 1967, str. xxi až xxii.

relativně druhořadé³¹. Přestože zde navazuje uměleckým projevem na poetiku předešlých básnických sbírek posledního období, domníváme se, že právě vyjádřením osobního vztah k jemu blízkým osobám dodal autor vytříbené formě básní větší autenticitu a tedy i intenzitu. Shodneme se proto spíše s Octaviem Pazem, neboť i my v tématice sbírek *Fronteras* a *Sin tregua* postrádáme hlubší osobní prožitek sociálních a morálních témat, jež tu jsou reflektována. Specifičnost sbírek posledního období bychom více než v tématice hledali ve výstavbě básní, neboť například sonety Torrese Bodeta jsou z hlediska konstrukce a organizace dílčích prvků mistrovským dílem, přestože jen málokdy nás strhne závrať metafory a působení na čtenáře je zprostředkováno jinými básnickými prostředky než tropy. Mohlo by se zdát, že z hlediska formy se básník navrácí ke svému prvnímu období, nicméně již obohacen přínosem avantgardních experimentů, nepočítaje jeho osobní životní zkušenosti. Elegantnost výstavby strof i jednotlivých veršů převládá. Dokonalé zvládnutí pravidel metriky však, podle našeho názoru, nepostačí k polapení čtenáře. Postrádáme vyjádření lidského-básníkovy prožitku, vcítění, úžasu nad světem i snem.

Jaime Torres Bodet byl osobou veřejně známou, což je při četbě jeho díla potřeba mít stále na mysli, jelikož možná zde je ukryt klíč k odpovědi na otázku, proč se v jeho básních pravá podstata, to, co chtěl básník sdělit, dá jen tušit, někde za zavřenými dveřmi ve žlutém světle lampy, kde básník sedí sám se svými verši.

³¹ „(...) consideramos *Trébol de cuatro hojas* como una obra relativamente menor“. Tamtéž, str. xvii.

4. Druhé básnické období Jaimeho Torrese Bodeta

Jak již bylo řečeno, do tohoto básnickova období, jež by mohlo nést přízvisko „přechodové“ anebo „experimentální“, spadají dle našeho členění tři poetické sbírky: *Biombo*, *Destierro* a *Cripta*. Přestože jsou navzájem velmi odlišné, vidíme v nich obsahové i formální spojitosti, které nás vedly k tomuto začlenění do jednoho období. První sbírka nese ještě znaky předešlého období a poslední pak období následného. Nicméně Jaime Torres Bodet si v této době vyzkoušel některé nové techniky, jež by se daly nazvat avantgardní, a postupně začlenil nový výraz do vlastního osobitého stylu. Některé básně tohoto období byly považovány za ultraistické³², v jiných dochází ke kubistickému rozbití obrazu, ale ve všech můžeme rozeznat inspiraci surrealistickým vyzvednutím snu a snových představ na úroveň reality. Z celkového obsahu prvních dvou sbírek této etapy začlenil Jaime Torres Bodet do svého Výběru z díla pouze menší počet básní a zařadil je do kapitoly Básně mládí (*Poemas de Juventud*) spolu s předchozími sbírkami, kdežto třetí sbírku *Cripta* již prezentuje v kompletním znění.

Následující podkapitoly budou věnovány jednotlivým sbírkám. Každá podkapitola nejdříve představí sbírku jako takovou v literárním a historickém kontextu. Za úvodní pasáží bude následovat interpretace básní, které jsme z jednotlivých sbírek vybrali a v které se převážně zaměříme na téma obrazu básníka či básnického subjektu a obrazu ženy. Slovo interpretace volíme záměrně, neboť se nebude jednat o vyčerpávající analýzu, nýbrž o subjektivní zastavení nad některými prvky, které nás určitým způsobem oslovily, přičemž na jedny se podíváme detailněji, ale jiných se pouze dotkneme. Budeme se také snažit odhalit nové jazykové a kompoziční postupy, kterých mexický

³² Srov. AGUIRRE, Gustavo Jiménez. Předmluva k TORRES BODET, Jaime. *Destierro y otros poemas en la sombra*. Mexiko: CONACULTA, 2000, str. 22.

básník v těchto sbírkách využil, a nakolik by mohly být považovány za avantgardní.

4.1. *Biombo*³³

„En las altas rosas
principia la aurora
antes que en las otras.“

„Ve vysokých růžích
začíná svítání
dříve než v těch ostatních.“ (8)

Touto metaforickou vertikálou růží při úsvitu začíná kniha básní *Biombo*, která vyšla v Mexiku v roce 1925. Člověk se mnohdy pozastaví nad mottem nějaké knihy a říká si: „Co nám tím chce autor říci?“, „Má motto nějaký skrytý význam ve vztahu k předloženému dílu anebo je jen autorovým oblíbeným citátem?“. Bohužel se nám v případě tohoto motto nepodařilo dohledat, zda pochází z díla jiného básníka anebo je výplodem vlastní autorovy představivosti. Pro pochopení smyslu úvodního motto knihy si v první řadě musíme uvědomit, že nám chybí kontext, a tak se metaforický význam stává prakticky neohraničitelným. Přestože jsou zde použity vcelku konvenční symboly růží (rosas) a svítání (aurora), celkový dojem této metafory zajisté konvenčně nepůsobí. Symbolický význam růže jako 'královny květin' či 'ušlechtilé krásy', stejně jako význam svítání, které vyjadřuje 'naději světla vycházejícího slunce po temné noci', jsou pravděpodobně každému čtenáři poezie známy. Kvůli

³³ Odkazy na stránky z tohoto díla budeme uvádět do závorek za citáty a básněmi převzatými z: TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo II*. Mexiko: Editorial Porrúa, 1967.

chybějícímu kontextu však může existovat tolik výkladů významu těchto symbolů, kolik čtenářů. Jediné, na čemž by se snad všichni shodli, je fakt, že se zde sice mluví o růžích, ale vyčleňují se růže „vysoké“ (altas) od „jiných“ (otras), pravděpodobně těch ‘nízkých’, což však není vysloveno. Dvakrát se zde odkazuje na „počátek“: explicitně ve slovese „začíná“ (principia) a implicitně v substantivu „svítání“ (aurora). Zároveň překlad španělského substantiva „aurora“ jako „svítání“ nám přivádí na mysl české slovesné spojení „svítá mi“, jehož metaforická povaha v běžné řeči již není pocíťována. Podle nás však expresivní důraz v této větě neleží na zmíněných substantivech ani slovesech, ale na adjektivu „vysoké“ (altas), a tak metaforický význam celého motta poukazuje k vertikále.

Po krátkém zastavení nad mottem uvádějícím sbírku básní *Biombo* se vraťme k sbírce samotné. Ještě než přistoupíme k interpretaci vybraných básní či pouze jejich částí, podívejme se, jak byla sbírka přijata literární kritikou. Anthony Stanton³⁴ ve svém příspěvku o vztahu skupiny Contemporáneos k tzv. čisté poezii nám přibližuje recenze, kterými na tuto básnickou sbírku reagovali rok po jejím vydání dva autorovi přátelé a básníci José Gorostiza a Gilberto Owen. První z nich se o knize vyjadřuje následně:

„Tato kniha odkrývá rozvážnost vlastní autorovi, který hledá vyvážení inovace a tradice, ale možná nejpřekvapivější je zářná barevnost, přítomnost bujné vegetace, jistý orientální exotismus a hojnost zářivých a oslňujících metafor.“³⁵

Gorostiza opěvuje toto dílo, jež je pro něj útěkem z reality, vyzdvihuje převahu překvapivých obrazů a vzdává hold užití haikú³⁶. Zároveň v této sbírce odhalil jakýsi autorův úkryt, neboť ten podle něj „až na výjimky neotvírá dveře svého

³⁴ STANTON, Anthony. Cit. dílo.

³⁵ „El libro revela la característica medida del autor que busca equilibrar la innovación con la tradición, pero tal vez lo que más sorprende es el brillante colorido, la presencia de una vegetación lujosa, cierto orientalismo exótico y una abundancia de metáforas deslumbrantes y lúcidas“. Tamtéž, str. 34.

³⁶ Srov. Tamtéž, str. 34.

soukromí³⁷. Tento rys, který je přítomen v celé tvorbě Jaimeho Torrese Bodeta (až na pár výjimek), by mohl být považován za nedostatek, ale na druhou stranu autor tím, že si své soukromí brání a jen zřídka pootevře jeho vrátka, udržuje čtenáře v neustálém napětí a dráždí jeho zvědavost. Ponechává čtenáře, aby pouze tušil jeho přítomnost kdesi za zástěnou předložených scénérií.

Druhá recenze od Gilberta Owena přirovnává poezii našeho autora k „mohutnému stromu, jehož trvání zaručuje vždy nové plody“³⁸. Lituje však „lehké nejasnosti titulu“, zároveň mu orientalismus v této sbírce připadá spíše „povrchní“ a použití japonské básnické formy haikú nepovažuje za nic hlubšího než za pouhou „exotickou ozdobu“³⁹.

Podobně ani Rafael Solana nepřikládá této knize básní větší význam v kontextu celé autorovy poetické tvorby:

„Slovo zástěna⁴⁰ již samo o sobě nese nádech něčeho japonského a poezie celé této knihy, jistě nej povrchnější a nejméně procítěné ze všech básnickových, je dekorací, je akvarelem, je to jemná malba na křehkém papíře.“⁴¹

Jedním z důvodů, proč jsme tuto sbírku oddělili od předešlých básnických knih, přestože bývá literární kritikou s nimi spojována, je právě přítomnost haikú, japonské tradiční básnické formy, která se poprvé významněji začíná objevovat v dílech západních autorů spolu s příchodem nových avantgardních směrů, tedy začátkem 20. století. Klasické haikú je složeno ze tří veršů o sedmi a pěti slabikách. Jeho hlavní podstata je metaforická a na čtenáři je, aby našel její význam. Avšak, jak podotýká Octavio Paz v eseji Tradice haikú (La tradición del haikú)⁴², „je na čtenáři, aby zvolil mezi různými možnostmi, které mu text

³⁷ „No abre, sino por excepción, las puertas de su intimidad.“ Tamtéž, str. 34.

³⁸ „(...) un árbol sólido cuya constancia asegura frutos siempre nuevos“. Tamtéž, str. 35.

³⁹ Srov. Tamtéž, str. 35.

⁴⁰ Fonetická podoba českého překladu španělského výrazu „biombo“ (zástěna) však tento nádech nenese. Pozn. autorky.

⁴¹ „Biombo es ya una palabra que sugiere alguna japonería; y toda la poesía de este libro, de seguro el más superficial y el menos sentido de los del poeta, es decoración, es acuarela, es quebradizo dibujo sobre frágil papel.“ SOLANA, Rafael. Cit. dílo, str. xvi.

⁴² <http://terebeess.hu/english/haiku/paz.html>

nabízí, ale jeho výběr, a to je zásadní, nemůže být libovolný⁴³. Haikú nám „otevřít dveře a zve nás k účasti na svém utváření“⁴⁴. Haikú je „dobrovolným nedokončením. Jeho pravým jménem je uvědomění si křehkosti a nejistoty existence“⁴⁵.

Jaime Torres Bodet se touto básnickou formou ve sbírce *Biombo* inspiroval. Podle našeho názoru ale nelze říci, že by haikú doslova pěstoval, neboť nedodržuje stanovený počet slabik ani schéma. Většinou se přiklání k osmi nebo šestislabičnému verši, který se pak v celé básni opakuje. Z haikú si tedy vzal jen jeho „metaforickou podstatu“, kterou jsme se pokusili vymezit.

Ve sbírce *Biombo* se objevují několikrát tyto stručné tříveršové básnické útvary, a to buď samostatně [básně Prší (Llueve), Upřímnost (Sinceridad), Příklad (Ejemplo), Krev (Sangre), Hodiny (Reloj), Hvězda (Estrella)], anebo seskupené do sekvencí s jedním názvem [Samoty (Soledades), Stromy (Árboles)]. Stejně jako u ostatních básní sbírky je estetická působnost těchto krátkých básní rozdílná. V některých případech je použita metafora velmi překvapivá, čímž splňuje podstatu haikú ve smyslu požadavku aktivního zapojení čtenářovy imaginace:

Amaba el agua en la fuente.

Pero más en el arroyo.

Pero más en el torrente. (Soledades, 16)

anebo

LLUEVE

Vas a llorar pronto.

⁴³ „Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria.“ <http://terebess.hu/english/haiku/paz.html>

⁴⁴ „(...) nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación“. Tamtéž.

⁴⁵ „(...) es voluntario inacabamiento. Su verdadero nombre es conciencia de la fragilidad y precariedad de la existencia“. Tamtéž.

Ya el cielo se hace
chiquito en tus ojos. (10)

V tomto druhém případě však název básně, Prší (Llueve), příliš čtenáři napomáhá a usměrňuje jeho představivost, a tak potěšení z odhalení souvislosti pláče (llorar) a deště (llueve) není tak velké. V jiných krátkých básních této sbírky je metaforický význam natolik zřejmý, že se již ani o haikú hovořit nedá, neboť nedává, dle našeho názoru, čtenáři dostatečný prostor pro jeho vlastní představivost:

ESTRELLA

Casa iluminada.
Estrella de lejos;
de cerca posada. (47)

Tento typ nám spíše připomíná ty básně z tzv. „greguerías“ Ramóna Gómeze de la Serny, které jsou založeny nikoli na humorném ale na poetickém základě metaforického zobrazení věcí i lidí. Vytváření krátkých básní bylo možná výrazem touhy autora po stručném jazykovém vyjádření. Tato touha se v jeho tvorbě objevuje poprvé právě se sbírkou *Biombo*.

