

Univerzita Karlova v Praze

**Filozofická fakulta
Ústav románských studií**

Diplomová práce

Renata Gozonová

Z Andaluzie do New Yorku: Evoluce Lorcovy poezie

From Andalusia to New York: The evolution of Lorca's poetry

Praha 2012

Vedoucí práce: Dr. Juan A. Sánchez

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

V Praze dne 30. září 2012

podpis

RESUMÉ

Ve své práci se zaměřuji na vývoj, k jakému došlo v oblasti básnické tvorby u španělského básníka Federica Garcíi Lorcy, a to od jeho pobytu v rodné Andaluzii, po období, které strávil v New Yorku.

Úvodem si představíme avantgardní literární hnutí oné doby. Detailněji se zaměříme na Generaci 27, ke které Lorca náležel, a na poetiku, jakou tito básníci pěstovali.

U Lorcy se nejprve podíváme na jeho život, osobnost jako člověka a básníka a poté přistoupíme k rozdělení jeho tvorby na dvě období:

Andaluzie – rozebereme si Lorcovu přednášku na téma „cante jondo“ a dvě jeho básnické sbírky, typické pro Lorcu Andaluzana, *Zpěv na andaluskou notu* a *Cikánské romance*.

New York – přiblížíme si Lorcův pobyt v New Yorku a na americkém venkově a jak se toto prostředí odrazilo v jeho knize básní *Básník v New Yorku*.

Závěrem shrneme obě období jeho tvorby.

RÉSUMÉ IN ENGLISH

In my thesis, I focus on the evolution of the Spanish poet Federico García Lorca's poetry, from his stay in Andalusia to the period he passed in New York.

At first, we present avant-garde literary movements of that age. In detail we focus on the Generation 27, whose Lorca was member, and on the poetry the poets cultivated.

In Lorca, firstly, we take a look at his life, his personality and then we divide his production into two periods:

Andalusia – we take look at his lecture about „cante jondo“ and at two books, *Poem of cante jondo* and *Gipsy romances*.

New York – we approximate to Lorca's stay in New York and the country, and how the environment was reflected in his book of poems *Poet in New York*.

In conclusion we summarize both periods of his production.

RESUMEN EN ESPAÑOL

En este trabajo me dedico a la evolución de la poesía del poeta español Federico García Lorca, desde su estancia en la Andalucía natal hasta su estancia en Nueva York.

Para empezar nos presentamos los movimientos literarios vanguardistas de la época. En detalle la Generación 27, de la que Lorca fue miembro, y después nos presentamos la poética que cultivaron esos poetas.

En Lorca primero vemos su vida, su personalidad y luego dividimos su obra en dos períodos:

Andalucía – nos dedicamos a la conferencia sobre el “cante jondo“ y a sus dos libros de poemas, típicos del Lorca andaluz, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*.

Nueva York – nos acercamos a la estancia de Lorca en Nueva York y en el campo y vemos cómo este ambiente quedó reflejado en su obra *Poeta en Nueva York*.

Para terminar resumimos y concluimos los dos períodos de su producción.

OBSAH

Avantgardní hnutí	7
Generace 27	11
Poetika Generace 27	15
Federico García Lorca	22
Literární tvorba	23
Básníková osobnost	26
Andaluzie	28
Andaluský primitivní zpěv – cante jondo	30
Zpěv na andaluskou notu	35
Cikánské romance	43
New York	63
Básník v New Yorku	66
Závěr	72
Bibliografie	74

AVANTGARDNÍ Hnutí

Předchůdcem hnutí Ultra byl ve Španělsku spisovatel **Ramón Gómez de la Serna**, který se velmi brzy stal neúprosným zastáncem nového umění. Mezi lety 1908 a 1912 řídil časopis *Prometeo*, a právě zde se objevily první manifesty španělské avantgardy. V roce 1910 časopis uveřejnil Futuristickou proklamaci Španělům, ve které byli spisovatelé vybízeni k radikální změně, literární a politické, k jaké v té době docházelo v jiných zemích. Odvážné metafory a důvtip, kterými Ramón hýřil ve svých dílech, jeho únik od konvenčnosti a rutiny, jeho obrana dehumanizovaného umění budou mít rozhodující vliv na pozdější avantgardní hnutí a na spisovatele Generace 27.¹

Podle Luise Cernudy, jednoho z básníků Generace 27, jejímž členem byl i García Lorca, je u tehdy mladých spisovatelů, v první fázi jejich básnické tvorby, vidět jasný vliv Gómeze de la Serny a jeho pohledu na skutečnost, jak ho představoval někdy kolem roku 1910. Není, podle něho, v době mezi literaturou modernistickou a literaturou do roku 1920, která se bude nazývat literaturou novou, dílo originálnější v myšlení a vyjadřování, než dílo Gómeze de la Serny, ve kterém jsou navíc zastoupeny všechny, nebo skoro všechny, novátorské pokusy rozličných literárních hnutí, ke kterým v té době dochází mimo Španělsko. Mimo něj zůstávají dadaismus a surrealismus, dvě hnutí, která byla tehdy mladým španělským básníkům velmi blízká a důležitá.²

Velmi záhy se osou díla Ramóna Gómeze de la Serny stala *greguería*, kterou on sám definuje jako „metafora plus humor“. Mnohé z jeho greguerií jsou metaforami, které však předmět, který zastupují, nestaví na vyšší nebo nižší úroveň, ale na stejnou úroveň. Jiné jsou tvořené velmi volnými lyrickými intuicemi, nebo se redukují na důmyslné věty, vtipy, koncepční hry, paradoxy, alterace ustálených rčení, a ty jsou čistě fonetické nebo implikují rozdělení slov.³ Greguerie se začleňuje do obrazu nebo metafory, a tyto, pozorované samotným autorem ze zvláštního vizuálního úhlu, byly ne pouze důležitou součástí, ale byly vším, zvláště pak metafora, ve verších psaných mnoha španělskými

¹ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*. Editorial Castalia, Madrid 1990, str. 26-27

² Cernuda, Luis, „Estudios sobre poesía española contemporánea“. In: Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*. Víctor G. De la Concha, Época contemporánea: 1914-1939. Editorial Crítica, Barcelona 1984, str. 274-275

³ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 27-28

spisovateli kolem roku 1925. V obrazu, oproti metafoře, je znát větší básnická tvořivost a zapojuje se zde více představivost. Naopak v metafoře je důležitý důvtip. Metafora a záliba v důvtipných větách byla tehdy v módě a u španělských spisovatelů zanechala odezvu. Podle Cernudy však mezi nimi hra důvtipu není móda, ale stálý rys národního literárního temperamentu.⁴

Okolnost, že dokumenty jako Futuristická proklamace Španělům nebo překlad Marinettiho Futuristického manifestu se objevovaly na stránkách časopisů modernistické orientace, svědčí o tom, že nástup avantgardního umění ve Španělsku nebyl prudce agresivní vůči převládajícímu umění. Na druhé straně sílila tendence rozejít se se symbolismem a impresionismem a usilovat o umění, které by osvědčilo výraznější autonomii a svými svébytnými obrazy a metaforami, svou nechtí poučovat, deklarovat konfesi anebo niterné citové stavy, svou hravě tvořivou jazykovou invencí by bylo v souzvuku s překotným civilizačním tempem, jaké se projevovalo v oblasti technického pokroku, vědeckých objevů, ale i radikálních sociálních teorií. Nejvhodnějším prostředím pro příjem avantgardních podnětů se stala lyrická poezie. Zde se mohl nejnázem uplatnit nový typ umělecké tvořivosti, odpoutávající se od imitativní a reprezentativní tradice a od umění „hledajícího životní pravdy“. Doprovodným zázemím nové poezie se stala lehká a vynalézavá hravost jazzových melodií a filmových grotesek.

Periodizace avantgardního hnutí ve španělské literatuře se ustálila na tvrzení, že má dvě základní fáze. První, kratší, představoval nástup ultraismu a trvala od roku 1919 do roku 1922. Druhá měla desetileté trvání (1925 – 1935) a ztělesnili ji spisovatelé Generace 27, jimž bylo přiřknuto také jméno „Generace avantgardy“.⁵

Kreacionismus a ultraismus jsou dvě hnutí, která mají společnou averzi vůči sentimentálnímu a tragickému, vůči subjektivnímu a intimnímu. Opovrhují velkými literárními tématy jakými jsou láska, smrt, bůh, člověk. A právě tato témata slouží jako záminka pro demonstraci důvtipu a humoru. Literatura se očišťuje, dehumanizuje. Žádné umělecké nebo literární hnutí dosud neignorovalo tak radikálním způsobem problémy člověka a okolního světa. Centrum pozornosti se přesouvá z básníka na báseň samotnou.