Přístupme ale nyní k ostatním básním sbírky. Pokusíme se je čtenáři této práce přiblížit, čerpajíce v první řadě inspiraci při rozboru z teoretického díla Felixe Vodičky⁴⁶, které nám bylo velkým přínosem. Podíváme se tedy na plán tematický, plán jazykový a plán kompoziční, přestože si plně uvědomujeme, že tyto tři složky jsou od sebe prakticky neoddělitelné, neboť se vzájemně podmiňují a dohromady vytváří jednotný a složitý celek. Spíše než o vyčerpávající analýzu díla nám půjde o interpretaci jevů, které považujeme za

⁴⁶ VODIČKA, Felix. *Svět literatury*. Praha: SPN, 1967.

důležité, nosné a určující, vědomi si nezbytné a stálé přítomnosti subjektivního hlediska, které doprovází každý pokus o interpretaci literárního díla.

Vybrali jsme styčné básně ze sbírky *Biombo*, na kterých se pokusíme ilustrovat zvolené tematické okruhy: obraz ženy a obraz (či odraz) básnického subjektu. Objevem a inspirací pro nás bylo i dílo Gastona Bachelarda, který prezentuje odlišný pohled na básnickou obraznost a pojímá ji ve spojitosti s obrazností ovládající psychologický život lidí. Téma chápeme shodně s ním ve smyslu „organizované sítě vracejících se představ“⁴⁷, které se objevují v projevu básníka nejčastěji. Neznamená to ale, že by tyto představy či psychické obrazy (dodáváme) nenabývaly postupně různých odstínů. Právě tyto odstíny nás zajímají. Zároveň skromně doufáme, že náš výběr dokáže přiblížit čtenáři této práce atmosféru celé sbírky, stejně jako zvolené básně ze souborů, kterým budou věnovány následující kapitoly, dokáží vystihnout jejich hlavní rysy.

Hned v úvodní básni, která nese stejný název jako celá sbírka, se objevuje žena:

BIOMBO

La noche de verano alarga
-sobre el biombo del cielo-
su cuello de garza
y pesca, en el arroyo del silencio,
la concha de la luna sonrosada...

Te acercas más a mí. Te cubre entera,
con su quimono de seda estrellada,
la noche de los cuentos orientales.

⁴⁷ Srov. PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia, 2002, str. 16.

En tus ojos, la sombra se levanta
como el vaho opio, en lenta espira,
mientras la piel bañada
de tu cuerpo de lirio y de ciruela,
al aire del crepúsculo derrama
el fresco aroma de un campo de arroz
coronado de grullas y de tartas.

Como una rama de bambú
son quebradizas tus palabras.
Y como tus cabellos lacios
es el artificio de tu sencillez refinada.

Tus besos saben a té recién hecho,
bebido en dedales de porcelana,
y tienes en quietud, en línea, en gesto
la elegancia
de esos salones cuyo mobiliario
lo forman una rama
de crisantemos blancos, en el vaso del aire,
un jarrón de amapolas deshojadas
y ese pañuelo de seda azul
que la tarde, después de la lluvia,
pone a secar en las ventanas... (9 až 10)

Žena, která je zde zobrazována, se přibližuje k básnickému subjektu v noci. Personifikace či animizace⁴⁸ noci – „Noc (...) natahuje svůj krk volavky (La noche (...)/ alarga su cuello de garza“) – oživuje její tajemnost, aniž by jí přirovnání k vodnímu ptáku dodávalo děsivosti. Volavka je ostatně tvor, který má, podobně jako např. labuť, čistě ženské a jemné rysy. Zároveň může

⁴⁸ PAVELKA, Jiří. *Anatomie metaforý*. Brno: Blok, 1982, str. 66.

konotovat japonské akvarelové malby, neboť bývá častým motivem japonského výtvarného umění. Můžeme si ji představit namalovánu i například na zástěně (biombo), podle které je nazvána celá báseň i sbírka a která se také objevuje hned vzápětí v druhém verši. Slova či sousloví (motivů), jež přímo nebo nepřímo odkazují k japonskému umění, je v celé básni několik, například: zástěna (biombo), volavka (garza), kimono (quimono), rýžové pole (campo de arroz), bambus (bambú), rovné vlasy (cabellos lacios), čaj (té), porcelánové kalíšky (dedales de porcelana), hedvábí (seda).

Úvodní strofa slouží k navození atmosféry, je tu vykreslena noc pomocí převažujících ženských prvků - volavka (garza), mušle růžolící luny (la concha de la luna sonrosada)⁴⁹. Luna zrcadlí se v potoce (po volavce další motiv, tentokrát klasický, symbolizující ženu) uprostřed klidné letní noci navozuje tajemnou pohádkovou atmosféru, zkrášlenou metonymickým pojmenováním odrážející se luny jako mušle. Do této scenerie v druhé sloce vstupuje žena i básnický subjekt. Ten však zůstává pasivním pozorovatelem. Ona je nosným tématem této básně. Básnický subjekt stojí jakoby v pozadí a není nikterak v básni charakterizován, nezaujímá žádný postoj, neprojevuje aktivitu, ženu nehodnotí. Nicméně do atmosféry básně je vtažen právě ženou, neboť ta se přibližuje k němu - Přicházíš ke mně blíž (Te acercas más a mí), nikoli on k ní. V jediné stručné větě, která ani nezabírá celý verš, je výslovně přítomen básnický subjekt v celé této básni.

Noc z první sloky se v druhé sloce s ženou spojuje, zahaluje ji do svého kimona z hvězdného hedvábí orientálních pohádek (Te cubre entera,/ con su quimono de seda estrellada/ la noche de cuentos orientales). V této strofě se prolíná tematika první sloky a slok následných, tedy noc se ženou a zároveň i básnickým subjektem. Právě proto se domníváme, že je to zrovna zde, kde se soustřeďuje tematické jádro celé básně. Avšak čtenáři není žena do této chvíle víc přiblížena. Její charakteristika následuje v dalších strofách.

⁴⁹ Zajímavý pohled na symboly zastupující ženu, včetně symbolů mušle, luny, etc., představuje: ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Brno: Computer Press. 2004.

Ve třetí sloce se mluví o očích ženy, o jejím pohledu. Stále je zde zprostředkovaně přítomna noc: ve formě stínu, který se zvedá v ženiných očích (En tus ojos, la sombra se levanta), a v atmosféře soumraku (crepúsculo), kam je situováno její tělo. Podvečerní nálada provoněná svěží vláhou rýžových polí se v této strofě mísí s vůní ženy, která je naopak opojná jako opiový dým (vaho opio), pronikavá jako vůně lilie (lirio) a sladká jako švestka (ciruela). V další sloce dochází k posunu v pohledu na ženu. Zde již není součástí přírodní scenérie, již není vizuálním objektem krásy, ale mluví se o jejích slovech (palabras), neboli o jejím projevu jako o projevu lidské bytosti, neboť je to právě jazyk, který odlišuje člověka od ostatních tvorů. Důvěra jejích slov je ale lehce zlomitelná jako bambusová větévka (Como rama de bambú/ son quebradizas tus palabras) a její prostota či nenápadnost je pouhým rafinovaným trikem (el artificio de tu sencillez refinada). Harmonie obrazu splnutí ženy s přírodou je tímto navždy narušena.

V poslední, nejdelší strofě již výrazy spojené s obrazem ženy nejsou zakotveny v přírodní scenérii. Polibky ženy jsou srovnávány s douškem čerstvě připraveného čaje (Tus besos saben a té recién hecho), tedy s vysloveně lidským požitkem, a její klid, křivky a gesta mají v sobě eleganci salónů (tienes en tu quietud, en línea, en gesto/ la elegancia/ de esos salones). Tak se z krajiny dostáváme do společenského prostředí, kde však příroda také zanechala pár stop: v bílých chryzantémách, v opadaných vlčích mácích, v odrazu nebe v oknech a ve vůni odpoledne po dešti.

Shrňme, že žena, která je v této básni vyobrazena, je zachycena jako součást přírody, s níž souzní. Nicméně krajina, s níž je obraz ženy spojován, je zahalená do noci. Noc se stává esencí ženy, žena je krásná jako hvězdná obloha a tajuplná stejně jako noční scenérie. Avšak její krása a záhadnost je jen rafinovaným trikem a její lidská existence je pro básnický subjekt nestálá a nevzbuzuje v něm důvěru, což je vyjádřeno přirovnáním jejích slov k větvičce bambusu.

Jaime Torres Bodet v této básni vykresluje přírodní atmosféru především na základě synestézie s důrazem na čichové vjemy. Báseň jakoby přímo voněla vláhou letní noci. Voda jako přírodní element symbolizující city je zde po celou dobu přítomna, přestože slouží pouze jako doplňující motiv tématu noci. Její přítomnost v básnických obrazech není nikterak dramatická. Objevuje se ve formě klidného potoku či říčky ticha (arroyo de silencio), vlhké pokožky ženy (piel bañada) a deště (lluvia). I některé další použité přírodní motivy odkazují k vodnímu světu, některé jasněji, jiné ne tak jednoznačně: volavka (garza), mušle (concha), luna (luna), rýžové pole (campo de arroz), jeřáb (grulla), bambus (bambú).

Gaston Bachelard pro svůj psychologický až psychoanalytický přístup k analýze básnické obraznosti nachází základní schéma v pradávnejší koncepci čtyř živlů, ohně, vody, vzduchu a země, kterým odpovídají určité tendence lidské psychiky⁵⁰. Bachelardova teorie materiální obraznosti vody je spojena s ženským elementem, snem, zrodem i smrtí, odrazem a osudem⁵¹. Nebývalou pozornost přikládá obrazům, které jsou spojeny se zrcadlením, s odrazem světa ve vodě, neboť „zrcadlením tak voda zdvojuje svět, zdvojuje věci. Zdvojuje i snivce, ale ne pouze jako prchavý obraz; zprostředkovává mu novou snovou zkušenost.“⁵² Odraz luny v potoce je úvodním motivem básně Biombo, je těžištěm představené přírodní scenérie. Ve vodní hladině se zrcadlí noční hvězdná obloha. Odraz nebe ale najdeme i v závěrečné metafoře, kde „šátek z modrého hedvábí“ (pañuelo de seda azul) odkazuje na nebe odrážející se ve skle oken (ventanas).

„Voda také s sebou nese určitý druh syntaxe, plynulou návaznost obrazů, pozvolný pohyb obrazů, jenž odpoutává snění od předmětů.“⁵³ Návaznost obrazů v básni Biombo je rovněž plynulá, syntakticky zde téměř nedochází k nezvyklým obrátům. Pouze jednou je použit lehce hyperbatonický obrat, a to ve čtvrté strofě, avšak takto převrácený slovosled nepůsobí čtenáři žádné

⁵⁰ Srov. BACHELARD, Gaston. Voda a sny. Praha: Mladá fronta, 1997.

⁵¹ Srov. Tamtéž. str. 14.

⁵² Tamtéž. str. 62.

⁵³ Tamtéž. str. 20.

potíže v porozumění. Syntaktické celky vesměs odpovídají rytmickým celkům, veršům. Zřetelného přesahu je užito jen v třetím a čtvrtém verši třetí sloky – vlhká pokožka/ tvého těla (la piel bañada/ de tu cuerpo) –, nikterak však nenarušuje celkovou plynulost básně. Zvuková lehkost veršů je dále zaopatřena opakováním stejných samohlásek či samohláskových skupin. Důraz je tu položen na opakování samohlásky a-a, popř. její kombinaci s dvojhláskou a-ia. Asonanční rým, který v básni převažuje, je založen právě natěchto vokálech: alarga, garza, sonrosada, levanta, bañada, derrama, garzas, palabras, refinada, porcelana, elegancia, rama, deshojadas, ventanas. Jeho obkročné střídání je dodrženo, kromě posledních tří veršů, po celou délku básně. Zvukový dojem básně je založen na eufonii, nikdy zde není použito hláskového spojení kakofonického rázu. Vyskytuje se zde pouze jeden proparoxytonon (crepúsculo)⁵⁴, který ale nijak nenarušuje plynulost básně. Potvrzuje se zde, že obsah ovlivňuje formu a naopak. Převažují jedenáctislabičné verše nad sedmi a devítislabičnými. Strofické členění není pravidelné, převažují sloky s lichým počtem veršů, čímž se obkročný rým posunuje a v následných slokách nezaujímá stejnou pozici jako v předešlých. První a poslední sloka končí eliptickými třemi tečkami, které dávají čtenáři otevřený prostor pro další imaginaci. Nepravidelnost verše, strofického členění i rozvržení rýmu se v autorově básnické tvorbě objevuje poprvé, ale jak je vidět v této básni, nezpůsobují rozbití obrazu a naopak mu dodávají přirozenějšího tvaru nepravidelných vlnek na vodní hladině řeky.

Název následující básně - Dvojnice (La Doble) -, kterou jsme vybrali pro ilustraci zobrazení ženy v autorově básnické tvorbě, sám o sobě napovídá, jakému typu ženy bude báseň věnována:

LA DOBLE

⁵⁴ Paraoxytonony (tedy s přízvukem na třetí slabice od konce) se ve španělském jazyce vyskytují nejméně často, většinou jako složené slovesné tvary, a tak v rytmu básní mohou působit jako rušivý element. Pozn. autorky.

*ERA de noche tan rubia
como de día morena.*

Cambiaba, a cada momento,
de color y de tristeza,
y en jugar a los reflejos
se le iba la existencia
como el niño que, en el mar,
quiere pescar una estrella
y no la puede tocar
porque su mano la quiebra.

De noche, cuando cantaba,
olía su cabellera
a luz, como un despertar
de pájaros en la selva,
y si cantaba en el sol
se hacía su voz tan lenta,
tan íntima, tan opaca,
que apenas iluminaba
el sitio que, entre la yerba,
alumbra al amanecer
el brillo de una luciérnaga.