⁴ Cernuda, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, str. 275-277

⁵ Forbelský, Josef, *Španělská literatura 20. století*. Karolinum, Praha 1999, str. 177-178

Kreacionismus se odklání od realistické popisnosti a dává důraz na ojedinělý a v textu vydělený, zvýrazněný obraz, zavádí grafické novoty, jako je například kaligram, zapojující typografickou konfiguraci do tématu básnického textu. Opomíjí ideologické obsahy a citové polohy a soustředí se na tvorbu autonomních, převážně juxtaponovaných obrazů, nespojovaných s realitou mimo útvar básně.⁶

Vicente Huidobro (1893 – 1948) formuloval v roce 1914 v Santiagu de Chile a v Buenos Aires svou básnickou teorii, nazvanou kreacionismus. A to ještě před svou první cestou do Paříže a před svým pobytem v Madridu, v roce 1918, kde došlo k velmi přínosnému kontaktu s mladými spisovateli, Gerardem Diegem a Juanem Larreou, kteří brzy vytvoří španělský ultraismus. Definoval a bránil své programové ideje: nic anekdotického ani popisného. Emoce se musí zrodit z pouhé schopnosti tvořit. Dělat báseň jako příroda dělá strom. Je třeba tvořit. Věc stvořená proti věci zpívané.⁷ V básni *Básnické umění (Arte poética)* je ztělesněna jeho estetická teorie: básník je tvůrce, který vytváří nové umění, je to malý bůh; vybízí básníky, aby růži neopěvovali, ale nechali ji vykvést v básni.

Toto kreacionistické vymaňování jazyka z ustálených denotací a jeho užívání k „neslužebné“ funkci, k vyvolávání estetických podnětů, k tvorbě krásy, šlo ruku v ruce s ultraismem. Sama postava Gerarda Diega, jenž se podílel na obou proudech, vyvolává otázku po totožnosti a odlišnosti zmíněných tendencí. Hispánský ultraismus má ve svém zázemí především dynamickou koncepci futurismu, popírajícího symbolistní sentimentalismus, kdežto kreacionismus je blízký kubismu, neboť buduje obraz (podobně plasticky jako výtvarný umělec) pomocí juxtaponovaných jazykových elementů.

Ve Španělsku splýval kreacionismus s **ultraismusem**. V roce 1918 vydali ultraisté manifest a jejich heslem bylo „Ultra“. Tak nazvali také časopis vycházející do roku 1922. V souladu s tímto latinským heslem chtěli směřovat „ještě dál“, „za a nad“, aby umění odpovídalo prudkému obnovitelskému rytmu moderního myšlení, jemuž vévodila věda a revoluční politika. Ultraisté se snažili o to, aby do Španělska pronikla informace o tvorbě představitelů evropské avantgardy, tvorbě Apollinairově, Marinettiho, Reverdyho a

⁶ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 29-30

⁷ Jiménez, José Olivio, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Alianza Editorial, Madrid 2008, str. 137

Tzarově. Směr zasáhl prvotní tvorbu Pedra Salinase, Jorgeho Guilléna a Federica García Lorcy. V lyrické poezii položil ultraismus důraz na obraz a metaforu. V oblasti prózy pronikl ultraismus do tvorby Ramóna Gómeze de la Serny, nalezneme ho v jeho takzvaných gregueriích.⁸

Označení ultraismus je mimo hispánskou oblast, na rozdíl od jiných literárních –ismů zroděných se po první světové válce, málo známé. Autorem termínu je Rafael Cansinos-Assens (1883 – 1964), básník, romanopisec, esejista a literární kritik, jenž ho použil do titulu prvního manifestu v roce 1918. Jeho popularizátorem byl Guillermo de Torre (1900 – 1971), významný podněcovatel avantgardního umění a později i jeho teoretik. Stoupenci nového hnutí proklamují umění přesahující poetiku dekadentního modernismu, jejíž dozrívání symbolizovala smrt Rubéna Daría v roce 1916. Kromě obou citovaných Španělů se propagátory ultraismu stali španělský básník Gerardo Diego a Argentinci Jorge Luis Borges a Eduardo González Lanuza. Vyznavači ultraismu vymycovali rétorickou rozvláčnost ve prospěch koncentrovaného obrazu a metafory, odstraňovali sentimentalismus ve prospěch svěžího obrazu moderního života. Hudebnost modernistického verše byla vystřídána pokusem o plastičnost výtvarného umění, takže byla souběžná s projevy výtvarného kubismu. S tím souviselo odstraňování vši ornamentálnosti včetně zdobného rýmu, zjednodušování syntaxe veršů. Ultraismus sám sebe nevnímal jako výlučný směr, ale jako obnovitelské hnutí otevírající cestu jiným avantgardním –ismům, dadaismu, futurismu, literárnímu kubismu nebo kreacionismu.⁹

Rozchod s tradičním básnickým myšlením a iracionální charakter kreacionistického a ultraistického jazyka je pro některé kritiky začátek cesty, která vyústí v surrealismus.

Španělské avantgardy, bohaté na manifesty a veřejné aktivity, málokdy vytvořily hodnotná díla. Nicméně, měly schopnost otevřít cestu směrem k experimentování. Jejich únik od konvence, rutiny a všednosti, jejich touha po změně, vytvořily potřebný vzor pro nastupující generaci spisovatelů.¹⁰

⁸ Forbelský, Josef, *Španělská literatura 20. století*, str 35-36

⁹ Tamtéž, str. 177-179

¹⁰ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 32

GENERACE 27

Mezi rokem 1918, kdy se začínají rozvíjet avantgardní hnutí, a rokem 1936 zažívá španělská literatura moment rozkvětu. Mezi mnoha spisovateli, kteří v tomto období publikují, vyniká skupina básníků, u kterých, navzdory hlubokým rozdílům, které jejich tvorbu odlišují, byli velmi záhy rozpoznány společné umělecké zájmy a záliby.

Od té doby jim byla přiřknuta různá pojmenování. Mezi nejoblíbenější patřila: „Vnuci generace 98“, přestože jejich dílo nemá nic společného se spisovateli oné generace; „Generace avantgardy“, jelikož tito básníci byli považováni za ty, kteří v té době přinesli a asimilovali všechny literární novoty; „Generace dvacátých let“; „Generace roku 1921“, ačkoliv v tomto roce publikovali pouze Federico García Lorca, Dámaso Alonso a Gerardo Diego; „Generace 1921 – 1931“, „Generace 1924 nebo 1925“, „Generace časopisu *Revista de Occidente*“, jelikož téměř všichni uveřejnili své básně na stránkách tohoto časopisu, vedeného Josém Ortegou y Gassetem; „Generace Republiky“, „Generace Guillén-Lorca“, dva básníci, kteří se nejvíce stylisticky odlišovali; „Generace přátelství“ a „Generace diktatury“, název, bez pochyby, nejméně vhodný ze všech, jelikož jejich liberální smýšlení je odlišovalo od politického dění dvacátých let. Ačkoliv mnozí se přiklánějí k označení „Generace avantgardy“, nejpřijatelnějším a nejvhodnějším se stalo označení „Generace 27“ a „Básnická skupina 27“.¹¹

Muži narození mezi lety 1891 a 1905 jsou ti, kterým náleží úloha do Španělska přinést a zde asimilovat „ismy“. Oni přinesli kreacionismus a přizpůsobili ho na ultraismus. Následně, čistá poesie, neotradicionalismus a poté surrealismus, atd. Jak postupně roste a formuje se generace, „ismy“ se stávají skutečností. Juan Manuel Rozas, jeden z kritiků zabývajících se těmito básníky, tvrdí, že pokud se tato generace může a má nazývat „Generace avantgardy“, může se stejně tak nazývat „Generace tradice“. Nerozcházejí se s bezprostřední minulostí – Juan Ramón, Ramón Gómez de la Serna, Ortega, D’Ors – a ani přinejmenším s tou vzdálenou. Jedním z jejich základních cílů je oživit spisovatele a tendence Zlatého věku (Siglo de Oro), jakými jsou tradiční poezie zpěvníků, Gila Vicenta nebo Lopeho de Vegy, poezie Góngory nebo Svatého Jana z Kříže. V jiném slova smyslu, ač se to na první pohled může zdát v rozporu, všichni se mohou nazývat žáky Bécquerovými. Jde o generaci zaměřenou jak na „ismy“, tak na tradici. Skupina

¹¹ Tamtéž, str.33-34

spisovatelů, velmi posedlá klasickou španělskou kulturou (mnozí z nich jsou univerzitní profesori), se zároveň setkává se zrozením avantgardy v Evropě. Jsou pozorní a využijí to nové, ale zároveň nezapomínají na tradici. Vzniká tak dokonalá a harmonická rovnováha mezi novým a starým. To je také tajemstvím této generace. Být mechanik, kreacionista, surrealista jako impuls, stimul, ale nezůstat nikdy v „ismu“ pro „ismus“ samotný. „Ismus“ a avantgarda jako prostředek, nikdy jako cíl.¹²

V polovině prosince roku 1927 podnikli výlet do Sevilly na pozvání tamějšího Atenea. Byli to: Jorge Guillén, Gerardo Deigo, Rafael Alberti, Federico García Lorca, José Bergamín, Juan Chabás a Dámaso Alonso. Myšlenka Generace vzešla právě od Dámasy Alonsa, jenž do ní zařadil tyto básníky: Guillén, Diego, Alberti, Lorca, Bergamín (prozaik, avšak velmi blízký ostatním), Salinas, a tehdy velmi mladí Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre a Emilio Prados.¹³ Jsou však různé názory na to, které spisovatele sem zahrnout.

Začínají publikovat svou poezii v časopisech a stýkat se počátkem dvacátých let. Pomalu mezi sebou navazují osobní kontakty, které brzy vyústí v trvalé přátelství. Podle Dámasy Alonsa jsou tací, kteří tvrdí, že je třeba vůdcovství, aby existovala generace. V takovém případě by nešlo o generaci, protože zde chyběl skutečný vůdce. Kolem roku 1925 je to Jorge Guillén, kdo má největší vliv na mladé básníky. Je zde obrovská rozmanitost, co se týká formy, techniky psaní básní. Nenalezneme zde formální způsob, který by jim byl společný. Tito spisovatelé netvořili novou skupinu, ale Alonso zde nachází minimální předpoklady pro existenci Generace: vrstevnictví, kamarádství, spolupráce, podobný ohlas na podněty zvenčí.¹⁴

Nacházíme se v okamžiku, kdy se po celém Španělsku objevuje více než stovka spisovatelů a více než tucet dobrých časopisů. První skupinu tvoří Andaluzie, kterou dále rozdělíme na východní a západní. V oblasti východní vynikají časopisy *Ambos* a především *Litoral*, a kolem nich básníci narození v Máleze: Prados, Altolaguirre, Hinojosa, Souvirón; spisovatelé narození v Granadě založí svůj vlastní časopis, *Gallo*, a jsou to: Lorca, Fernández Almagro a Ayala. V oblasti západní Andaluzie nacházíme časopisy *Mediodía* a *Papel de Aleluyas*, a především skupinu kolem nich a kolem Univerzity v Seville. Zde jsou to: Romero Marule, Collantes de Terán, Villalón, Adriano

¹² Rozas, Juan Manuel, „El 27 como generación“. In: Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, str. 272-273

¹³ Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Gredos, Madrid 1988, str. 156-158

¹⁴ Tamtéž, str. 167

del Valle, atd. Důležitá je santanderská skupina, ze které vyjdou časopisy *Carmen*, *Lola* a *Revista de Santander*, spojené se jmény Cossía a Diega; segovijský *Manantial*, spojený s Antoniem Machadem; valladolidští Luelmo a Pino s časopisy tak důležitými, jakými byly *Meseta*, *DDOOSS* a *A la Nueva Ventura*; burgoský časopis *Parábola* a Ontañón. Další významnou skupinou je ta murcijská a její časopis *Verso y Prosa* Juana Guerrera a Jorgeho Guilléna.

Všechny tyto časopisy a skupiny spisovatelů, kteří se kolem nich utvořily, mají svůj osobitý charakter, se svými tradicemi a předchůdci, se svými regionálními problémy, ačkoliv všechny se cítí spřízněné spojením avantgardy a čistého umění.¹⁵

Neexistuje jednota v názoru, koho zahrnout do seznamu spisovatelů, kteří tvořili tuto Generaci. Kritici se shodnou na jménech: Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Emilio Prados a Manuel Altolaguirre. Bývají k nim přiřazováni Fernando Villalón, José María Hinojosa a Juan Larrea, tento pro svůj velký význam při zavedení surrealismu do Španělska. U spisovatelů jako José Bergamín nebo José Moreno Villa můžeme najít pouze nepatrnou podobnost s ostatními. Dámaso Alonso označil za geniálního následovníka této generace Miguela Hernándezze, u kterého nalezneme vliv Góngory v prvním díle, dále se však ubírá svou osobní cestou.

Ačkoliv každý z nich je jedinečný a osobitý, přesto nelazneme společné aspekty, které je spojují. Na prvním místě, jak již bylo řečeno, je to úzký přátelský vztah, který mezi nimi vznikl. Všichni jsou podobného věku, nejstarší Salinas se narodil roku 1891; nejmladší, Altolaguirre, v roce 1905. V prvních letech projevují nepochybný pokrokový a liberální talent. Navzdory tomu, že velká část z nich byli Andaluzané, žili mezi dvacátými a třicátými lety v Madridu, nebo zde delší období pobývali. Oproti předchozím avantgardám chyběly manifesty a společná prohlášení. Někteří z nich byli úzce spjatí s madridskou Studentskou rezidencí (Residencia de Estudiantes), buď zde trvale pobývali nebo sem docházeli. Kromě Lorcy, který zemřel v roce 1936, a Aleixandra, Diega a Alonsa, kteří zůstali ve Španělsku, ostatní odešli, během občanské války, nebo po jejím skončení, do exilu a usadili se v různých zemích. Navzdory této skutečnosti nepřerušili mezi sebou kontakty. Dále spolupracovali ve stejných časopisech, výše uvedených.¹⁶

Ne všichni získali univerzitní vzdělání, ale měli stejný zájem o kulturní a literární dění, jak ve Španělsku tak za hranicemi své země. Většinu z nich tvořili profesori, kritici,

¹⁵ Rozas, Juan Manuel, „El 27 como generación“, str. 269-270

¹⁶ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 38-41

vzdělanci, kteří se zároveň věnovali tvorbě. Dobrá ekonomická situace, v jaké se zpravidla nacházeli (pocházeli z majetných rodin), jim dovoľovala plně se věnovat literatuře, vydávat svá vlastní díla, podnikat časté cesty do zahraničí a udržovat tak úzký kontakt s rozličnými literárními inovacemi, ke kterým v té době docházelo v Evropě.¹⁷

Podle Rozase existovala skupina, ta hlavní a nejdůležitější, očividná hybná síla celé generace. Jádro tvoří šest spisovatelů: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Federico García Lorca a Rafael Alberti.

Toto je šest důvodů, proč je považovat za hlavní skupinu:

- 1) Všech šest natrvalo (nebo při častých cestách) pobývá v Madridu v klíčových letech 1925 – 1928.
- 2) Všech šest, plus José Bergamín a Juan Chabás, uskuteční slavný akt v sevillském Ateneu v roce 1927, na počest třístého výročí úmrtí Luise de Góngory, totiž svůj andaluský manifest. Společně cestují, společně vystupují.
- 3) Přesně těchto šest podepisuje pozvánky na setkání v Seville.
- 4) Společně s několika prozaiky, je těchto šest uvedeno jako představitelé poezie na „Neúplném seznamu mladé literatury“, který v čísle jedna časopisu *Verso y Prosa* zveřejní v lednu 1927 Melchor Fernández Almagro, kritik generace, nejrespektovanější všemi.
- 5) Všichni se spolupodílí na tvorbě a mají vztah k základním regionálním skupinám: Salinas se západní Andaluzií, Lorca s východní Andaluzií, Guillén s oblastí Levante a Diego se Santanderem.
- 6) Všech šest, kromě Diega, bude v časopise *Los cuatro vientos*, který je posledním pokusem o udržení skupiny v liberální a estetické čistotě, ale již ve druhém čísle nefiguruje Alberti v redakci. Zakládá revoluční časopis *Octubre*.¹⁸

¹⁷ Tamtéž, str. 42

¹⁸ Rozas, Juan Manuel, str. 270 - 271

POETIKA BÁSNÍKŮ GENERACE 27

Jednou ze základních charakteristik příslušníků Generace 27 v souvislosti s nástupem avantgardních proudů na evropskou, ale i mimoevropskou kulturní scénu, je, že dokázali spojit tradici domácí literatury s převratnými podněty přicházejícími z oblasti cizí.

Podařilo se jim asimilovat podněty evropských avantgard a zapojit je do národní tradice. Tato asimilační role však nesmí zastřít vědomí zásadních proměn ve vývoji literárního a především básnického projevu, o které se její přední představitelé zasloužili. Jejich orientací byl překonán subjektivismus a sentimentalismus prostupující domácí tvorbu od časů romantismu a na jejich místo byl usazen obraz moderního světa sportu, strojů, civilního života. Tematika romantického „já“ byla nahrazena tematikou věcí, vnějšími náměty překonávajícími lidskou sebestřednost. Lyrická poezie přestala být fontánou subjektivních pocitů a stala se zjemnělým záznamem, vytříbenou konfesí závislosti člověka na věcech, jak to odpovídalo modernímu stavu světa. Básníci této generace se stali zdrženlivými ve vyjevování osobních niterných stavů, „neznečistovali“ jimi svou tvorbu. Individuální patos a tragika v ní neměly místo. City, pokud byly vyjádřeny, prošly procesem naprosté estetizace, „dehumanizace“. Cílem nebyl sebevýraz, ale vyjádření krásy. Básnickým zjevem, který naplňoval takovéto postuláty čisté poezie a v tom ohledu předcházeli básníky generace 27 byl Juan Ramón Jiménez. Odklon od čisté poezie nastal vpádem surrealismu. Ten s sebou přinesl antiestetismus.¹⁹

Obdivovali a respektovali mistry předcházející generace, Juana Ramóna Jiméneze nebo Ramóna Gómeze de la Sernu, ale také autory více či méně vzdálené minulosti, jakými byli Gil Vicente, Garcilaso de la Vega, Svatý Jan z Kříže, Luis de León, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, Bécquer, Rubén Darío, a některé francouzské básníky druhé poloviny 19. století. Naproti tomu neprojevovali takový zájem o respektované spisovatele přelomu století, jakými byli například Antonio Machado nebo Miguel de Unamuno. Jejich poezie byla příliš lidská, nečistá, sentimentální, náboženská, biografická a politická. Větší pozornost jim bude věnována až po válce.

Tradice a avantgarda jsou dvěma póly, mezi kterými se pohybuje dílo v prvním období jejich tvorby. Vytáhnou si a asimilují to nejhodnotnější a nejtrvalejší z poezie tradiční a avantgardní a dosáhnou obdivuhodné rovnováhy mezi starým a novým.