*¡Era de noche tan rubia
y de día tan morena!*

Suspiraba sin razón
en lo medio de las fiestas
y, puesta frente a la dicha,

se equivocaba de puerta.
No se atrevía a escoger
entre el oro de la mies
y el oro de la hoja seca,
y –tal vez por eso– no
supe jamás entenderla,
porque de noche era rubia
y de mañana morena... (18 až 19)

Dvojitá povaha ženy v této básni je prezentována hned v úvodním dvojverší, které slouží jako refrén, jenž je zároveň i graficky oddělen kurzívou od zbylého textu. Obraz ženy provází kontrast dne a noci. V refrénu dochází k zdvojenému křížení slov s opačným významem. Prvně stojí v sémantické opozici slova prvního verše s výrazy ve verši druhém - den (día) a noc (noche) a světlá (rubia) a tmavá (morena) -, ale zároveň dochází ke kontrastu i v rámci každého verše, a tak tma stojí v protikladu ke světlu - V noci byla tak světlá (Era de noche tan rubia) - a světlo ke tmě - jako ve dne tmavá (como de día morena). Hra protikladu světla a tmy (dne a noci) jako prostředku vyjádření povahy ženy se dále v básni opakuje ve třetí strofě – V noci, když zpívala,/ její vlasy voněly/ světlem (De noche, cuando cantaba,/ olía su cabellera/ a luz).

Další charakteristikou ženy je nestálost - měnila se v každé chvíli (cambiaba a cada momento) a zároveň jakási neživotnost či nelidskost, jakoby byla pouhou hrou odrazů a život jí mezitím proplouval mezi prsty - a hrou na odrazy/ jí unikal život (y en jugar a los reflejos/ se le iba la existencia).

V prvních strofách stejně jako v básni Biombo je žena vykreslena pomocí přírodních motivů, kdežto v závěrečné strofě je opět umístěna do společenského prostředí - Bez důvodu vzdychala/ uprostřed oslav (Suspiraba sin razón/ en medio de las fiestas). Nicméně společnost lidí nepřináší ženě žádný požitek a v životě nenachází správnou cestu, neboť postavena před štěstím, splete si dveře (y, puesta frente a la dicha/ se equivocaba de puerta),

jelikož neumí rozeznat bohatství života, reprezentované zralým obilím - zlato obilí (oro de la mies) -, od smrti, zobrazené jako suché listí - zlato suchého listí (oro de la hoja seca).

O ženě se v této básni mluví ve třetí slovesné osobě. Tento jazykový nástroj ji záměrně oddaluje od básnického subjektu. Na rozdíl od básně Biombo vstupuje básnický subjekt na scénu v závěru a vyjadřuje svůj osobní postoj k ženě - nikdy jsem ji nepochopil (no supe jamás entenderla). Nejde však ani o negativní ani o pozitivní vztah. Žena, přestože se na ni soustředí zájem básnického subjektu, je svou podstatou pro něj nepochopitelná a stává se nedosažitelnou.

Z hlediska tématické kompozice je čtenář, na rozdíl od předchozí básně, hned na začátku seznámen s tématem (s povahou ženy), které se dále v básni rozvíjí, ale předem je soustředěno právě v úvodních dvou verších - refrénu. Ten se opakuje celkem třikrát, avšak podruhé ve formě imperativu a naposled ukončen třemi tečkami, které jsou dozvukem náhlého vyjádření vztahu básnického subjektu k ženě na konci básně a jež slouží k aktivaci čtenářovy představivosti ponechávají na něm, aby si dotvořil celkový obraz.

Poslední báseň z této sbírky, kterou jsme vybrali pro ilustraci obrazu ženy a vztahu k básnickému subjektu k němu, nese název Portrét (Retrato):

RETRATO

Tu amor es todo de ausencia.

Llegan a mi alma
como el aroma de un jardín oculto
tus palabras, vagas.

No sabes durar. Tu esencia
como el agua pasa.

Como el agua el alma del cielo que miras
es, sólo, tu alma.

Para otros fueras arcilla dócil,
como yedra blanda.

Yo no logré verte quieta un solo instante
en la misma rama... (36)

Na rozdíl od básní předchozích se v této básni hovoří o lásce mezi ženou a básnickým subjektem, avšak tento cit je pro něj skličujícím, jelikož esence ženy uplývá jako voda (Tu esencia como agua pasa) a podobně jako v básni *La Doble*, kde se žena měnila v každé chvíli, i zde je nestálá - Neumíš setrvat (No sabes durar). Její slova bez útěchy (tus palabras, vagas) působí na duši básnického subjektu jako vůně tajemné zahrady (Llegan a mi alma/ como el aroma de un jardín oculto), tedy jako něco, co mu nedodává klidu. Její láska je pro něj osaměním - Tvá láska je celá z odloučení (Tu amor es todo de ausencia) -, neboť žena i v duši nebe vidí jen sama sebe - Jako voda duše nebe, na které hledíš,/ je jen tvou duší (Como el agua el alma del cielo que miras/ es, sólo, tu alma/). V tomto verši je žena opět nepřímo přirovnána k vodě. Proti sobě stojí pohled ostatních lidí na ženu a pohled básnického subjektu na ni - Pro ostatní bys byla poddajným jílem/ jako měkký břechťan./ Já jsem nedokázal vidět tě nehybnou ani jedinou vteřinu/ na stejné větvi... (Para otros fueras arcilla dócil,/ como yedra blanda./ Yo no logré verte quieta un solo instante/ en la misma rama...). Podobně jako v předchozích básních se zde žena, tentokrát spolu s básnickým subjektem, konfrontují s pohledem ostatních lidí, tedy s prostředím společnosti. Smysl závěrečných tří teček již známe z interpretací předchozích básní.

Druhým tematickým okruhem, který však ještě ve sbírce *Biombo* není tolik přítomen jako ve sbírkách následujících, je obraz „básnického subjektu“. Viděli

jsme, že v některých básních, kde je ústředním tématem žena, se objevuje i on, avšak nikterak o sobě samém nevyovídá. Pro ilustraci jsme vybrali následující básně, kde je jeho přítomnost pojata odlišně než v předchozích.

První ze tří vybraných básní nese název Zpěv (Cantar):

CANTAR

De oro la arena.

De esmeralda el mar.

La tarde ha tendido

la red de la lluvia a secar.

El silencio suena

bajo el platanar.

El estío esparce ruidos de colmena.

La miel del olvido

quisieran las horas labrar.

Yo tuve una pena.

Fue sólo una vela sombría en el mar.

Y pasó la barca... Pero el duelo ha sido

breve en regresar.

Con la luna llena,

corazón, barquero, saliste a pescar...

Regresas vencido:

tus redes cayeron al fondo del mar.

Se aquieta la tarde... Serena

la brisa el palmar.

Se oye al olvido

hilar y cantar:

Yo tuve una pena.

Yo tuve una barca, de lágrimas llena,

que un día de agosto, se hizo a la mar... (10 až 11)

Báseň opět začíná úvodním vylíčením přírodní scenérie, které navozuje ve čtenáři dojem harmonie a klidu. Objevuje se nám zde i velmi podobná metafora (personifikace) odpoledne po dešti jako v básni Biombo - Odpoledne pověsilo/ síť deště schnout (La tarde ha tendido/ la red de la lluvia a secar.) V druhé sloce pokračuje idylické líčení prodchnuté přírodními prvky, ale náhle se objevuje zneklidňující obraz hodin, jež by chtěly uplést med zapomnění (La miel del olvido/ quisieran las horas labrar.) Tento obraz předznamenává náhlý obrat, ke kterému dochází ve třetí strofě, kde básnický subjekt v protikladu k harmonické přírodě vyjadřuje svůj zármutek, jenž zažil v minulosti - Prožil jsem žal (Yo tuve una pena). Přirovnání zármutku k „ponuré plachetnici“ (vela sombría) a moře, na které loď vyplouvá, symbolicky poukazují k citovému prožitku, neboť voda a moře především bývají tradičně spojovány s city⁵⁵. V následující čtvrté sloce se nám pohled na moře jako na přírodní živel symbolizující citovou stránku lidské osobnosti může jen potvrdit, neboť lodníkem (barquero) je srdce (corazón), klasický symbol lásky. Milostné zklamání je zde vyjádřeno obrazem rybářských sítí, které nenávratně spadly na mořské dno (tus redes cayeron al fondo del mar). Obrazy založené na spojení sítí a lásky patří nejen v poezii mezi tradiční, ale podle našeho dojmu metafora sítí v této strofě zprostředkovává čtenáři díky kontextu nový pohled. Najdeme zde opět klasický symbol ženy - luna v úplňku (luna llena).

Ve třetí a čtvrté strofě je soustředěno těžiště básně – milostné zklamání –, které jako ozvěna zazní ještě jednou v závěrečné sloce. Útěchou pro zklamané srdce je básnickému subjektu sladké zapomnění, jehož však není schopen dokonale, neboť právě příroda mu znovu připomíná dobu, kdy smutek prožil.

⁵⁵ Tato naše interpretace se opírá převážně o astrologickou symboliku. Pozn. autorky.

Harmonie přírody stojí v kontrastu k milostnému zklamání, ale zároveň je důvodem, proč je žal básnickým subjektem znovu prožíván. Zatímco idylická přírodní scenérie je umístěna do horkého srpnového odpoledne, tedy do denní doby, prvky spojené s obrazem milostného zklamání odkazují k noci, čímž je zde, podle našeho názoru a po vzoru předchozích uvedených básní, opět zpřítomněna žena, pravděpodobná původkyně žalu básnického subjektu. Na rozdíl od předchozích básní je středem této básnický subjekt, kdežto přítomnost ženy je vyjádřena pouze zvolenými symboly.

Další báseň, kde hlavní tématickou osou je básnický subjekt, má název Stín (La Sombra).

LA SOMBRA

Sol del otoño en las bardas del sendero
¿por qué alargas mi sombra
del lado en que principian
a amarillear las rosas?

Y tú, luna de invierno,
si voy a medianoche por la costa
¿por qué me echas al mar y me destrozas
en los espejos de las olas rotas?

En vano en lo más alto de las rocas
detengo el paso. En vano alzo la frente
adivinando la secreta aurora...

¡Ay, que si más mi cuerpo se levanta,
más mi sombra se ahoga! (21)

Roční období, které je zde zpřítomněno již není léto jako v předešlých básních, ale podzim a zima. Příroda nenavozuje v čtenáři harmonii, ale je výrazně podána v kontrastu s duševním rozpoložením básnického subjektu. Ten se apostrofou obrací k podzimní slunci (Sol de otoño) a ptá se, proč prodlužuje jeho stín (alargas mi sombra) na straně, kde začínají žloutnout růže (del lado en que principian/ a amarillar las rosas). Stejně jako by obraz stínu mohl pojímán zcela konkrétně, může i metaforicky odkazovat k jakémusi stínu duše básnického subjektu, k temné stránce lidské osobnosti, k té části vědomí, v níž stejně jako ve stínu stěží rozeznáváme naše psychické pohnutky. V druhé strofě dochází ke gradaci konfliktu přírody a básnického subjektu, neboť slunce, které pouze prodlužovalo jeho stín, je vystřídáno lunou, jež básnický subjekt nelítostně rozbíjí (destrozas) v zrcadlech zlomených mořských vln (en los espejos de las olas rotas). Vůli postavit se těmto vnějším silám, symbolizovaným přírodními prvky, pociťuje básnický subjekt jako marnou (En vano), stejně jako naději na vítězství nad nimi, která je vyjádřena obrazem svítání (aurora). Poslední dvojverší shrnuje formou imperativu dvojnásobné pocity básnického subjektu a pomocí opozice těla a stínu (cuerpo/ sombra) vyjadřuje tématické jádro celé básně – vnitřní frustraci básnického subjektu vyvolanou konfliktem dvou částí jeho osobnosti.

V tematice této básně i v použitých básnických obrazech vidíme spojitost se sbírkami *Destierro* a *Cripta*, kde je téma konfliktu básníka se světem a se sebou samým výrazněji rozvinuto než ve sbírce *Biombo*, jak uvidíme v následujících kapitolách. Zároveň nemůžeme pozbýt dojmu, že růže (rosas) a svítání (aurora) v této básni odkazují k úvodnímu mottu sbírky, přestože jakoby v opačném smyslu, neboť zde je naděje básnickému subjektu a v případě identifikace i čtenáři odepřena.

Poslední básně ze sbírky *Biombo*, kterou uvádíme, se dotkneme jen okrajově. Překlad jejího názvu (Río abajo) by mohl být například Dolů po řece, ale jsme si vědomi, že česká varianta neodpovídá kvalitám španělského originálu.

RÍO ABAJO

SIN SABER adonde voy
-escalera del recuerdo-
voy bajando por la orilla
borrosa de los adelfos,

río abajo, río abajo,
hasta donde el agua viva
se ha hecho memoria pura,
sensación de formas líquidas,

recuerdo de arrayán
que, en una tarde sombría,
puso un reflejo en sus ondas
y una raíz en mi vida. (40)

Význam slova „řeka“ (río) v této básni pravděpodobně odkazuje k plynutí času lidského života, zprostředkovaného obrazem „schodů vzpomínek“ (escalera de recuerdo). Právě kvůli motivu schodů a sestupování (bajando) po nich jsme tuto báseň zařadili do našeho výběru, neboť jak uvidíme v básních z následující sbírek, je jedním z ústředních. Dalším důležitým motivem či tématem, který jsme pozorovali i v předchozích básních, je spojení stínu (sombra) s životem (vida) a v neposlední řadě jakási neznalost cíle, neboť básnický subjekt „neví, kam směřuje“ (sin saber adonde voy). Obdobné obrazy se daleko častěji a intenzivněji objevují v následujících sbírkách. Pojdme se tedy na ně podívat!

4.2. Destierro⁵⁶

Sbírka *Vyhoštění (Destierro)*⁵⁷ byla publikována v roce 1930 v madridském nakladatelství Espasa-Calpe⁵⁸. Na rozdíl od sbírek, mezi kterými byla vydána, není uvedena žádným mottem. V rámci celé básnické tvorby Torrese Bodeta je tato kniha výjimečným úkazem. Nikterak se nepodobá předešlým sbírkám ani těm následným. Rozdílnost je dána novým stylem jazykového vyjádření, které autor používá a které bylo důsledkem jeho osobní zkušenosti se španělskou avantgardou, neboť v letech před vydáním této knihy s ní byl v úzkém kontaktu. Básně této sbírky napsal při svém pracovním pobytu ve Španělsku a Francii, kde nabyl nové zkušenosti s avantgardními směry, a tak není divu, že představoval jakési „pojítka mezi skupinou Contemporáneos a španělskou Generací roku 1927“⁵⁹, mezi mexickými literárními kruhy a evropskou avantgardou. V osmadvaceti letech se autor rozhodl obrátit svou básnickou tvorbu o sto osmdesát stupňů a výsledkem byla ojedinělá sbírka *Destierro*. Na psaní této sbírky ve španělském hlavním městě vzpomíná Torres Bodet takto:

„Tam v hustém světle stolní lampy jsem napsal *Destierro* a začal redigovat dvě krátké novely: Citovou výchovu a takovou fantazii, nevím jestli moderní, o mýtu o Proserpíně. Nerad jsem je znovu četl. Po mnoho let jsem do těchto knih nenahlédl. Nyní, když se v nich hledám, odhaluji známky dvojího znepokojení: intelektuálního a citového. Vytrhnut naráz z rytmu mých zvyků, mých krajín, mých přátel, zdálo se mi, že v poezii nacházím náhlé, nevlídné, tvrdé útočiště, výraz samoty, která ani nemusí být dána fyzickým odloučením od vlasti, aby

⁵⁶ Citované básně jsme převzali z TORRES BODET, Jaime. *Destierro y otros poemas en la sombra*. Mexiko: CONACULTA, 2000, kde je prezentována neupravená a kompletní verze z roku 1930 na rozdíl od *Obra poética*, kde chybí poslední sonet a některé básně byly pro tuto publikaci upraveny autorem. Odkazy na stránky budeme uvádět za textem básní v závorce. Pozn. autorky.

⁵⁷ Španělský výraz „destierro“ může znamenat i „odlehle místo“ či „samotu“. Volíme však překlad „vyhoštění“ ve smyslu „vyhnání ze země (*tierra*)“. Pozn. autorky.

⁵⁸ Ve stejném nakladatelství vycházel i časopis *Revista de Occidente*, domovský list španělské avantgardy. Pozn. autorky.

⁵⁹ „Torres Bodet fue el enlace entre los Contemporáneos y el grupo español de 1927“. PACHECO, José Emilio. „Torres Bodet y sus contemporáneos. Nota sobre el destierro de Destierro.“ In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 91.

způsobila tomu, kdo ji prožívá, bolestný pocit odloučení od jistých jeho každodenních návyků.“⁶⁰

Nová životní zkušenost a potřeba vyjádřit pocity a vnitřní pohnutky ho dovedla k reflexi jeho básnické tvorby a vyústila v nezbytnost přehodnotit jeho dosavadní básnický projev:

„Melodická povaha mé tvorby z mládí se začala rozpadat pod tlakem mých vnitřních překážek, které ve mně vztyčovala touha po přesnějším psychologickém vystižení mého vlastního já a jeho definování z více úhlů.“⁶¹

Zajímavé ale je, že ve srovnání s dalšími sbírkami nepřikládá Jaime Torres Bodet této sbírce větší váhu. Do svého Výběru z díla z roku 1961 zahrnul jen šest básní z celkového počtu pětatřiceti. Literární kritika velmi často spojuje tuto knihu se sbírkou *Cripta*, která následovala a které se také budeme v dalších kapitolách věnovat. Rafael Solana vidí v těchto dvou souborech „knihy mládí, které byly novátorské a znamenaly nabytí podstatně větší soudržnosti a probuzení plodného neklidu (...)“⁶². Více se o nich nezmiňuje a ani je nepovažuje za zásadní v autorově tvorbě. Obě básnické knihy spolu úzce tematicky souvisejí, druhá je vyústěním té první a „básník obklopený zdmi ve sbírce *Cripta* nemůže být pochopen bez vystoupení z břehů, kterým je kniha *Destierro*.“⁶³ Zdá se však jako by sbírka *Destierro* upadla v úplné zapomnění,

⁶⁰ „Allí, bajo la luz compacta de una lámpara de balanza, escribí *Destierro* y empecé a redactar dos pequeñas novelas: La educación sentimental y una fantasía, no sé si moderna, sobre el mito de Proserpina. Gusto poco de releerme. Durante años no me había asomado a las páginas de esos libros. Ahora, al buscarme en ellas, lo que descubro es el rastro doble de una inquietud, intelectual y sentimental. Arancado súbitamente al clima de mis costumbres, de mis paisajes, de mis amigos, me parecía encontrar en la poesía un refugio abrupto, inclemente, duro, expresión de esa soledad que no necesita realmente ser separación física de la patria para imponer a quien la cultiva un doloroso ostracismo de ciertos hábitos cotidianos.“ TORRES BODET, Jaime. „Tiempo de arena.“ In: *Obras escogidas*. Mexiko: FCE, 1994, str. 368.

⁶¹ „La línea melódica de mis obras juveniles principiaba a romperse ante muchos obstáculos interiores: los que erigía el deseo de una precisión psicológica más exacta y de una más angulosa definición de mi propio ser.“ Tamtéž.

⁶² „Los libros de juventud, que fueron de renovación, y significan la adquisición de una consistencia notablemente mayor, y el despertar de una inquietud fructífera (...)“ SOLANA, Rafael. Předmluva k TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo I.*, Mexiko: Editorial Porrúa, 1967, str xviii.

⁶³ „El poeta amurallado de *Cripta* es incomprensible sin el desbordamiento de *Destierro*.“ AGUIRRE, Gustavo Jiménez. Předmluva k TORRES BODET, Jaime. *Destierro y otros poemas en la sombra*. Mexiko: CONACULTA, 2000, str. 24.

nebývá zmiňována v antologiích, není jí přisuzováno významnější místo v autorově tvorbě. Jeden z názorů, proč tomu tak bylo a je, vyjádřil José Emilio Pacheco:

„Pozdější opomíjení jediné avantgardní až surrealistické sbírky, kterou Torres Bodet napsal, je možné vysvětlit její spojitostí a podobností s některými mistrovskými díly: od *O andělech a Kázání a příbytky* Rafaela Albertiho po *Pobyt na zemi* Pabla Nerudy, *Zničení aneb láska* Vicenta Aleixandra a *Tesknění po smrti* Xaviera Villaurrutii.“⁶⁴

Tato kniha byla pro Torrese Bodeta vyjádřením nové zkušenosti, kterou se prostřednictvím poezie pokusil interiorizovat a přijmout. Oproti předešlým básnickým dílům se tu objevují nové motivy spojené s obrazností odpoutanou od nároků formy, a tak autor poprvé a jedinkrát za svou básnickou tvorbu svoluje k převládajícímu použití volného verše. Působnost básní této sbírky je dána především vrstvením překvapivých obrazů, které jsou nemálo podobny obrazům surrealistickým, vzniklým automatickým zaznamenáváním proudu asociací představené mysli. Avšak v případě Torrese Bodeta je vždy přítomno kritické hledisko, a tak jsou tyto „surrealistické“ obrazy podvoleny básnickovu záměru, jsou pouze nástrojem k jeho vyjádření.

Obraz básnického subjektu v básních sbírky je výrazem autorovy hluboké sebereflexe a jeho pohledu na okolní svět, kterého je sice součástí, ale se kterým není schopen komunikovat. Obraz ženy je zde představen vždy ve vztahu k básníkovi a k okolnímu světu anebo je identifikován s pocitem vykořeněnosti básnického subjektu. Výrazně je ale upozaděn před hlavním tématem, kterým je hledání básnickova já. Žena přestává být objektem básnickova milostného citu či synonymem harmonie přírody, ale bývá spojována s obrazem noci a smrti. Prototypem tohoto pojetí ženy je báseň Proserpína

⁶⁴„El posterior desvanecimiento del único libro vanguardista y casi surrealista que escribió Torres Bodet sólo puede explicarse por su contigüidad y su parecido con algunas obras maestras que van desde *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas* de Rafael Alberti hasta *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre y *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia.“ PACHECO, José Emilio. „Torres Bodet y sus contemporáneos. Nota sobre el destierro de Destierro.“ In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 91.

(Proserpina)⁶⁵, nazvaná podle mytologické postavy manželky Háda, boha podsvětní říše, které se na následujících stránkách budeme věnovat i my.

Z idylických přírodních scénérií předchozích sbírek se dostáváme do místností, kde autor sedí sám a prochází jím celý svět. „Destierro je knihou uzavřených prostor, místností osvětlených stolními lampami, plnými ozvěn, zrcadel, bledých přízraků.“⁶⁶ Představuje se nám zde „poezie rozespalá, bdící, náměsíčná, v které se realizuje to, co Borges požadoval pro ultraismus: transmutace hmatatelné reality v realitu vnitřní (osobní) a emocionální.“⁶⁷ Vytvoření vnitřní reality, které je výsledkem básníkovy pocitu osamění a útekem před jeho neschopností komunikace s okolním světem, je však představeno jako zneklidňující, neboť je neustále narušováno tlakem okolí. Výsledek se prezentuje jako pokřivený odraz skutečnosti v zrcadle básníkovy já. Útěchou před konfliktem se sebou samým i se světem mu bývá sen: „Destierro je kniha snů par excellence, kde Torres Bodet medituje nad odlidštěným moderním životem a reflektuje ontologickou samotu člověka.“⁶⁸ Sen je jeden z hlavních motivů, který doprovází obraz básníka či básnického subjektu celou knihou. Bere na sebe však mnoho různých podob: od snu ve smyslu klidného nočního snění ve spánku, přes snění v bdělém stavu, po tíživý obraz skutečnosti jako špatného snu. Frustrace způsobená neschopností básníka komunikovat s okolním světem ho vede k dojmu, že je obklopen velkým bludištěm, ze kterého není úniku, anebo je uzavřen za dveřmi, od kterých nemá klíč. Tento motiv je však zásadnější pro sbírku *Cripta*, zde se skličující pocit samoty v básníkovi promítá jako ztroskotání, které vyúsťuje v touhu po zapomnění, touhu upadnout do věčného spánku, do věčného spánku smrti.

⁶⁵ Lat. Proserpina = řec. Persefoné. Pozn. autorky.

⁶⁶ „Destierro es un libro de interiores, habitaciones iluminadas por lámparas de mesa, llenas de ecos, espejos, livideces, espectros.“ PACHECO, José Emilio. Cit. dílo, str. 93.

⁶⁷ „Poesía dormida, insomne y sonámbula, en ella se realiza lo que Borges pidió para el ultraísmo: la transmutación de la realidad palpable en una realidad interior y emocional.“ Tamtéž, str. 93.

⁶⁸ „Destierro es el libro onírico par excellence de Torres Bodet, donde medita sobre la deshumanizada vida moderna y hace reflexiones ontológicas sobre la soledad del hombre.“ MULLEN, E. J. “La muerte como tema en la poesía de Jaime Torres Bodet.” In: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Mexiko: UNAM, 1976, str. 47.

Před nepřívětivým moderním světem utíká do samoty noci, která vše zahaluje do tmy, deformuje a mění, ale zároveň ponechává otevřený prostor pro básnickou imaginaci. Právě v noci, kdy okolní svět spí, prožívá básník svůj vlastní svět. Už to ale není noc projasněná září luny jako ve sbírce *Biombo*, ale temná noc města s mlhavým svitem elektrických lamp.

Sebereflexi a reflexi okolního dění se přizpůsobují i básnické obrazy. Častým motivem jsou zrcadlo, odraz, ozvěna a i v symbolech spojených s vodou se zdůrazňuje její povaha zrcadla, ve kterém se však neodráží jen okolní svět, ale vidí se v něm i básník sám. (Podobně tomu bylo i v básni *La Sombra* ze sbírky *Biombo*.) Na rozdíl od odrazu ve vodní hladině odraz v zrcadle neotevřítá tolik prostor ke snění a je spíše spojen s pokriveným obrazem světa, který básníka obklopuje. Se zrcadlem je pak dále spojen obraz moře, jehož hlubiny jsou pro básníka stejně úzkostnou představou jako okolní svět.

Ve sbírce *Destierro* jsou přítomny básnické obrazy, které jakoby byly zárodky následující knihy básní *Cripta*. Hlavní rozdíl mezi sbírkami však je v jazykovém vyjádření, neboť v první si autor vyzkoušel nový jazyk avantgardy, který „zavrhne racionální používání jazyka, logickou syntax, okázalou formu projevu i odkaz hudebnosti (rým, metriku, strofické vzory) a dává přednost souvislému proudění imaginace, nezvyklým a snivým obrazům, asyntaktickým vztahům, novému typografickému rozvržení, vizuálním efektům a nesouvislé a roztržité formě, která pokládá simultánnost za základní stavební princip“⁶⁹, kdežto v druhé se vrací k tradičnímu měřenému verši, jak budeme mít možnost dále sledovat. Souvislost těchto sbírek, návaznost témat v nich jsou nepopíratelné a my se je pokusíme vystopovat ve zvoleném výběru básní. Stejně jako v předchozí kapitole o sbírce *Biombo* povede naši interpretaci zaměření se na obraz ženy a na obraz básnického subjektu v jednotlivých básních. Nutno však předem podotknout, že termín básnický subjekt, jehož

⁶⁹ „desecha el uso racional del lenguaje, la sintaxis lógica, la forma declamatoria y el legado musical (rima, métrica, moldes estróficos), dando primacía al ejercicio continuado de la imaginación, a las imágenes insólitas y visionarias, al asintactismo, a la nueva disposición tipográfica, a efectos visuales y a una forma discontinua y fragmentada que hace de la simultaneidad el principio constructivo esencial.“ VERANI, Hugo. Cit. dílo, str. 12.

použití nám připadalo přijatelné pro básně předchozí sbírky, neboť v nich dochází k jakési jeho stylizaci, v těchto dvou sbírkách nabývá rysů podobných opravdovému autorovi a svádí k identifikaci s ním. Proto jsme se rozhodli při naší interpretaci básní sbírek *Destierro* a *Cripta* používat termínu básník, aniž bychom však měli v úmyslu ho ve všem identifikovat s autorem, Torresem Bodetem. Naše rozhodnutí by mohlo být podpořeno i závěrečným výrokem Josého Emilia Pacheca z jeho příspěvku na Mezinárodním kongresu o skupině Contemporáneos:

„Jaime Torres Bodet žil životem úředníka, ale jeho smrt byla smrtí básníka. Vše, co jeho *Paměti* zamlčují o jeho soukromém životě, je přítomno ve sbírce *Destierro* a v knize, která následovala, ve sbírce *Cripta*“⁷⁰.