¹⁹ Forbelský, Josef, *Španělská literatura 20. století*, str. 36

Jejich přání spojit se s tradicí je přivádí jak k lidové poezii zpěvníků a romancí, poezii neotraditionalistické Gila Vicenta a Lopeho de Vegy, tak k té vznešené a kultivované, kterou pěstovali básníci v 16. a 17. století, Góngora, Garcilaso de la Vega, Luis de León, Svatý Jan z Kříže a Quevedo.

Jak již bylo řečeno, vidíme u básníků Generace 27 několik společných rysů: antirealismus, nekonformismus, záliba v metafoře, klasicistní postoj, vliv Góngorův a kontakt se surrealismem. Zatímco u některých, například u Lorcy a Albertiho, je možné pozorovat jasný vývoj, u jiných, jako u Diega, se uvedené charakteristiky vyvíjí paralelně nebo se objevují postupně v jedné a té samé básni.

1. OBDOBÍ LITERÁRNÍ TVORBY – ČISTÁ POEZIE

V prvním období, od roku 1918 (začínají publikovat své prvotní básně) do roku 1928, případně 1929, mají básníci sklon k pěstování tzv. čisté poesie (*poesía pura*), jejímiž znaky jsou technická dokonalost, expresivní očištění, nezáměr o to, co je „příliš lidské“, tedy o pocity, emoce, příběhy, popisy. Mají tendenci považovat báseň za umělecké dílo, autonomní a soběstačné, touží po lexikální přesnosti a výstižnosti. Tato snaha o básnickou čistotu a obnaženost pochází z ultraismu, od velkého vzoru, Juana Ramóna Jiméneze, a od Francouze Paula Valéryho.²⁰

Od doby, kdy Viktor Hugo v polovině 19. století poprvé použil termín „čistá poezie“, nabýval různého významu. Antonio Blanch podtrhl touhu čistých básníků tvořit poezii éterickou, autonomní a absolutní. Na rozdíl od umělců pěstujících umění pro umění pokládají menší důležitost smyslové kráse a více se zajímají o jazyk a jeho možnosti, podrobují slovo dalšímu očištění dokud nevyjádří podstatu skutečnosti. Blanch rozlišuje tři základní postoje. První je charakteristický tím, že vyžaduje stručnost a výstižnost projevu; mezi jeho zastánci vynikají Max Jacob a Pierre Reverdy. Druhý klade důraz na formální dokonalost básně, prostřednictvím virtuozního, zcela uvědomělého a ostře intelektuálního psaní, jehož příkladem je Paul Valéry. Třetí trvá na čistotě tvůrčí inspirace a jeho mluvčím byl Henri Brémond.

V první třetině 20. století se ve Španělsku, ve velké míře díky francouzským vzorům, završí dlouhodobý proces vedoucí k básnické dokonalosti, jejíž počátek sahá k intimismu 19. století (Bécquer) a pokračuje v podobě hispánského symbolismu (bratři Machadové).

²⁰ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 43-47

Nová čistá poezie se však od svých předchůdců radikálně odpoutává tím, že eliminuje sentimentální pachut' a báseň povznese na vyšší intelektuální úroveň.

Strůjcem španělské čisté poezie, který najde své následovníky v Generaci 27, je Juan Ramón Jiménez. Podobně jako Henri Brémond, klade důraz na čistotu tvůrčího aktu. Zakládá si na jednoduchosti, spontánnosti, křehkosti, záhadě a tajemnosti básnické inspirace.²¹ Jeho následovníci se přiklonili ke koncepci Paula Valéryho, přestože v praxi se častokrát blížili Brémondovi, který se v podstatě hlásil ve své básnické tvorbě k Bécquerovi. Nejblíže Valérymu je Jorge Guillén, který v roce 1927 prohlásil, že „čistá poezie je vše, co zůstane v básni poté, co se odstraní vše, co poezií není“.²²

Antonio Blanch nachází u francouzských básníků skupiny kolem Apollinaira a časopisu *Nord-Sud* osobní úsilí o obnovu tradičních forem vyjadřování, hledání nové syntaxe a především ustavičnou snahu o objevení samotných vlastností slov a obrazů jak v nich samých tak v podobnosti s ostatními. Je velmi pravděpodobné, že, kromě obecné reakce vůči skomírajícím formám symbolismu, měly také nové malířské a hudební proudy svůj vliv na zrození tohoto nového ducha. Také španělská avantgardní hnutí, jako ultraismus a kreacionismus, nás nutí přemýšlet o tom obnovujícím, krajním „mallarmeismu“, který se tehdy projevoval ve francouzském „literárním kubismu“. Kreacionisté se usilovně snažili o rehabilitaci nejčistších prvků básně, obrazů a metafor, zakazující vše sentimentální a utvářející nový vnitřní rytmus.

2. OBDOBÍ LITERÁRNÍ TVORBY – KONTAKT SE SURREALISMEM

V roce 1924 André Breton vydává *První surrealistický manifest*, což je začátek nejdůležitějšího avantgardního hnutí. Tento nový „ismus“ přináší odklon od čisté poezie jak v oblasti metodických postupů, kde je nyní položen důraz na automatismus tvůrčího aktu a na exploataci podvědomí, tak v oblasti ideové, kde surrealismus deklaroval sociální revolučnost. Španělé stanuli v čele surrealistické kinematografie, a to zjevem Luise Buñuela, a surrealistického malířství, v podobě Salvadora Dalího a Joana Miróa.

Evropský literární surrealismus je spojen v první řadě se jmény Francouzů. Ve španělském prostředí se jeho zvěstovatelem stal Juan Larrea, sám se však ortodoxním surrealistou nestal. O nové tvůrčí metodě informoval v roce 1922 v barcelonském Ateneu André Breton a v roce 1925 Luis Aragon v Madridu, v samotné Studentské rezidenci, kde

²¹ Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*. Cénlit ediciones, Pamplona 2004, str.16-18

²² Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 49. Přeloženo z originálu: „(...) poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía.“

tehdy bydleli právě Lorca, Buñuel a Dalí. Ve Španělsku nedošlo k žádnému tak hlučnému manifestačnímu vystoupení umělců oddaných novému směru jako v Paříži, ani k semknutí do výbojné skupiny. Španělský surrealismus, jenž se nezříká své osobitosti a své nezávislosti na francouzských vzorech, je vysledovatelný v oblasti nových technických postupů, počínaje metrikou, kde podnět k uvolnění přišel od Larrey. Obecně lze tvrdit, že španělští umělci z Generace 27 si surrealismem posloužili, nebyli však jeho služebníky.²³

V lednu 1925, v prvním čísle časopisu *Plural* píše Guillermo de Torre, že „surrealismus nenabízí nic nového; je to pouze upevnění a pokračování záměrů tvořivých a kreacionistických, které jsou společné každému ryzímu umění dnešní doby“.²⁴ Lorca psal v roce 1925 svému bratrovi Franciscovi, který studoval ve Francii: „(...) Pověz mi toho hodně a rychle. Tvůj dojem z Bordeaux, surrealističtí kluci, atd.“²⁵ Cernuda, který se dostal do kontaktu s novým hnutím v roce 1928 a 1929 během svého pobytu v Toulouse, přiznává později: „Surrealismus, se svými cíli a technikou, si získal mé sympatie. Když jsem četl první knihy Aragona, Bretona, Eluarda, Crévela, uvědomoval jsem si, jak i mně byly vlastní neklid a troufalost, které jsem v těch knihách nacházel.“²⁶ Benjamín Jarnés, jeden z nejvýznamnějších představitelů avantgardní prózy ve Španělsku, tvrdí v roce 1930: „V surrealismu každý umělec, který není géniem, ztroskotá.“²⁷ Katalánský básník J. V. Foix prohlásil v jedné ze svých prvních básní v próze: „Pouze když spím, vidím jasně.“²⁸

Diskutovalo se mnoho o tom, jak dalece byla přijata surrealistická metoda ze strany španělských básníků. Neexistovala zde organizovaná skupina, která by měla vůdce, nedocházelo k podrobným analýzám ani k teoretickým debatám. Udržoval se odstup od stále problematického „automatického psaní“, které bránil Breton jako ideální metodu pro zkoumání podvědomí. Mnozí se snažili dát najevo rozdíly, které je dělily od ortodoxních surrealistů.²⁹

²³ Forbelský, Josef, *Španělská literatura 20. století*, str. 34

²⁴ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 53. Přeloženo z originálu: „el surrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto: es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras y creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo“.