Přejdeme nyní k interpretaci výběru básní z této sbírky, abychom se blíže seznámili s její atmosférou:

Úvodní báseň nazvaná Sloupořadí (Pórtico) je dle našeho názoru prototypem vyjádření básnickovy osamělosti a nalezení jeho vnitřního světa. V nepřetržitém proudu meditativních obrazů nevlídného okolního světa vysvítá básníkův harmonický vnitřní svět ztvárněný přírodními prvky.

PÓRTICO

En esta presencia amarilla –entre dos lámparas-
de la noche,
en esta inmovilidad del espejo que cuenta al revés
sus cadáveres
y en esta grieta fina del reloj
por donde cabe todos los días un instante imperceptible
de alondra

⁷⁰ „Jaime Torres Bodet llevó una vida de funcionario pero tuvo una muerte de poeta. Lo que sus *Memorias* callan acerca de su intimidad, está en *Destierro* y en el libro que siguió, *Cripta*“. PACHECO, José Emilio. Cit. dílo, str. 94.

está mi eternidad.

En este arco de triunfo
de vértebras unidas con banderas
para el aniversario de una rosa en el tacto,
en esta dimensión de cinco dedos
indispensable al peso de cada fruto y a la fecundidad
de cada caricia,
en este blanco de los ojos, blanco,
al que no tocan sino flechas mudas
y en esta melodía de una piel que la sal
de las mareas no enjuga, ni robustece, ni bruñe.

De un muro al otro de la soledad
soy un hombre desnudo que sangra por un costado
su sombra.
He tenido
que aprender a nadar en una competencia de náufragos,
con las manos tendidas
a todos los racimos del agua en que las espumas verdecen
mientras los cabellos perdían y recobraban a cada
momento una corona de ausencia...
Me sabía la voz, al hablar,
a las voces de los poetas que el oído narcotizaba
en los libros.
Y odié la voz. Y el eco. Y el espejo mismo del eco.
Pero ya estoy aquí,
en esta edad de la luz en que los colores más opuestos
se reconcilian,
rodeado por una selva de vértigos
y defendido de todas partes con una muralla de nombres.

Mi mundo pesa lo mismo, ahora, que una promesa,
que un sueño, que una palabra de mujer en la esquina
de una almohada,
pero lo llevo a todos los sitios,
a todas las distancias del aire,
a las nucas que imprime el bosque en la nieve
de las montañas,
a los valles que depositan una fuga de arroyo en el césped,
a las proezas y a las contricciones,
a todo,
a todo cuanto devuelve a la orilla de un puerto incendiado
-en la ceniza de pájaros y de barcos-
la resaca de los destierros... (31 až 32)

Tématem předložené básně je hledání básníkovy identity, jeho „věčnosti“ (eternidad). Sedě osamocen v noci při žlutém svitu lampy, nachází svůj svět v jakési skulince, která je mu útekem před časem a realitou a v které vládne harmonie vzdálená pomíjivosti existence – v této úzké štěrbině hodin/ kam se vtěsná každý den nepostřehnutelná chvilka/ skřivana/ je má věčnost (en esta grieta fina del reloj/ por donde cabe todos los días un instante imperceptible/ de alondra/ está mi eternidad). Podobný motiv se opakuje ve druhé strofě, kde se situuje „do prostoru pro pět prstů“ (en esta dimensión de cinco dedos) „nezbytného pro váhu každého plodu a úrodnost každé něžnosti“ (indispensable al peso de cada fruto y a la fecundidad/ de cada caricia). Intimní svět, jenž nachází sám v sobě, je malým zanedbatelným prostorem, který nemá v okolním světě větší význam (váhu) než slib nebo sen – Můj svět v této chvílce má stejnou váhu jako slib/ jako sen (...) (Mi mundo pesa lo mismo, ahora, que una promesa/ que un sueño (...)). Přestože básník vnímá svůj svět jako něco nevýznamného pro okolí, pro něho osobně je natolik skutečný a podstatný, že „ho nosí s sebou na všechna místa“ (pero lo llevo a todos los

sítios). A místa, kam ho nosí, se tím proměňují v harmonické *beatus ille* – na šíje, které tiskne les do sněhu hor,/ do údolí, co skrývají v trávě úprk potoka (a las nucas que imprime el bosque en la nieve/ de las montañas,/ a los valles que depositan una fuga de arroyo en el césped). Vytvoření si idylického poklidného vnitřního světa je reakcí na pocit „vyhoštění“ (destierro), který básník prožívá a který stále naráží jako „příboj“ (la resaca) „na břeh přístavu v plamenech“ (a la orilla de un puerto incendiado), jímž je on sám a ve kterém je uvězněn, neboť naděje na únik, symbolizovaná ptáky (pájaros) a loděmi (barcos), je plameny proměněna v popel (cenizas).

Pocit vyhoštění se v básníkovi úzce prolíná se samotou⁷¹ a pocitem bezbrannosti – Ode zdi ke zdi své samoty/ jsem nahý člověk (De un muro al otro de la soledad/ soy un hombre desnudo). Představuje se nám zde bezbranný člověk, kterému ubývají síly a kterému „z boku krvácí/ jeho vlastní stín“ (que sangra por un costado/ su sombra), protože okolní svět je pro něj „závodem ztroskotání, ve kterém se musel naučit plavat“ (He tenido/ que aprender a nadar en una competencia de naufragos). Motiv básníkovy vlastního stínu jsme mohli již pozorovat v básni La Sombra ze sbírky *Biombo*. Zde, přestože mu není věnován tak velký prostor, je podán daleko dramatičtěji. Básník také nenávidí svůj hlas, symbol existence ve světě lidí, neboť ho vnímá jako echo, jako pouhý odlesk čehosi, jako ozvěnu jeho opravdového já - A nenáviděl jsem ten hlas. A tu ozvěnu. A zrcadlo té ozvěny. (Y odié la voz. Y el eco. Y el espejo mismo del eco.) Nicméně již zde je smířen s oním okolním světem - Ale již jsem zde (Pero ya estoy aquí), jenž je věčnou hrou protikladů, symbolizovanou „zcela opačnými barvami, které se usmiřují“ (los colores más opuestos/ que se reconcilian). Vnější svět je pro něj nepřátelský a nepoznatelný, neboť ho „obklopuje“ (rodeado) jako „les závratí“ (selva de vértigos) a stejně jako závrť mu nedovoluje vidět ho jasně s čistou myslí. Mezi básníkem a okolním světem je postavena „zeď jmen“ (muralla de nombres), která mu sice může být obranou – bráněn (defendido) – stejně jako překážkou.

⁷¹ Vzpomeňme si, že španělské „destierro“ může být překládáno i jako „samota“ nebo „odlehle místo“. Pozn. autorky.

Navíc se domníváme, že právě „zeď jmen“ zde symbolizuje jakousi prázdnotu okolního světa, jakousi pouhou formu bez obsahu, jako cizí slovo, jehož význam neznáme.

Pokusili jsme se na předchozích řádcích vystihnout, jak vidíme v básni Destierro básníkův konflikt s okolním světem a jeho uzavření se do svého vnitřního světa identifikovaného se snem. Nicméně kromě této hlavní tematické linie by zcela jistě každý čtenář mohl vystopovat jiné obrazy, které by mu mohly připadat určující a překvapivé. To je také podstatou nové surrealistické metody, již si Jaime Torres Bodet pro tuto sbírku zvolil a jež se zakládá na řetězení básnický obrazů bez logické návaznosti, čímž „je zdůrazněn význam prázdného prostoru mezi slovy, v němž díky čtenářově „komplicitě“, to znamená díky jeho intelektuální spolupráci, mohou vyvstat všechny asociační vazby“⁷². Otvírá se tím neomezený prostor čtenářově imaginaci. Skladba je navíc ukončena eliptickými třemi tečkami (stejně jako v básni Biombo ze stejnojmenné sbírky), jež ho taktéž zvou k účasti na dotvoření skladby. Nejasnost syntaktických vazeb mezi slovy, časté přesahy, inverze, hojnost neobvyklých spojení slov zdánlivě nedávajících smysl, neočekávané rozmístění interpunkčních znamének, vypuštění rýmu a použití volného verše o různých délkách, to vše podporuje „uvolnění asociační dynamiky slov“⁷³ a aktivuje čtenářovu představivost. Nicméně v básni Destierro nepoužil Torres Bodet jen této techniky řetězení obrazů, nejde jen o automatické zaznamenávání psychických obrazů bez hlubšího záměru, neboť na jednu stranu je z básně cítit, že autor její strukturu promyslel. První dvě strofy využívají principu paralelního řazení obrazů, kdy za anaforou (en esta) následuje substantivum rozvíté neobvyklým přívlastkem. Syntaktické celky však neodpovídají veršům. Navíc umístění jádra výpovědi (está mi eternidad) na konec první sloky dodává začátku básně na dynamice. Tyto dvě strofy opět slouží pro uvedení čtenáře do tématiky, obdobně tomu bylo i v některých básních předešlé sbírky.

⁷² BRETON, André. *Manifesty surrealismu*, Praha: Herman & synové, 2005, str. 32, pozn. překladatele.

⁷³ Tamtéž, str. 32, pozn. překladatele.

Třetí strofa je těžištěm básně. Zdrucující obraz básnickovy samoty na jejím začátku soustřeďuje východisko celé básně. Jen kvůli němu vznikly ostatní verše, jen kvůli tíži samoty básník uniká do svého vytvořeného světa. Zároveň je v tomto obraze přítomen zárodek sbírky *Cripta*, kterou Torres Bodet napsal o sedm let později a které se budeme věnovat v následujících kapitolách.

Další básní, kterou jsme vybrali ze souboru *Destierro*, je Ukolébavka (Canción de cuna). Budeme v ní mít příležitost hledat příbuznost s básní předešlou.

CANCIÓN DE CUNA

Frente a la galería
de los antepasados que se asoman
al palco de este cuadro de familia
¡con qué limpieza cinematográfica
de actor
que ensaya cada gesto veinte veces
acciono, me desnudo, represento mi vida!

Yo era
todavía, al entrar,
ceñido por el marco de Whistler
-domador de enroscadas escaleras-
que no sabe jamás
dónde poner el pie ni la sonrisa.

Me estorbaban
el sombrero, las fechas, la memoria,
los paisajes prendidos al recuerdo
con alfileres de anuncios eléctricos.

Tenía
miedo de despertar
al oso amaestrado de la alfombra,
a la cigüeña de la lámpara
y a esos cirujanos de las sillas
que la noche congrega
para la autopsia de las lunas muertas.

Un espejo recoge un laberinto.
En sus canales de agua endurecida
me persigo a mí mismo.

Nafrago en mil edades al revés
y en sus retratos últimos me salvo
súbitamente con semblante de niño.

Para la nieve tibia del sueño en que me hundo
el sueño y la vigilia son la Penélope del mundo.

¡Las doce!
Doce puertas de cólera y de espanto
se han abierto en la plaza del reloj.

Oscilan
-ahorcadas en los percheros-
las bufandas suicidas.

Una amazona de cristal educa
en la pulsera el trote de mi sangre.

Y se escuchan los pasos

del médico que sale del armario
a examinar la herida del clavel
en la solapa de ese traje inmóvil
en que agoniza un velador sentado...(82 až 83)

Básník v této básni opět sedí v noci sám, bdí (velador sentado) a prochází jím okolní svět. Noc ho na jednu stranu děsí – Dvanáct! Dvanáct dveří hněvu a zděšení/ se otevřelo na náměstí hodin (¡Las doce!/ Doce puertas de cólera y de espanto/ se han abierto en la plaza del reloj.) – na druhou stranu je mu útočištěm, závojem, který mu umožňuje procítit sám sebe. Svou existenci, svůj život mezi lidmi, zobrazenými jako „galerie předků“ (galería de los antepasados), vnímá jako jakési představení herce, který zkouší každé gesto dvacetkrát (actor que ensaya cada gesto veinte veces). Ale ani takovýto postoj k okolnímu světu mu nedodává síly k tomu, aby v něm mohl žít, neboť právě svět lidí i věcí ho děsí. Běžné věci jako by oživaly - např. zkrocený medvěd koberce (oso amaestrado de la alfombra) – anebo na sebe braly podoby zoufalých lidských osudů – např. sebevražedné šály (bufandas suicidas). Takováto personifikace (animizace) předmětů běžné potřeby umocňuje anebo odráží básníkův strach z okolního světa. A děsí ho i čas, především minulost, zpřítomněná ve třetí strofě jako „paměť“ (memoria) a jako „vzpomínka“ (recuerdo). Jde tedy o jakousi osobní minulost, osobní prožitek času. V čase ztroskotává – Ztroskotávám v tisících věků naruby (Naufrago en mil edades al revés) – ale nenadálou záchranou mu je vzpomínka na dětství –zachráněn jsem/ náhle dětskou tváří (me salvo/ súbitamente con el semblante de niño). Nejen vzpomínka na dětství, ale i sen mu dovolují žít v odlidštěném světě. Do snu utíká, ponořuje se do něj (sueño en que me hundo) a přirovnává ho k oddanému a trpělivému čekání Odysseovy manželky Penélope.