²⁵ Tamtéž, str. 53. Přeloženo z originálu: „(...) Cuéntame muchas cosas y pronto. Tu impresión de Burdeos, los chicos surrealistas, etc.“

²⁶ Tamtéž, str. 53. Přeloženo z originálu: „El suprarrealismo, con sus propósitos y técnica, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Eluard, de Crével, percibía cómo eran míos también el malestar y la osadía que en dichos libros hallaban voz.“

²⁷ Tamtéž, str. 54. Přeloženo z originálu: „En el suprarrealismo todo artista no genial fracasa.“

²⁸ Tamtéž, str. 54. Přeloženo z originálu: „Sólo cuando duermo veo con claridad.“

²⁹ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 53-55

Podle Vittoria Bodiniho ambice španělských surrealistů nejdou dále než k vytvoření básnického jazyka; není to nová psychologie, nová etika nebo zbraň k básnické vzpouře, co španělští básníci požadují po surrealismu. Chybí zde ten most, kterým surrealismus spojuje život a poezii. Co se týká básnické techniky, je to právě nyní, kdy přebírá nadvládu dlouhý mnohoslabičný verš, kdy se forma osvobozuje a souběžně dochází k vyzdvihování obsahu. Jako příklad uvedme Lorcu, který se náhle vrhá z osmislabičného lidového verše *Cikánských romancí (Romancero gitano)* na dlouhý, nepravidelný, bouřlivý a agresivní verš v *Básníkovi v New Yorku (Poeta en Nueva York)*.

Bodini považuje kromě Larrey, jehož vliv je nesporný, také Pabla Nerudu, který pobýval ve Španělsku v roce 1927, za velmi důležitý přínos pro mladou španělskou poesii.³⁰

Cernuda byla prvním, kdo podtrhl historickou a poetickou důležitost Larrey ve vztahu ke španělskému surrealismu; Lorca, Alberti, dokonce i Aleixandre mu vděčí, podle Cernudy, nejen za informaci o nové literární technice, ale také za udání básnického kursu. Ke jménu Larrey je třeba přidat jméno dalšího spisovatele, prozaika a básníka, nespravedlivě opomíjeného, kterým je José María Hinojosa. Jeho kniha veršů *Květ Kalifornie (La flor de la California)* je jedním z vrcholů surrealistické tvorby. Řídí druhou etapu časopisu *Litoral* a otevírá ho této estetické tendenci.

Durán hovoří o atavistické podobnosti, blízkosti španělského ducha s tím, co je surreálné a magické. Toto způsobilo, že sotva se surrealismus objevil, hispánská kultura ho okamžitě asimilovala.

Ilie, považující za základní charakteristiku surrealismu pěstování snových stavů, tok vědomí a psychické násilí všeho druhu, snižuje historický vliv surrealismu francouzského na španělský: tento se vytvořil na estetických základech předjímaných u Góngory a Queveda, u Goyi a Solany, u Machada a Valle-Inclána.

Gullón je radikálnější a odmítá existenci španělského surrealismu; existovali pouze někteří básníci, kteří používali surrealistické postupy, aniž by se podřizovali jejich diktátu, a kteří to dělali kvůli pouhému tvůrčímu požadavku, aniž by dávali důležitost jejich původu.

Na opačném křídle je situován Morris, jehož nástin je striktně pozitivistický. Na základě pravidelných kontaktů španělských malířů, filmařů a literátů se světem

³⁰ Bodini, Vittorio, „Los poetas surrealistas españoles“. In: Rico, Francisco, str. 286-288

francouzského surrealismu v těchto třech oblastech, utváří mozaiku španělského surrealismu.³¹

Básníci hovořili prostřednictvím obrazů. Zušlechťování obrazu je nejběžnější z mnoha různých rysů, které spojují a odlišují básníky oněch let. Tito básníci vždy počítali s inspirací, až už to byla „můza“ pro jedny, „anděl“ pro druhé nebo „skřítek“ pro Lorcu. Tato jména, denní nebo noční, téměř nebeská nebo téměř pekelná, značili pro Lorcu moc, která působí na básníky bez potřeby mystické extáze. Moc vzdálená rozumu a vůli, dodavatel těch nečekaných silných prvků, jakými jsou půvab básně. Půvab, kouzlo a přitažlivost, ne vyrobený šarm. Valéry rád hloubal, s radostí poněkud perverzní, o „vyrábění poezie“. Tato slova musela tehdy znít sluchu Španělů taková, jaká jsou: jako rouhání. „Tvořit“, termín hrdosti, „skládat“, střídmy profesionální termín; tyto neznamují vyrábění. Jestliže existuje poezie, musí být lidská. Poezie nelidská nebo nadlidská snad existovala. Ale báseň „odlidštěná“ je fyzicky a metafyzicky nemožná. Formulace „odlidštění umění“, zavedený velkým myslitelem Ortegou y Gassetem, zněl mylně. „Odlidštění“ je pro Guilléna nepřijatelný pojem. Přesto se nesmí zapomínat na štědrú pomoc, kterou Ortega nabídl mladým básníkům v podobě publikování v jeho *Revista de Occidente*. A v jedné z jeho sbírek – „Nova Novorum“ – byly vydány knihy *Cikánské romance (Romancero gitano)*, *Chvalozpěv (Cántico)*, *Bezpečná náhoda (Seguro azar)*, *Vápno a kámen (Cal y canto)*.³²

OD AVANTGARDY KE KOMPROMISU

Rok 1929 je ve španělské poezii přelomový. Začíná proces „rehumanizace“, který se v průběhu třicátých let bude stupňovat. Otevřené vyjádření intimních problémů, tendence vzdalovat se postulátům purismu a obrátit větší pozornost k současnému světu budou dominantní známky tvorby většiny básníků. Obrazy se nyní plní obsahem a osobní a sociální konflikty znovu pronikají do literatury. V roce 1931, s příchodem Republiky, se puristické tendence nacházejí ve zřejmém úpadku. A v následujících letech budou ještě více oslabovat. V roce 1935 přijel do Španělska chilský básník Pablo Neruda. Založil časopis *Caballo verde para la poesía* a v úvodníku prvního čísla, nazvaném „O čisté poezii“ („Sobre una poesía sin pureza“), zpřímá útočil na jakýkoliv esteticistický ideál.

³¹ De la Concha, Víctor G.: „La generación de 1927: de la vanguardia al surrealismo“. In: Rico, Francisco, str. 254-255

³² Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, Madrid 1992, str. 190-191

Tento článek vyvolal rozhořčení a reakci u Juana Ramóna Jiménez, který považoval takové útoky za osobní. Odtud pak pramení odstup a někdy i rozchod tohoto básníka s básníky Generace 27, které považoval za komplice Nerudy v jeho antipuristické kampani.

Když v červnu 1936 vypukla ve Španělsku občanská válka, všichni členové generace, kromě Gerarda Diega, se postavili na stranu Republiky. Měsíc poté byl Lorca v Granadě zavražděn. Guillénovi, uvězněnému v Seville, se podařilo v roce 1938 uniknout do zahraničí a usadil se ve Spojených státech. Salinas odešel ještě krátce před začátkem konfliktu. Během války nebo po jejím ukončení, ti, co zůstali aktivní, s výjimkou Diega, Dámasa Alonsa a Vicenta Aleixandra, odešli do exilu. Ačkoliv někteří, jako Alberti a Cernuda, strávili nějaký čas v Evropě, nakonec se všichni usadili v Americe. Mohli takto stále používat svůj vlastní jazyk, ať už žili v Latinské Americe nebo se věnovali výuce španělského jazyka a literatury. Po určitém období dezorientace a zmatku znovu nabyli svůj hlas, a to s totožnými nebo novými akcenty. U všech sílí proces rehumanizace, který se rozvíjel během třicátých let a udržuje se kompromis mezi estetikou a etikou. Mají tendenci reflektovat sociální a lidské problémy doby, ve které žijí. Žádný z těchto básníků se zcela neintegrovat ve své nové vlasti, na rozdíl od jiných Evropanů, kteří emigrovali od konce století. Střízlivé a melancholické evokace vzdálené země, rezignované a bolestivé akceptování složité politické změny, dojemné vzpomínky na ztracené přátele, touha po návratu, to vše je přítomno, ve větší či menší míře, v jejich díle.³³

³³ Ramoneda, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*, str. 57-62

FEDERICO GARCÍA LORCA (1898 – 1936)

Federico García Lorca se narodil 5. června 1898 ve Fuente Vaqueros (Granada). Jeho otec byl bohatý statkář, jeho matka učitelka. Kvůli motorickým problémům začal malý Federico mluvit a chodit velmi opožděně. Když mu bylo pět nebo šest let, rodina se přestěhovala do sousední vesnice Valderrubio. V sedmi letech nastoupil do piaristické internátní školy v Almerii, ale vážné onemocnění ho přinutilo pobyt zde ukončit. Přestěhuje se s rodiči do Granady a začíná studovat ve škole Sagrado Corazón.

Už jako malý se učí hrát na kytaru. Projevuje velký zájem o lidové popěvky a divadelní představení. Později studuje hru na klavír a sní o tom, že se bude věnovat hudbě.³⁴ „Básníkův život v Granadě do roku 1917 je věnován výhradně hudbě. Pořádá koncerty a zakládá Společnost komorní hudby. (...) Jelikož mu rodiče nedovolili přestěhovat se do Paříže, aby zde pokračoval v započatých studiích, a jeho učitel hudby zemřel, zaměřil García Lorca svou patetickou touhu tvořit na poezii,“³⁵ říká Mario Hernández.

Rodiče ho donutí dát se na univerzitní studium. V roce 1915 začíná studovat v Granadě na právnické a filozofické fakultě. V těchto letech se účastní besed spolu s mladými granadskými intelektuály, kteří se scházejí v „Rinconcillo“. Potřeba kreativního vyjádření se přesunuje z hudby na literaturu. V roce 1918 vydává, s finanční pomocí svého otce, svou první knihu, *Impresiones y paisajes*, která se však prodává velmi neúspěšně. Začíná nehynoucí přátelství s Manuelem de Fallou.