V páté strofě básně se objevuje zrcadlo, důležitý symbol poezie Torrese Bodeta, a i zde je předloženo ve spojení s labyrintem – nějaké zrcadlo zachycuje labyrint (Un espejo recoge un laberinto). V zrcadle - labyrintu se ale básník neodráží jasně, nýbrž „pronásleduje sám sebe“ (me persigo a mí

mismo). V předcházejícím verši – V jeho kanálech ztvrdlé vody (En sus canales de agua endurecida) – je vystižena spojitost zrcadla s vodní hladinou, jimž společnou vlastností je právě zrcadlení či odraz. Souvislost mezi labyrintem a zrcadlem budeme moci pozorovat dále při rozboru básní sbírky *Cripta*.

Z hlediska využití básnických prostředků je zde, stejně jako v předchozí uvedené básni, působnost veršů založena na řetězení náhlých překvapivých obrazů. I zde je zřejmý záměr, s kterým básník řadí jednotlivé motivy a vytváří celistvý obraz svého konfliktu s okolním světem. Obsahově i formálně je tato báseň velmi podobná básni Pórtico.

Přejdeme nyní k druhému zvolenému okruhu, k obrazu ženy. Ze sbírky *Destierro* jsme vybrali pouze jednu báseň – Proserpina (Proserpina). Domníváme se však, že je zásadní. Zajímavý pohled na propojení obrazu ženy ze sbírky *Destierro* s jejím obrazem ve sbírce *Cripta* podává Beth Miller⁷⁴. V následující kapitole budeme mít možnost přiblížit tento pohled čtenáři více.

PROSERPINA

Tenías
en la memoria de los silencios interrumpidos
un nombre tan sonoro,
de vocales tan duras y tan densas
-Atalanta, Ifigenia, Proserpina-
un nombre todo de mármol,
que daba miedo pronunciar de prisa
por temor de romper,
al dejarlo caer sobre las frases,
los secretos de las palabras...

⁷⁴ MILLER, Beth, „La desmitificación de la mujer en las obras de Jaime Torres Bodet en los años treinta.“ In: *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Mexiko: UNAM, 1976.

Y vivías envuelta de cristal,
como las reinas de los telescopios,
bajo la lluvia esmerilada
de una aurora de talco.

Llama de mármol en la antorcha fría
de la estatua de un ángel funerario,
no proyectabas sombra pasada ni futura
sobre el presente universal del sueño.

Profesora de invierno del paisaje,
un equilibrio de triángulos isósceles
hacía suspirar a los pintores
en todos tus retratos
por el „Embarque hacia la Geometría“.

Inclemente y astral
como el rostro de eclipse que los ojos sinceros añaden
a la luna en menguante de las máscaras,
el peso de tu nombre te arrastraba
al fondo del espejo en que vivías.

Pero tu nombre era
de sílabas tan duras y tan francas
que nadie supo articularlo nunca
sin dejarlo caer
en medio de los sueños felices,
sobre las alas tiernas de las frases. (72)

Básník se v básni obrací k ženě v druhé slovesné osobě, čímž je vyjádřen jejich vzájemný blízký vztah. Avšak o ženě jako o lidské bytosti zde nenajdeme mnoho zmínek, neboť její existence je zastoupena jejím jménem (*nombre*), jehož tíha ji vláčí na dno zrcadla, ve kterém žije (*el peso de tu nombre te arrastra/ al fondo del espejo en que vivías.*) A její jméno není tíživé pouze pro ni, ale pro všechny, neboť je složeno - z tak tvrdých a prudkých slabik, že ho nikdo nikdy neuměl vyslovit (*de sílabas tan duras y tan francas/ que nadie supo articularlo nunca*). Je celé z mramoru (*un nombre todo de mármol*) - a vzbuzuje svým chladem kamene v lidech strach (*daba miedo*), neboť vysloveno rychle (*pronunciar de prisa*) by mohlo rozbít (*romper*) tajemství slov (*los secretos de las palabras*). Jako by bylo magickým slovem či zaklínadlem a ten, kdo by nepodlehł strachu ho vyslovit, by byl navždy pohlcen jeho tajemstvím. Zmiňovaná jména mytických postav – Atlanta, Ifigenie, Proserpína (*Atalanta, Ifigenia, Proserpina*) – implicitně odkazují ke ztrátě, k oběti a ke smrti. Interpretace obrazu ženy v této básni jako obrazu smrti je podle našeho názoru nevyhnutelná, neboť kromě jména manželky boha podsvětní říše, jež je jejím názvem, je tu obraz ženy spojen s chladem (reprezentovaným mramorem) a se strachem. Její existence, jakoby umístěna někam mimo čas, nepatří ani do minulosti ani do budoucnosti – nevrhala jsi stín minulosti ani budoucnosti (*no proyectabas sombra pasada ni futura*). V neposlední řadě potvrzují spojení obrazu ženy se smrtí první dva verše čtvrté strofy, kde je protikladně přirovnána ke studené pochodni (*antorcha fría*) v ruce sochy pohřebního anděla (*estátua de un ángel funerario*).

V této básni je opět zřejmé, že obrazy byly zvoleny záměrně tak, aby co nejdůležitěji vyjadřovaly podstatu ženy. V tematické výstavbě je také patrný básníkův záměr, i když se zde občas objeví překvapivé obrazy, jejichž metaforický význam je široký a každý čtenář si je může vyložit v jiném smyslu. Na rozdíl od básně *Pórtico* však nedochází k tak strhujícímu řetězení nečekaných obrazů, a nelze tedy říci, že by tato báseň splňovala surrealistické principy. Naopak v ní vidíme precizní výstavbu dílčích prvků podobnou té, kterou básník rozvinul o sedm let později ve sbírce *Cripta*.

4.3. Cripta⁷⁵

„Menos me hospeda el cuerpo que me entierra...“

Quevedo

(Méně mě hostí mé tělo než pohřbívá...)

Název sbírky i citát z Queveda v úvodu předznamenávají atmosféru jejích básní. Na rozdíl od předchozích sbírek, kterým je věnována hlavní část této diplomové práce, bývá tato od nich často oddělována a dávána do souvislosti s následujícími sbírkami. My však tématicky vidíme větší souvislost se sbírkou předešlou.

V roce 1937, kdy sbírka vyšla, byl Jaime Torres Bodet již veřejně známým diplomatem a státníkem. Důvod, proč si autor za motto knihy vybral právě Quevedův výrok, objasňuje takto:

„Čím naléhavější byly záležitosti, které mě obléhaly, a čím oficiálnější byla jednání s lidmi, s nimiž jsem se musel stýkat, tím osamocenější jsem se cítil. Existují okolnosti, při kterých člověk pochopí – jak řekl Quevedo – že dokonce tělo je mu hrobkou.“⁷⁶

Cripta je chronologicky první sbírkou, kterou autor uvádí v kompletním znění ve svém Výběru z díla. Skládá se ze čtyřiceti šesti básní.

Ústřední tematikou je stejně jako ve sbírce *Destierro* hledání básnickovy identity, avšak zde již básníkův konflikt s okolním světem není předkládán tak naléhavě. Jakoby smířen s osamělostí danou lidskému osudu, prohledává zákoutí své

⁷⁵ Odkazy na stránky budeme uvádět v závorce za textem básní převzatých z: TORRES BODET, Jaime. *Destierro y otros poemas en la sombra*. Mexiko: CONACULTA, 2000.

⁷⁶ „Cuanto más apremiantes eran los asuntos que me asediaban y más oficiales los personajes a quienes tenía que tratar, más solo me sentía yo. Hay circunstancias en las que el hombre comprende –según dijo Quevedo– que hasta el cuerpo lo entierra“. AGUIRRE, Gustavo Jiménez. Cit. dílo, str. 23.

vlastní duše. Pocit ztroskotání přestává být pro něj tolik skličující, neschopnost komunikace se světem se stává součástí jeho života, uzavírá se do vlastního nitra, které se mu po vzoru okolního světa stává labyrintem, kde se setkává se svým *alter ego*. Jeho vnitřní svět je od okolního oddělen zavřenými dveřmi, od nichž nemá a snad již si ani nepřeje mít klíč. Je navždy uzavřen jako v hrobě. Najednu stranu nachází klid nerušený okolním děním, na druhou ve svém vnitřním světě nenachází odpověď na řadu otázek, které si klade a které v něm zanechávají děsivou ozvěnu. Jeho *alter ego* splývá právě s touto ozvěnou.

Uzavřeností ale také dochází v básníkovi k jakémusi „zmražení tepu vášní“⁷⁷, které ho distancuje od chaotického světa a dává mu možnost objevit své vlastní já:

„Nachází se zde nehybné drama, které básník pozoruje se stejnou nehybností, ne jako svět plný vášní, ale jako chaos obrazů, mezi nimiž jen on, díky svému výjimečnému vnímání, rozeznává obraz sama sebe, odděluje ho a zušlechťuje.“⁷⁸

Toto zmražení dřívějšího rozjitřeného vnímání okolního světa, nehybná kontemplace dění a obrat pozornosti básníka do jeho nitra jsou zároveň objevem nové překážky, kterou vidí v plynutí času a v nevyhnutelnosti konce života, smrti:

„Objevuje se zde opět smrt ve vztahu k času, nelítostná síla, která vede básníka vstříc vzdálené, nejisté, nevyhnutelné budoucnosti.“⁷⁹

Pocit frustrace způsobený nevyrovnaností s okolním světem, přítomný ve sbírce *Destierro*, je ve sbírce *Cripta* nahrazen smířením se s neodvratitelným příchodem smrti. Téma smrti však neodkazuje jednoznačně ke konci lidského života, ale provází tematický střed sbírky: hledání básníkovy já. Je tedy výrazem každodenního umírání lidských nadějí a vášní. Motiv plynutí času se

⁷⁷ „congelamiento de las pulsiones“. Tamtéž, str. 23.

⁷⁸ „Hay un drama inmóvil que el poeta contempla desde su inmovilidad, no como un mundo de pasión, sino como un caos de imágenes en donde sólo él, por medio de una percepción exquisita, reconoce la imagen individual, la separa, la cultiva.“ Tamtéž, str. 23.

⁷⁹ „Aparece de nuevo la muerte en función del tiempo, fuerza inexorable que lleva al poeta hacia un futuro lejano, incierto, fatal.“ MULLEN, E. J. Cit. dílo, str. 51.

promítá do často použitého obrazu schodiště a básník po něm vystupuje nebo sestupuje vstříc nejistému konci. Tento motiv schodiště jsme mohli pozorovat i v předešlých sbírkách.

Na rozdíl od předchozích sbírek (*Biombo* a *Destierro*) je obraz ženy v knize básní *Cripta* vždy pojímán ve vztahu k ústřednímu tématem, s kterým se někdy dostává do rozporu: „V jeho básnickém díle z roku 1937 je lyrický postoj k „Ženě“ spojen s naléhavým existenciálním tématem, středem autorových děl oné doby – tématem hledání já.“⁸⁰ Beth Miller vidí v proměně obrazu ženy v autorových dílech třicátých let jakýsi posun od její mytizace k individualizaci, kdy básník prohlédne závoj, který ji zahaluje a odkrývá její podstatu. Autorka ve své studii srovnává obraz ženy v básnických sbírkách *Destierro* a *Cripta* s hlavní hrdinkou prózy Jaimeho Torrese Bodeta, Proserpina rescatada, a je toho názoru, že v podstatě jde o stejnou ženu⁸¹. Její spojení s mýtem Proserpíny však nedává výlučně do souvislosti se smrtí, ale naopak vidí osvobození Proserpíny od mýtu, který ji provází a je dáván do souvislosti s hledáním básnickova já, jako znovunalezení její pravé podstaty. My však podobné znovunalezení necítíme jako osvobozující, ale naopak jako ztrátu zázemí básnickova vnitřního světa, kdy se smiřuje se surovou realitou a nevyhnutelností konce lidského života. Beth Miller dále také zkoumá nakolik je obraz ženy pojímán jako obraz lidské bytosti a nakolik by mohl být spojen s obrazem poezie, ale nedochází k žádnému konkrétnímu závěru.⁸²

Zatímco tématické okruhy sbírek *Destierro* a *Cripta* na sebe úzce navazují, hlavní rozdíl mezi oběma knihami je v jazykovém pojetí. Jaime Torres Bodet si ve sbírce *Destierro* vyzkoušel avantgardní postupy, ale „když se objevuje sbírka *Cripta* (1937), odklání se básník od veškeré programové estetiky. Vrací

⁸⁰ „En su obra poética de 1937 la actitud lírica hacia “Mujer” está relacionada con el obsesivo tema existencial, central en los escritos del autor en esta época –el de la búsqueda del yo.” MILLER, Beth. Cit. dílo, str. 105.

⁸¹ Srov. Tamtéž, str. 96.

⁸² Srov. Tamtéž, str. 96 až 106.

se k měřenému verši, jehož skrytou senzualitu odráží Quevedův epigraf⁸³. Místo volného verše v předešlé sbírce se v této objevuje rým a před řetězením náhlých obrazů dává autor ve sbírce *Cripta* přednost propracované kompozici a účelovému řazení jednotlivých motivů. Dokonalý pravidelně vystavěný verš provází všechny básně této sbírky.