Na jaře roku 1919 odchází studovat do Madridu a díky učiteli a příteli Fernandovi de los Ríos vedou jeho kroky do Studentské rezidence. Zde navazuje přátelství se spolubydlícími, jakými jsou například Pepín Bello, Rafael Alberti a Luis Buñuel. Počíná se jeho vášnivý a proměnlivý vztah se Salvadorem Dalím, příběh plný setkání a rozchodů. Federico tvrdě pracuje, aby si otevřel cestu do literárního světa a stal se tak ekonomicky nezávislým na svých rodičích. Toho se mu podaří dosáhnout až koncem dvacátých let.

³⁴ Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI*, str. 485

³⁵ García Lorca, Federico, *Libro de poemas*. Úvod: Mario Hernández. Alianza Editorial, Madrid 2004, str. 10. Přeloženo z originálu: „La vida del poeta en Granada hasta el año 1917 es dedicada exclusivamente a la música. Da varios conciertos y funda la Sociedad de Música de Cámara. (...) Como sus padres no permitieron que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales, y su maestro de música murió, García Lorca dirigió su patético afán creativo a la poesía.“

Aby se vyhnul silné krizi, využije v roce 1929 cesty Fernanda de los Ríos do New Yorku a připojí se kněmu. Studuje angličtinu na Kolumbijské univerzitě a přednáší na konferencích. Tato epizoda zanechá v jeho životě a v jeho díle rozhodující stopu. Následujícího roku cestuje do Havany na pozvání Hispano-kubánského kulturního institutu. Pobyt na Kubě, od března do června 1930, je pro Lorcu mimořádně uspokojivý.

Po svém návratu do Španělska se plně věnuje divadelní činnosti. Práce v čele univerzitní skupiny „La Barraca“, od roku 1932, mu přináší velké potěšení. Pokračuje v pořádání konferencí a literárních seancí. Jeho sláva je již nezpochybnitelná. Další nezapomenutelnou zkušeností je jeho triumfální cesta do Buenos Aires v roce 1933, navštěvuje také Montevideo. Básníkova úspěšná kariéra je však náhle přerušena smrtí 19. srpna 1936.³⁶

LITERÁRNÍ TVORBA

Federico García Lorca se bezpochyby stal nejznámějším a nejčtenějším španělským básníkem na světě. Tato sláva je výsledkem mnoha faktorů, mezi nimiž vynikají jeho osobnost moderního „juglara“, jeho témata, především ta lidového charakteru, a jeho tragická smrt v roce 1936. Byl člověkem všestranně talentovaným: od kytary andaluského lidu po Chopinův klavír, od loutkového divadla po dramatickou velkolepost, jakou je *Dům Bernardy Albové (La casa de Bernarda Alba)*, od obrázků kreslených tužkou po scenerie, od recitace lidové poesie po ztvárnění divadelních rolí Zlatého věku, od dětské poezie po elegii smutnicí nad smrtí přítele toreadora.³⁷

V roce 1916 se ve Federicovi probouzí zájem o psaní, činnost, které se o málo později horlivě věnuje. Tuto vášeň si udrží až do konce svého života. Velice rád skládal verše, které poté četl svým přátelům, ale nevydal je. Někdy uběhnou roky mezi napsáním knihy a jejím publikováním.

Přestože svou uměleckou cestu začíná knihou modernistické prózy, *Dojmy a krajiny (Impresiones y paisajes, 1918)*, nebude toto jeho dominanta. Brzy nato se ukáže vůle projevit se skrz verše a divadlo. Dva literární žánry, kterým se bude souběžně věnovat s větší či menší intenzitou do konce svého života. Zároveň píše dramatickou hru

³⁶ Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI*, str. 485-486

³⁷ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*. Cátedra, Madrid 1998. Úvod: Allen Josephs a Juan Caballero, str.13, 15

Uhrančivý motýl (El maleficio de la mariposa, 1919) a své prvotní verše, které shrnul v *Knize básní (Libro de poemas, 1921)*.

V roce 1920 začíná sepisovat *Svity (Suites)*, dílo, které za svůj život nebude publikovat. Následující rok píše hlavní část *Zpěvu na andaluskou notu (Poema del cante jondo)*, který však spatří světlo světa až v roce 1931. Je to chvíle vrcholné básnické zralosti, poznamenané neopopularismem, který vrcholí, po *Prvních písních (Primeras canciones, 1922)* a *Písních (Canciones, 1927)* sbírkou *Cikánské romance (Romancero gitano, 1928)*, napsanou v letech 1924 – 1927. Ve stejné době připravuje hru *Mariana Pinedová (Mariana Pineda)*, která mu přinese tolik vytoužený úspěch. Přestože je dokončená v roce 1924, bude uvedena až v roce 1927. Zároveň se věnuje cyklu komedií.

Ve stejném období, v roce 1928, dochází v Granadě k založení časopisu *Gallo*, na kterém spolupracuje se svým bratrem Franciscem a několika avantgardními přáteli. Pro svůj neobvyklý a odvážný tón vyvolá jistý rozruch, což je důvod, proč se mu podaří vydat pouhé dvě čísla. Stránky časopisu *Gallo* zpestřuje Federico svými obrázky.

V roce 1927 počíná u Federica přechod k nové fázi, která vrcholí v roce 1929 cestou do Spojených Států a dílem *Básník v New Yorku (Poeta en Nueva York, 1940)*. Vstup na pole surrealismu je patrný již v dílech *Básně v próze (Poemas en prosa)* a *Óda na Nejsvětější svátost oltářní (Oda al Santísimo Sacramento del Altar)*. V roce 1928 píše v dopise Jorgemu Zalameovi: „Teď je má poezie otevřená inspiraci, na úniku z reality (...)“³⁸

Verše, se kterými se vrací z Ameriky, navazují na jeho předchozí dílo. Jsou výsledkem střetu jeho andaluského básnického světa s básnickým světem New Yorku. Aby podal svědectví o brutálně agresivní a chaotické společnosti, uchyluje se k surrealistickým prostředkům vyjadřování. Tato skutečnost se shoduje s okamžikem, kdy se sám Lorca rozhodne hledat nové básnické horizonty za hranicí neopopularismu. Vydání jeho sbírky *Cikánské romance*, ve stejné chvíli, kdy dochází v Seville ke vzpomínkovému aktu u příležitosti třístého výročí úmrtí Góngory, vyvolalo obrovské nadšení a Lorca sklídl dosud nebývalý úspěch. Zároveň však byl přijímán s rezervou v madridských avantgardních kruzích a trvale kritizován z Paříže Buñuelem a Dalím. Přehnaný entuziasmus na jedné straně a opovrhování na straně druhé přispěly k básníkovu přesvědčení o potřebě změny. K té došlo napsáním *Básníka v New Yorku* a

³⁸ Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI*, str. 493. Přeloženo z originálu: „Ahora tengo una poesía de abrirse las venas, una poesía evadida ya de la realidad (...)“

divadelních her *Publikum (El público)* a *Jak jen uplyne pět let (Así que pasen cinco años)*.

Ve třicátých letech se Lorca nachází ve fázi intenzivní tvorby, kdy se věnuje především divadlu. V prosinci 1932 se staví do čela divadelního spolku „La Barraca“, kde se projeví jeho talent pro scénickou režii a adaptaci klasických textů. Úspěchu dosáhnou jeho dvě tragedie z venkovského prostředí, *Krvavá svatba (Bodas de sangre)* z roku 1933 a *Pláňka (Yerma)* z roku následujícího. Z roku 1936 je *Dům Bernardy Albové (La casa de Bernarda Alba)*, autorova smrt však zapříčiní, že drama nebude uvedeno na scénu za jeho života.

Přestože se v posledních letech života věnoval hodně divadlu, poezii zdaleka neopustil. V roce 1935 vydal *Šest galicijských básní (Seis poemas galegos)* a *Pláč pro Ignacia Sáncheze Mejíase (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías)*. Posmrtně publikovány byly sbírky *V Divánu sadu Tamarit (Diván del Tamarit, 1940)* a *Sonety temné lásky (Sonetos del amor oscuro, 1984)*.³⁹

³⁹ Tamtéž, str. 492-494

BÁSNÍKOVA OSOBNOST

Všichni, kdo znali Federica Garcíu Lorcu, se shodnou, bez výjimky, na jeho fascinující osobnosti. Dámaso Alonso hovoří o společenském úspěchu člověka „Federico García Lorca“, který se v jakékoliv skupině přátel, na jakékoliv schůzce, kde se objeví, mění v centrum pozornosti.⁴⁰ „V divadle, v tichu, v davu, v soukromí, byl násobitelem krásy. Nikdy jsem neviděl člověka s takovým kouzlem v rukách, nikdy jsem neměl veselejšího bratra. Smál se, zpíval, zhudebňoval, skákal, vynalézal, sršel jiskry“⁴¹, vypráví Pablo Neruda.