Přejdeme nyní k druhé části kapitoly a podívejme se zblízka na vybrané básně ilustrující naše zvolené tematické okruhy.

Pro představení první básně si dovolíme použít výrok Octavia Paze:

„Ve sbírce *Cripta* je báseň, ze které běhá mráz po zádech: Bludiště (Dédalo). Každý básník je odsouzen napsat za svůj život jednu báseň, která je zároveň jeho hrobem i pomníkem. V případě Torrese Bodeta je to právě báseň Dédalo.“⁸⁴

DÉDALO

Enterrado vivo
en un infinito
dédalo de espejos,
me oigo, me sigo,
me busco en el liso
muro del silencio.

Pero no me encuentro.

⁸³ „(...) cuando aparece *Cripta* (1937) el poeta se ha alejado de toda estética programática. Ha vuelto al verso medido con la sensualidad soterrada que enmarca el epígrafe quevediano (...)”. AGUIRRE, Gustavo Jiménez. Cit. dílo, str. 22 až 23.

⁸⁴ „En *Cripta* hay un poema escalofriante, „Dédalo“, que igualmente podría llamarse „las revelaciones del espejo“. Cada poeta está condenado a escribir un poema que es, a un tiempo, su tumba y su monumento. En el caso de Torres Bodet ese poema es „Dédalo.“ PAZ, Octavio. „Poeta secreto y hombre público: Jaime Torres Bodet.“ In: *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colegio de México, 1994, str. 6.

Palpo, escucho, miro.
Por todos los ecos
de este laberinto,
un acento mío
está pretendiendo
llegar a mi oído...

Pero no lo advierto.

Alguien está preso
aquí, en este frío,
lúcido recinto,
dédalo de espejos...
Alguien, al que imito.
Si se va, me alejo.
Si regresa, vuelvo.
Si se duerme, sueño.
-„¿Eres tú?“, me digo...

Pero no contesto.

Perseguido, herido
por el mismo acento
-que no sé si es mío-
contra el eco mismo
en este infinito
dédalo de espejos
enterrado vivo. (93 aŕ 94)

Výchozí bod básníkovy hledání jeho já, které je ústředním tématem této básně, vyjadřuje oxymóron - enterrado vivo (pohřbený živý⁸⁵) prvního a posledního verše. Čtenář je tedy hned prvním veršem vržen do tematického středu básně. Básník se situuje - do nekonečného bludiště zrcadel (en un infinito/ dédalo de espejos) -, plného ozvěn (ecos), kde - v zimě velkolepého areálu (en este frío/ lúcido recinto) - hledá své já na hladké zdi ticha (en el liso/ muro del silencio). A toto ticho je mu samotou, stejnou samotou jako v básni Destierro, samotou uzavřenou mezi zdi a zrcadla. Avšak zde nachází básník své *alter ego*, jež je vyobrazeno jako nějaký jeho hlas (un acento mío), který se snaží, aby byl uslyšen (está pretendiendo llegar a mi oído), a jako někdo, koho (básník) napodobuje (Alguien, al que imito). A právě toto napodobování je základem spojení dvou básníkových částí (bytostí) a odráží se i v jazykové rovině, ve spojení slov s velmi příbuznou sémantikou, ne-li synonym - Pokud odejde, vzdalují se./ Pokud se vrací, jsem navrácen./ Pokud usíná, sním. (Si se va, me alejo./ Si regresa, vuelvo./ Si se duerme, sueño.) Básník si naslouchá (me oigo), (proná)sleduje se (me sigo), využívá svých smyslů k nalezení sebe sama - Hmatám, poslouchám, hledím (Palpo, escucho, miro), ale veškeré jeho vynaložené úsilí nemá výsledku, neboť během básně rozpoznává, že se nenachází (no me encuentro), že svůj vnitřní hlas nezachytí (no lo advierto) a na otázku - -Jsi to ty?, říkám si... (-, ¿Eres tú?", me digo...), kterou pokládá sám sobě, neodpovídá (no contesto). V závěru básně se cítí „pronásledován, raněn/ tím stejným hlasem“ (Perseguido, herido/ por el mismo acento), který neví, zda je jeho (-que no sé si es mío-), a po zklamané naději se opět ocitá obklopen nekonečným bludištěm zrcadel, pohřbený živý .

Celá báseň je uzavřena do kruhu, neboť první a poslední verš je identický, její kompozice je tedy rámcová. Tato kruhová struktura zároveň odráží a umocňuje dojem věčného bloudění bludištěm, kde člověk, ztracen, má pocit, že chodí v kruhu. První strofa představuje básníkovu výchozí situaci, druhá naznačuje

⁸⁵ I v tomto případě jsme se rozhodli pro doslovný překlad, přestože španělské spojení v sobě nese mnoho dalších možných významů a výkladů. Mohlo by být přeloženo například i jako „pohřben za živa“. Zároveň považujeme za důležité, že španělské participium „enterrado“ je odvozeno od „tierra“ (zem), kdežto české „pohřben“ odkazuje k „hrobu“. Problematiku výstižnějšího překladu ponecháváme otevřeno. Pozn. autorky.

setkání s oním *alter ego*, které se vzápětí rozvíjí ve třetí sloce a je jejím těžištěm, a závěrečná strofa navrácí básníka opět do výchozí situace, která se však po předchozím setkáním stává snad ještě tíživější. Avšak jakási vnitřní struktura či rozložení slok je založeno na kontrastu, kdy je každá sloka postavena do opozice s následným samostatným veršem, jehož syntaktická struktura je vždy stejná: odporovací spojka „ale“ (pero) je následována negativním tvarem slovesa v první osobě jednotného čísla. Tento kontrast mezi slokami a následujícím veršem je dále umocněn anaforou zmiňované odporovací spojky, neboť se stále opakuje. Struktura jednotlivých veršů pak bývá převážně binární (např. *Enterrado vivo* nebo *Perseguido, herido*). Na začátku druhé strofy se ale objevuje verš rozdělený na tři jednotky (*Palpo, escucho, miro*), který po úvodu závratně zrychluje rytmus básně. Na konci veršů převažuje asonanční rým založený na opakování samohlásek „i“ a „o“, ale najdeme tu i jedenáctkrát asonanční rým samohlásek „e“ popř. „ue“ a „o“. Rozložení rýmu na konci veršů pravděpodobně nesleduje žádný předem určený vzorec. Navíc se např. ve třetí strofě setkáme i s rýmem vnitřním. Dokonalý šestislabičný verš odměřuje rytmus celé básně. Zvuková stránka básně je postavena na dominantně převažujícím opakování samohlásek „e“ (objevuje se osmdesátkrát) a „o“ (objevuje se jedenašedesátkrát). Celková působivost básně je založena na dokonalém vyvážení tematického, kompozičního a jazykového plánu. Na rozdíl od básní sbírky *Destierro* v ní nenalezneme překvapivé básnické obrazy a tropů je zde také pomálu, přestože hlavní téma je vyjádřeno právě metaforou (*Enterrado vivo*), která spojuje významově si odporující, i když vcelku běžná, slova, čímž proráží hranice běžné skutečnosti a dokazuje, že k podstatě metafory patří právě jakýsi „nadbytek významu“.⁸⁶ Jakkoli chudá na konkrétní básnické figury se může tato báseň zdát, je jednoznačné, že její celkový význam je výlučně metaforický.

⁸⁶ Srov. Pokorný, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha: Vyšehrad, 2005, str. 57.

Za překlad názvu druhé básně, kterou jsme zahrnuli do našeho výběru, jsme zvolili české slovo Oddanost (Fidelidad), přestože by španělský originál mohl být přeložen i jako věrnost.

FIDELIDAD

Tras una puerta estoy,
estuve, estaré siempre.

Tras la delgada puerta
de esta mansión callada
a la que el mar quería
ya devorarle -¿cuándo?-
peldaño por peldaño
todos los escalones...
Aquí, tras esta puerta
que una invisible mano
cerró súbitamente,
estoy, estaré siempre.

Tal vez haya otros seres
que se imaginen verme
cruzar, en este instante,
crepúsculos y calles.
Tal vez, desde algún puerto
que no he tocado nunca,
me esté llamando ahora
la boca de una sombra...

Pero yo sé que estoy
aquí, tras esta puerta,

en esta vieja casa
que el mar, cuando era niño,
quería ya con todas
sus sales ir mordiendo
-quitándole hoy un arpa,
mañana una veleta-
hasta dejarme solo
sin muros ni preguntas,
frente al cadáver brusco
de la mujer que un día
oí, del otro lado
de la cerrada puerta,
rodar por los peldaños
de una escalera oscura... (142 až 143)

Dokonalý heptasylab odměřuje rytmus celé básně, jejíž tematické jádro je čtenáři představeno hned v úvodním dvojverší – Za nějakými dveřmi stojím,/ stál jsem, stát budu vždycky (Tras una puerta estoy,/ estuve, estaré siempre.) Následující strofy pouze rozvíjí tento motiv zavřených dveří, za kterými byl básník uvězněn již jako dítě (cuando era niño). Uzavřen ve starém domě (casa vieja) nebo v mlčenlivém sídle, které reprezentují jeho já, pociťuje, jak okolní svět na něj naráží jako moře (mar) a chce pohltit (devorar) celý jeho život. Život nebo básníkově já jsou zde vyjádřeny jako schodiště (peldaño por peldaño). Být uzavřen za dveřmi však není básníkovou volbou, neboť ruka, která dveře znenadání zaklapla (mano/ cerró súbitamente) je neviditelná (invisible), tudíž básníkovi neznámá. Ostatní lidé si mohou představovat, že básník žije mezi nimi, ale on sám je přesvědčen, že žije od nich oddělen a žije sám v absolutním prázdnu, kde nenachází ani své *alter ego*, kde snaha probourat zdi otázek je marná, neboť v tomto prázdnu nejsou ani zdi (sin muros) ani otázky (sin preguntas). Zcela osamocen za zavřenými dveřmi cítí, že venku z druhé strany stojí pouze smrt, zosobněná mrtvolou ženy (cadáver de la mujer), kterou

zaslechli scházet po schodech temného schodiště (rodar por los peldaños/ de una escalera oscura...) Život a smrt se v obraze schodiště prolínají, jakoby žít znamenalo scházet po schodech do náruče smrti. Podobný obraz byl přítomen již v básni *Río abajo* ve sbírce *Biombo* a provází celou poetickou tvorbu Torrese Bodeta. V této básni, přestože jejím středem je básník, jsme mohli vidět, jak se obraz ženy spojený se smrtí prolíná s tématem hledání básníkovy já.

V následujících básních, které jsme vybrali pro druhou část kapitoly věnované sbírce *Cripta*, je obraz ženy posunut do tématického středu, i když i nadále zůstává spojen s obrazem básníka. První skladbou je báseň *Ostrov (Isla)*.⁸⁷

ISLA

Te imaginé castillo
ceñido de rencores,
fortaleza entre riscos,
ciudad entre cañones.
Pero tú descansabas
en una azul delicia
de plácidos canales
y torres cristalinas,
feliz como una isla
desnuda y sin memoria,
mujer, junto a la orilla
esquiva de ti misma.

En la mitad de un bosque

⁸⁷ Ve španělštině je podstatné jméno "ostrov" (Isla) narozdílné od češtiny rodu ženského. Pozn. autorky.

poblado de amenazas,
te imaginé... Murallas
y puentes levadizos,
barbacanas, escarpas,
corazas y alabardas
pensé que de tu alma
las puertas custodiaban.
Pero te vi, entre flotas
de naves silenciosas,
brocados, azucenas,
crepúsculos y góndolas.

Y me infundiste entonces
horror, pues la batalla
-a sangre, a fuego, a muerte-
que contra mí librabas
no estaba ya ocurriendo
bajo los claros templos
que un pie de mármol hundien
en tus canales trémulos;
sino en esa lejana
bahía solitaria
donde las carabelas
de un almirante muerto
están, desde hace siglos,
venciéndome en silencio... (99 až 100)

Básníková představa o ženě je v této básni zasazena do kontrastu s realitou. Zatímco on si ji představuje jako hrad (castillo), pevnost (fortaleza) nebo město mezi kanóny (ciudad entre cañones), ona odpočívá (descansa) v azurové rozkoši klidných kanálů a křišťálových věží (azul delicia/ de plácidos canales/

y torres cristalinas). Šťastná jako ostrov (feliz como isla), vysvléklá (desnuda) z šatů reality žije mimo čas, mimo paměť (sin memoria). Konfrontaci básnickovy představy o ženě najdeme jak v první tak v druhé strofě. Na stejném výstavbovém principu těchto dvou slok se opakovaně vyjadřuje vzdálenost básníka od ženy. Zatímco on ji ve svých představách přirovnává k věcem, jejichž dosažení přináší tomu, kdo se o to pokusí, mnohá úskalí, symbolizovaná například zvedacími mosty (puentes levadizos), střílnami (barbacanas), strmými srázy (escarpas), překvapeně zjišťuje, že ona spočívá mezi tichými koráby (naves silenciosas), brokáty (brocados) a liliemi (azucenas). A toto nevyplněné básnickovo očekávání v něm vyvolává hrůzu (Y me infundiste horror), neboť v nelítostné bitvě (batalla), kterou žena proti němu vede (contra mí libras), je zbaven svých zbraní, svých představ. Nakonec si uvědomuje, že je již po staletí (hace siglos) v tichosti porážen (venciéndome en silencio) mrtvým admirálem (almirante muerto) v opuštěné zátocce (bahía solitaria). Tento obraz v posledních verších básně by mohl být interpretován mnoha způsoby. Nám připadá nosný obraz mrtvého admirála. Domníváme se tedy, že je to právě každodenní smrt, která básníka postupně zbavuje sil. Smrt by pak mohla být pojímána jako symbol jakékoli ztráty. Vidíme také jisté spojení mezi smrtí a obrazem ženy, jelikož obě témata jsou v této básni ve spojení s motivem lodi.