Nicméně jeho neodolatelná radost a neustálé komedianství nikdy neskryjí tu druhou, stinnou, tvář jeho osobnosti. On sám tvrdil, že „básníkovo světlo si odporuje, a každý umělec musí poslouchat tři silné hlasy: hlas smrti, se všemi jeho předzvěstmi, hlas lásky a hlas umění“.⁴² Vicente Aleixandre vzpomíná na Lorcu jako na ušlechtilého člověka smutku, samoty a vášně, jehož srdce nebylo veselé. Člověka, který byl schopen pojmout veškerou radost světa, ale jehož hluboká propast, tak jako každého velkého básníka, nebyla propastí radosti. Tato druhá Lorcova tvář je považována za důsledek, nejen jeho údajné erotické frustrace, plod jeho homosexuální orientace, ale také za důsledek jeho úzkosti a hrůzy ze záhad světa a života.⁴³

Tento jeho pocit se odráží v díle, které je plné smutku, bolesti, samoty, nářku, úzkosti a melancholie. Takovou nám ukazuje ve své poezii svou rodnou zemi, svou milovanou Andaluzii, stejně jako později město New York. Někdy se objeví veselí a vitalita, ale pouze, aby položil kontrast a zintenzivnil tragično.

Básník Pedro Salinas ve svém článku „García Lorca a kultura smrti“⁴⁴ tvrdí, že Lorcovo poetické království, jež je zářivé a záhadné zároveň, je podrobena nadvládě jedině moci nemající soupeře: Smrti. Téměř všem Lorcovým postavám je určen tento úděl. Vidění života a věcí lidských, které u Lorcy září a ze všeho prosvítá, je založeno na smrti. Lorca vnímá život cestou smrti, konstatuje Salinas, a vyznačuje pro tuto metafyzickou složku linii, v níž se básník pohyboval: pohanští stoikové, biblická tradice,

⁴⁰ Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, str. 260

⁴¹ Álvarez de Miranda, Pedro, *Antología poética de la generación del 27*, str. 177. Přeloženo z originálu: „En el teatro y en el silencio, en la multitud y en el decoro, era un multiplicador de la hermosura – dirá Pablo Neruda –. Nunca vi un tipo con tanta magia en las manos, nunca tuve un hermano más alegre. Reía, cantaba, musicaba, saltaba, inventaba, chisporroteaba.“

⁴² Tamtéž, str. 177. Přeloženo z originálu: “la luz del poeta es la contradicción y que todo artista debía escuchar ‘tres fuertes voces’: ‘La voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte’“

⁴³ Tamtéž, str. 177-178

⁴⁴ Salinas, Pedro, „García Lorca y la cultura de la muerte“. In: Rico, Francisco, str. 384-389

církevní učení. Jde o linii vytěsněnou od 19. století „kultem života“, o linii, která nicméně u Lorey přetrvávala a dodávala jeho tvorbě hloubku a dramatičnost. Neboť, jak opět tvrdí Salinas, každý pokus vypudit smrt a nepočítat s ní pro život je falzifikací, kterou člověk provádí sám na sobě.

ANDALUZIE

Lorcova poezie je výrazem ducha Andaluzie a celého Španělska. „Téměř nikdy není básníkem, který by cítil potřebu opěvovat, aby přímo odhalil svou duši. Jeho poezie je lyrická a subjektivní pouze v tom smyslu, že je v ní stále přítomen ten jedinečný odstín jeho hlasu, ostrovtip, jemná nervozita, které z něho dělají toho nejvybranějšího a nejcitlivějšího z našich současníků“, říká Dámaso Alonso. „Ale duch, kterého opěvuje, který se skrývá, a zároveň je obječován v záhadě jeho básnické tvorby, není duchem básníka, je to duch jeho Andaluzie, duch jeho Španělska. Jeho poezie je nabitá intenzivními a bodavými obrazy; ty jasné a zřetelné, to je obraz Španělska, co znázorňují; ty nejasné, nesrozumitelné, které na cosi poukazují, ho skrytě evokují.“ Hudba a nejasný rytmus andaluského zpěvu „cante jonda“, prastará monotónnost romancí, prostředí evokované líbeznými chladnými akordy. „Duch Španělska, andaluského, cikánského, římského; očividného a nejasného; vůně a světlo tlumené v hudbě, v poezii Federica Garcíi Lorcy!“⁴⁵

Ortega y Gasset ve svém článku „Teorie Andaluzie“ z roku 1927 hovoří o problému andaluské identity. Říká: „To obdivuhodné, záhadné a hluboké na Andaluzii je něco více než ta šaškovská mnohobarevnost, kterou ukazují její obyvatelé turistům.“⁴⁶ Ortega vidí u lidu Andaluzie jistý narcismus. Pouze ten, kdo je schopen se dívat a pozorovat sám sebe, může sám sebe také napodobovat. Andaluzané jsou, díky této schopnosti, díky tomuto narcismu, jedním z národů, který nejlépe zná sám sebe, je si jasně vědom svého charakteru a svého stylu. Proto je pro něj snadné zůstat věrný své historii, svému údělu a pěstovat svou výjimečnou kulturu, tu nejsvébytnější ze všech španělských kultur.⁴⁷

Federico García Lorca je nejen básník a dramatik, ale také hudebník. Jeho činnost literární a hudební jsou úzce spojeny. Jeho poezie lyrická a dramatická jsou plně hudební

⁴⁵ Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, str. 264-265. Přeloženo z originálu: „No es casi nunca un poeta que sienta la necesidad de cantar para descubrir de un modo directo el interior de su alma. Su poesía es lírica y subjetiva sólo en cuanto que en ella está constantemente el sello único de su matiz de voz, aquella delgadez, aquella nerviosidad sutilísima que hacen de él el más fino, el más sensible de nuestros contemporáneos Pero el alma que allí canta, que allí en el misterio de la creación poética se cела y a la par se descubre, no es el alma del poeta: es el alma de su Andalucía, es el alma de su España. Las intensas, las taladrantes imágenes, cuando claras, es España lo que cincelan; cuando oscuras y alusivas, soterrañamente la sugieren. (...) El alma de la España andaluza, gitana y romana, patente y densa, olor y luz aliviados en música, en la poesía de Federico García Lorca!“

⁴⁶ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, Úvod, str. 19. Přeloženo z originálu: „Lo admirable, lo misterioso, lo profundo de Andalucía está más allá de esa farsa multicolor que sus habitantes ponen ante los ojos de los turistas“.

⁴⁷ Tamtéž, str. 20-21

inspirace, nejen pokud jde o témata a způsoby vyjadřování, ale i co se týká struktury, stylu a emoce.

Od dětství studoval hudbu a zdá se, že po určitou dobu byla jeho hlavním posláním. V období dospívání spolu hudba a literatura soupeřily o prvenství, načež literatura zvítězila. Zpočátku se jeho hudební vzdělání ubíralo cestou hudby strojené, kultivované, a pokud by tato tendence u něho převládla, Lorca by se stal moderním hudebním skladatelem a dalším žákem svého přítele a mistra Manuela de Falla. Jakmile se však začal věnovat plně literatuře, omezoval se stále více na pole lidové folklorní hudby. Bylo to v době, kdy se jeho mladistvá poezie, po romantických a modernistických pokusech, začala inspirovat také lidovou poezií. Tehdejší hudební skladatelé, jako Falla nebo Stravinsky, se začínali zajímat novým způsobem o rytmy andaluské lidové hudby. Takto se zrodil Lorcův zájem o lidovou hudbu, která se stala jediným předmětem jeho hudebního počínu po zbytek života.

Lorca měl již jako dítě příležitost žít v přímém kontaktu s vesničany a poznat tak jejich lidové písně a tance. Co se od nich v dětství naučil, to tvoří tu nejautentičtější a neintimnější podstatu jeho znalostí španělské lidové hudby. Ty později rozšířil prostřednictvím studia sbírek lidových písní vydaných folkloristy a badateli, a prostřednictvím svých cest po jiných částech Španělska. Ale písně, které je možno považovat za jeho nejvlastnější, a za ty, které dosáhly největšího rozšíření, až tak, že se staly znovu oblíbenými po celém Španělsku, jsou ty samé, které se naučil jako dítě v Granadě a které tam všichni znali.

Lorcova práce na poli hudebního folklóru, to nebylo metodické a systematické dílo odborníka, ale umělce, který hledal v tom, co je z lidu, potěšení z objevování a interpretace odlišného umění, plného originality, dokonalosti a krásy. Nevytvořil vlastní hudební dílo, ale omezil se na zpěv svých milovaných písní pro své vlastní potěšení, doprovázejíce se při tom na klavír. Zpíval je zpravidla v soukromí nebo mezi přáteli. Na veřejnosti zazpíval lidové písně pouze při své konferenci o ukolébavkách.⁴⁸

⁴⁸ Onís, Federico de, „García Lorca – folklorista“. In: García Lorca, Federico, *Primeras canciones*, Alianza Editorial, Madrid 1981, str. 147-151

ANDALUSKÝ PRIMITIVNÍ ZPĚV – „CANTE JONDO“

Svět „cante jonda“ je pro Federica García Lorcu nepřebornou studnicí inspirace. Je nemožné oddělit Lorcu a „cante jondo“, stejně jako není možné oddělit „cante jondo“ a Andaluzii. Oba, básník a „cante jondo“ jsou dokonale zakořeněni v andaluské zemi.