Přestože má báseň tři sloky, z pohledu tematické kompozice je rozdělena na dvě části. První dvě sloky vykazují stejnou strukturu a jejich vnitřní kompozice je založena, jak již bylo řečeno, na kontrastu. Zároveň jejich kompoziční řazení za sebou využívá principu paralelnosti. Třetí strofa je vyústěním prvních dvou, jejich důsledkem, což je vyjádřeno i syntakticky.

Poslední báseň našeho výběru nese název Místo (Sitio). Jak uvidíme, dochází zde ke změně role ženy i básníka, což je také důvod, proč ji uvádíme na závěr.

SITIO

La Victoire et la nuit, plus cruelles que nous...

Racine

Penetro al fin en ti,
mujer desmantelada
que –al terminar el sitio-
ya sólo custodiaban
monótonos tambores
y trémulas estatuas.
Penetro en ti, por fin.
Y, entre la luz delgada
que filtran, por momentos,
estrellas y palabras.
encuentro y cada paso
que doy sobre los fríos
peldaños que conducen
al centro de tu alma
-un cuerpo junto a otro-
cien horas degolladas.

Me inclino... Una por una
las reconozco, a tientas.
Contra una jaula exacta
en ésta, oscuramente,
un ruiseñor estuvo
rompiéndose las alas.

Es ésa... No sé ya

lo que en esa existencia
apolillada y blanda
moría o principiaba:
esquivas formas trucas,
presencias instantáneas,
deseos incompletos,
dichas decapitadas.

Y pienso: en mí, vencido
y sobre ti, violada,
¿quién izará banderas
ni colgará guirnaldas?
Mujer, fantasmas eran
tus centinelas mudos;
relámpagos de níquel
sus pálidas espadas;
pero las sordas huestes
con que te rodearan
la noche y mis preguntas
también eran fantasmas,
y las furias que bajan
ahora, hacia la muerte,
rodando por los bruscos
peldaños de tu alma,
ceniza solamente
serán en cuanto calles:
ceniza, polvo y sombra,
fantasmas de fantasmas... (126 až 127)

Racinův citát uvádějící tuto báseň předjímá její náladu: „Vítězství a noc, krutější než my...“ Žena pro básníka zde již pozbyla jakéhokoli tajemství, neboť pronikl

(penetro) do ní a odkryl její postatu – střed její duše (centro de tu alma). Už pro něj není tajuplnou záhadou nočních scénérií, ani nedosažitelnou nadějí na druhé straně dveří. Po studených a prudkých schodech její duše (fríos/ bruscos peldaños de tu alma) schází v ústrety smrti (hacia la muerte). Odhalení či vítězství (abychom použili slova z úvodního francouzského citátu) je však absolutní porážkou básníka (mí, vencido) a znásilněním ženy (ti, violada). Veškerá přechozí snaha byla pouhou iluzí, přeludem, chimérou (fantasmas eran), neboť vše se nakonec obrátí v – popel, prach a stín/ v přelud všech přeludů... (ceniza, polvo y sombra, fantasmas de fantasmas...)

Spojení obrazu ženy se smrtí v této básni je podle našeho názoru nepopiratelné. Otázkou ale zůstává, zda by se dalo říci, že mezi nimi dochází k úplné identifikaci. Chvílemi nabýváme dojmu, že žena naopak vyjadřuje smysl života, jeho tajemství, které básník hledal a zároveň se ho děsil. A když ho objevil, zjistil si, že není ničím jiným než právě smrtí.

Závěr

Doufáme, že se nám v předchozích kapitolách podařilo dostatečně ukázat, že poetika Jaimeho Torrese Bodeta procházela v letech 1925 až 1937 velkými změnami, které se odrážejí jak v rovině formální tak tematické. Na pojetí ženy a básníka či básnického subjektu v básních tohoto období jsme se v předchozích kapitolách pokusili ilustrovat proměnu v tematické rovině, ale doufáme, že se nám podařilo upozornit i na základní formální prvky autorovy poezie. Měli jsme možnost pozorovat přeměnu pojetí témat, ale zároveň jsme se mohli přesvědčit, že některé motivy provázejí celou autorovou básnickou tvorbou druhého období. Snažili jsme se nastínit, že básnické sbírky *Biombo*, *Destierro* a *Cripta* jsou značně rozdílné a v celoživotní básnické tvorbě autora vyjadřují období hledání osobitého básnického výrazu.

Resumen

El presente trabajo está dedicado, en primer lugar, a la obra poética del escritor mexicano, Jaime Torres Bodet. Sin embargo, para situar mejor al lector en el contexto en el que el autor compuso su obra, el primer capítulo trata de acercarle a los acontecimientos históricos y literarios del país centroamericano durante la época de principios del siglo pasado. Desde el punto de vista histórico es importante tener en cuenta que México vivía entonces una un período muy importante y difícil que influyó notablemente en todo su desarrollo posterior. Nos referimos, claro, al fenómeno de La Revolución mexicana. El tal llamado grupo Contemporáneos, empezó a construirse exactamente durante este período cuando sus miembros, incluyendo a Jaime Torres Bodet, se conocieron durante sus estudios en La Escuela Nacional Preparatoria. Desde entonces empiezan a frecuentarse y juntos comparten sus intereses literarios. Acabada La Revolución, algunos de ellos se involucran en la política del país y cuando crean la revista *Contemporáneos* (1928), que dió origen al nombre del grupo, ésta es financiada por el Departamento de Salubridad. Sin embargo, los lazos políticos de la revista no influyen en su contenido que durante su existencia (hasta 1931) continúa siendo exclusivamente cultural y literario.

Además de acercar al lector las circunstancias de la creación de la revista mencionada, el primer capítulo de la presente tesina trata de presentar varias críticas que rodean al grupo Contemporáneos, también denominado como „grupo sin grupo“ o „grupo de soledades“. Así tocamos la debatida cuestión acerca de sus miembros y de los criterios que hacen incluir a unos autores en el grupo y a otros no. Luego pasamos a la problemática relativa a la vanguardia en las obras de los miembros del grupo. Mencionando algunos movimientos vanguardistas que se encontraban en México durante la época de los veinte y treinta, intentamos mostrar que la actividad literaria del grupo

Contemporáneos fue influida por varias corrientes literarias precedentes o contemporáneas a él y que denominarlo estrictamente vanguardista lleva consigo muchos escollos.

Sirviendo de introducción y siendo bastante breve el primer capítulo dedicado al grupo, deja paso a los capítulos posteriores, que se centran exclusivamente en Torres Bodet y en su obra poética. El segundo capítulo muestra al lector la fertilidad literaria del autor, que además de ser poeta escribió también narrativa e y numerosos ensayos, discursos y trabajos teóricos. Consideramos de gran importancia mencionar en este capítulo también su carrera, ya que Jaime Torres Bodet fue un político de significativa influencia en los acontecimientos históricos de su patria después de La Revolución.

En el siguiente capítulo situamos al lector dentro de la obra poética de Torres Bodet y le presentamos nuestra clasificación cronológica de sus obras, dividiéndolas en tres épocas básicas. El primer grupo, que está constituido por sus libros poéticos publicados hasta el año 1925, lo denominamos „obra juvenil“. Concisamente marcamos las características comunes de sus publicaciones poéticas juveniles, mostrando al lector la precocidad del poeta. Asimismo excluimos de este primer grupo el libro *Biombo*, publicado igualmente en 1925, y lo incorporamos, junto con los libros *Destierro* (1930) y *Cripta* (1937), a la segunda época que designamos „experimental“ y que constituye el núcleo de la presente tesina. Concluyendo la clasificación tratamos de expresar los rasgos más notables de las últimas obras poéticas del autor, a las cuales llamamos “obras de madurez”, y exponemos diferentes opiniones que reflexionan las cualidades de estas.

En el cuarto capítulo volvemos a la segunda época poética de Jaime Torres Bodet y dedicamos sus subcapítulos a los libros *Biombo*, *Destierro* y *Cripta*, respectivamente. En las primeras partes de los subcapítulos intentamos remarcar los rasgos típicos de cada uno de los mencionados volúmenes, la reacción que se obtuvo por parte de la crítica y, en último lugar, la opinión del propio autor quién no los consideró como la cumbre de su obra poética. La

segunda parte de cada uno de los subcapítulos está dedicada a la interpretación de poemas que escogimos para involucrar al lector en la atmósfera de cada libro. El hilo que seguimos en nuestra interpretación subjetiva es la imagen de la mujer y del poeta que siempre están presentes en la esta selección de poemas.

En la parte destinada a *Biombo* (4.1) destacamos los rasgos que difieren a este libro de las publicaciones anteriores a él y que nos llevaron a ponerlo en relación con las otras dos obras en las cuales se concentra esta tesina. Así, resaltamos la presencia de unos poemas breves, que forman parte del libro y que fueron escritos como resultado de la inspiración del autor por el haikú japonés. Siendo ésta una forma poética importada a México por la vanguardia, consideramos la presencia del haikú en la obra de Torres Bodet como primera muestra de sus experimentos vanguardistas. Nuestra interpretación de los poemas de este libro intenta destacar los elementos nuevos, que aparecen en comparación con las obras anteriores (como, por ejemplo, la inspiración por el arte japonés) y preanuncian el el paso hacia la poética del siguiente libro de poemas. Desde el punto de vista temático tratamos de mostrar que el tema de la mujer sigue siendo predominante al del poeta.

En el segundo subcapítulo tratamos de expresar el carácter excepcional del libro de poemas *Destierro* (4.2) que representa una excepción en toda la obra poética de Jaime Torres Bodet. Por única vez en su vida el autor acepta la técnica vanguardista de la encadenamiento de imágenes poéticas sorprendentes, que se puede comparar con la técnica surrealista de la escritura automática. Sin embargo, al mismo tiempo intentamos demostrar que la composición de sus poemas siempre refleja una clara intención previa del autor. Temáticamente, la imagen del poeta comienza a ser el núcleo de los poemas, mientras que el tema de la mujer se pone en un segundo plano.

El último libro, *Cripta*, al cual dedicamos nuestra atención en este trabajo (4.3.) presagia el cambio en la poética del autor que dominará la tercera etapa de su obra. Aquí Torres Bodet ya abandona las técnicas vanguardistas recurriendo al

verso medido y a la regularidad estrófica. La imagen de la mujer que en *Biombo* fue incomprensible para el poeta y en *Destierro* inalcanzable, en *Cripta* sufre una desidealización o desmitificación. Al mismo tiempo, el tema del poeta que en los libros anteriores fue abarcado como una reflexión de su soledad frente a la realidad exterior o como imposibilidad de realización individual, en *Cripta* es concebido como reconciliación con la angustia del mundo exterior y el encerramiento fatal en el mundo interior creado por el poeta, un mundo lleno de preguntas sin respuestas.

Bibliografie

Primární prameny:

- TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo II*. Mexiko: Editorial Porrúa, 1967.
- TORRES BODET, Jaime. *Destierro y otros poemas en la sombra*. Mexiko: CONACULTA, 2000.

Použitá literatura:

- TORRES BODET, Jaime. *Obra poética, tomo I*. Mexiko: Editorial Porrúa, 1967.
- TORRES BODET, Jaime. *Obras escogidas*. Mexiko: FCE, 1994.
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana. Siglo XX 1910-1949*. Mexiko: CONACULTA, 1990
- Col. autores. *Ensayos contemporáneos sobre Jaime Torres Bodet*. Mexiko: UNAM, 1976.
- DURÁN, Manuel. *Antología de la revista Contemporáneos*. Mexiko: FCE, 1973.
- DEBICKI, Andrew P. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londýn: Tamesis Books Limited, 1977.
- CUESTA, Jorge. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Mexiko: FCE, 1985.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *Homenaje a los Contemporáneos. Antología poética*, Mexiko: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1982.
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. Mexiko: FCE, 2003.
- Col. autores. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Mexiko: El Colégio de México, 1994.
- PAZ, Octavio. *Generaciones y semblanzas. Obras completas 4*. Mexiko: FCE, 1994.
- PAZ, Octavio. *Luk a Iyra*. Praha: Odeon, 1992.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética I-II*, Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*, Praha: Herman & synové, 2005.

- BACHELARD, Gaston. *Voda a sny*. Praha: Mladá fronta, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *Psychoanalýza ohně*. Praha: Mladá fronta, 1994.
- ELIADE, Mircea. *Obrazy a symboly*. Brno, 2004.
- PECHAR, Jiří. *Interpretace a analýza literárního díla*. Praha: Filosofia, 2002.
- POKORNÝ, Petr. *Hermeneutika jako teorie porozumění*. Praha: Vyšehrad, 2005.
- PAVELKA, Jiří. *Anatomie metafory*. Brno: Blok, 1982.
- VODIČKA, Felix. *Svět literatury*. Praha: SPN, 1967.
- JAKOBSON, Roman. *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, *Studie z poetiky*, Praha: Odeon, 1982.

Internetové odkazy:

- <http://terebess.hu/english/haiku/paz.html> (27-07-2006)
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/05abr/bodet.html>
(27-07-2006)
- <http://www.nuevaalejandria.com/secciones/maestros-americanos/bios/bodet.php> (10-07-2006)
- <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/tbhuman.html> (13-07-2006)
- <http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/cripta.html> (03-07-2006)
- <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2002/05abr/bodet.html>
(03-07-2006)
- http://www.redeescolar.ilce.edu.mx/redescolar/publicaciones/publi_quepaso/jaimetor.htm (03-07-2006)
- <http://www.fractal.com.mx/F30gordon.html> (27-07-2006)
- <http://www.colegionacional.org.my/TorresBo.htm> (29-12-2005)
- http://www.crefal.edu.mx/bibliotecadigital/enlaces/educadores_latino_americanos/mexico/torres_bodet_jaime.htm (03-07-2006)