Téma „cante jonda“, neboli andaluského primitivního zpěvu, je podstatou Lorcovy přednášky nazvané *Umělecká a historická důležitost primitivního andaluského zpěvu zvaného „cante jondo“*⁴⁹ z roku 1922. Při výkladu o cante jundu Lorca vycházel ze studií svého učitele a přítele Manuela de Falla. Spolu organizují roku 1922 celý festival andaluského folkloru, festival cante jonda.

„Název cante jondo se dává skupině andaluských písní, jejichž ryzím a dokonalým prototypem je cikánská siguiriya, ze které se odvozují další písně, dosud uchované v lidu (...).“ Lorca rozlišuje mezi cante jondem a flamencem. Flamenco tvoří písně, které jsou derivátem cante jonda. Básník vidí základní rozdíly mezi nimi v tom, „že kořeny prvního je třeba hledat v prapůvodních hudebních systémech Indie, to znamená v prvotních projevech zpěvu, zatímco o druhém typu lze říci, že jako výsledek prvního dostává definitivní podobu v 18. století. První typ zpěvu je tajemně zabarven dávnými věky. V druhém případě jde o zpěv poměrně moderní, jehož emocionální půvab je prvním typem zastíněn. Zabarvení duchovní a zabarvení lokální – v tom tkví celý ten hluboký rozdíl. (...) Cante jondo se blíží ptačímu cvrlikání, zpěvu kohouta a přírodní hudbě lesa a pramene. Je to tudíž velmi vzácný případ prapůvodního zpěvu, nejstaršího v celé Evropě, který do svých tónů vkládá nahé a zimničné vzrušení prvotních východních ras. (...)“

Cikánská siguiriya začíná strašlivým výkřikem, výkřikem, jenž přetíná krajinu na dvě ideální polokoule. Je to výkřik mrtvých generací, pronikavý žalozpěv nad zmizelými staletími, je to patetická evokace lásky pod jinými lunami a v jiných končinách.

Potom melodická fráze postupně otevírá tajemství tónů a dobývá drahokam vzlyku, zvučnou slzu nad řekou hlasu. A žádný Andaluzan nedokáže odolat vzrušujícímu zamrazení, když ten výkřik uslyší, a žádný regionální zpěv se s ním nemůže srovnávat co do básnické velikosti, a málokdy, velice zřídka se lidskému duchu podaří dát tvar takovému dílu. (...) Cante jondo je výsledkem historických událostí, k nimž na našem

⁴⁹ V českém překladu Miloslava Uličného, *Cante jondo, pradávny andalusky zpěv*, je přednáška součástí knihy García Lorca, Federico, *Eseje. Sedm přednášek a jedna impresi*. Triton, Praha 2009, str. 17-38

poloostrově došlo v průběhu staletí. A proto má osobitý zpěv Andalusie, byť se ve svých základních prvcích shoduje se zpěvem lidu zeměpisně tolik vzdáleného našemu, tak niterně národní charakter, že je nezaměnitelný.

Historickými událostmi, významem nesouměřitelnými, které tolik ovlivnily zpěv, jsou: „přijetí liturgického zpěvu španělskou církví, saracénský vpád a příchod početných cikánských houfů do Španělska. Právě tito záhadní tuláci dávají cante jonda definitivní podobu.“ Přesto, „jde o zpěv čistě andaluský, který v zárodečné podobě existoval v tomto kraji již před příchodem cikánů. (...)

Cante jondo, zvláště siguiriya, v nás vzbuzuje dojem zpívané prózy zcela postrádající metrický rytmus, ačkoli ve skutečnosti jsou její literární texty asonovaná trojverší nebo čtyřverší. (...)

Manuel de Falla objevil v tomto zpěvu určité formy a rysy nezávislé na jejích obdobách v duchovních zpěvech a v hudbě granadských Maurů. To znamená, že v té zvláštní melodii hledal a našel výjimečný stmelující prvek cikánský. Přijímá historický pohled, který přisuzuje cikánům indický původ.“ (...) Cikánské kmeny uprchly „v roce 1400 n. l. z Indie před stotisícovou Tamerlánovou jízdou. Dvacet let nato se tyto kmeny objevují v různých končinách Evropy a do Španělska se dostávají z Arábie a Egypta se saracénskými vojsky, jež se pravidelně vyloďovala u našich břehů.

A tito lidé po příchodu do naší Andalusie propojili velmi staré domorodé prvky se svým prastarým živlem, a dali tak definitivní podobu tomu, co dnes nazýváme cante jondo. Jim tedy vděčíme za vytvoření těchto zpěvů, nejniternějšího výrazu našeho života. Jim vděčíme za zbudování těchto lyrických řečišť, jimiž unikají všechny žaly a rituální gesta rasy. (...)

Je to zpěv hluboký, opravdu hluboký, hlubší než všechny studně a všechna moře oblévající svět, mnohem hlubší než dnešní srdce, které ho vytváří, a hlas, kteý ho zpívá, protože je téměř nekonečný. Pochází od dávných plemen, dorazil k nám přes hřbitov let a loubí uvadlých větrů. Pochází z prvního pláče a prvního polibku.

Kouzlo cante jonda spočívá vedle zásadní melodické krásy i v textu básní. Nás básníky, kteří se v současnosti větší či menší měrou zabýváme prořezáváním a ošetřováním příliš košatého lyrického stromu, jež nám zanechali romantici a postromantici, tyto verše ohromily.

V trojverší a čtyřverší siguiriyě a jejich odvozenin bezmezně tepe a graduje Bolest a Žal ve službě nejryzejšího a nejpřesnějšího výrazu. V celém Španělsku neexistuje nic, absolutně nic podobného co do stylizace, atmosféry a emocionální přesnosti.

Metafory zaplňující náš andaluský zpěvník neopouštějí téměř nikdy své přirozené prostředí. Mezi duchovními články veršů, jež se zcela zmocňují našeho srdce, není disproporce. Podiv a úžas vyvolává to, jak anonymní lidový básník dokáže shrnout do tří čtyř veršů celou tu jedinečnou složitost nejhlubších citových momentů v životě člověka. (...) Ty písničky mají společný základ: Lásku a Smrt (...). Báseň buďto navozuje hluboký emocionální problém mimo realitu, nebo ho řeší Smrtí, tou otázkou otázek.

Většina básní našeho kraje (s výjimkou mnohých, jež se zrodily v Seville) má právě citované rysy. Jsme lid smutný, lid nehybný. (...)

Jedním z nejpozoruhodnějších rysů cante jonda je téměř naprostá nepřítomnost ‚střední polohy‘. V asturských, stejně jako v kastilských, katalánských, baskických a galicijských zpěvech lze pozorovat jistou vyváženost citů a jakousi lyrickou uváženost, která se hodí k vyjádření skromných duševních stavů a prostých citů, jaké, možno říci, téměř naprosto postrádá Andaluzan.

My Andaluzané si zřídka kdy uvědomujeme ‚střední polohu‘. Andaluzan buďto křičí ke hvězdám, nebo líbá narudlý prach svých cest. Pro něho střední poloha neexistuje. Tu prospí. (...) Nejsilnějším rysem našeho cante jonda je tedy patetičnost.

Zatímco mnohé zpěvy našeho poloostrova mají schopnost vyvolávat v nás obraz jejich domovské krajiny, cante jondo zpívá jako bezoký slavík, zpívá slepě, a proto jak jeho slova, tak jeho prastaré melodie mají za své nejlepší jeviště noc..., modrou noc našeho venkova.

Avšak právě schopnost plastické evokace, již mají mnohé španělské lidové zpěvy, je zbavuje niternosti a hloubky, které jsou příznačné pro cante jondo. (...)

Cante jondo zpívá až do noci. Nezná rána ani večera, hor ani údolí. Zná pouze noc, noc širokou a hluboce hvězdnatou. Všechno ostatní je pro něj zbytečné. (...)

Opravdové písně cante jonda nemají autora, vznášejí se ve větru jako zlaté chmýří a každá generace je přiodívá jinou barvou a přenechává generacím budoucím. Opravdové písně cante jonda v podstatě spočívají v pomyslné korouhvičce, která mění směr se závany Času. Rodí se jen tak, jsou dalším stromem v krajině, dalším pramenem mezi topoly.

Žena, středobod světa a nesmrtelná vlastnice ‚růže, lyry a harmonického vědění‘, naplňuje nekonečné prostory básní. Žena v cante jonda se jmenuje Žalost. Je obdivuhodné, jak v průběhu lyrické výstavby nabývá cit tvaru a jak se nakonec zkonkretizuje v téměř materiální věc. To je případ Žalosti. V písničkách se Žalost stává

tělem, nabývá lidské podoby a výrazných obrysů. Je to snědá černovlasá žena, která hodlá chytat ptáky do sítí větru.

Všechny básně cante jonda jsou nádherně panteistické. Radí se s větrem, zemí, mořem, lunou, s věcmi tak prostými jako je rozmarýna, fialka a pták. Všechny předměty vnějšího světa nabývají pronikavé osobitosti a konkretizují se do té míry, že se aktivně účastní lyrického děje. (...)

Andaluzan předává přírodě z hloubi duše veškeré své niterné bohatství a je si zcela jist, že mu bude nasloucháno.

Podivuhodnou básnickou realitou, která se výrazně projevuje v básních cante jonda, je však zvláštní materializace větru, k níž dospěla nejedna píseň. Vítr se objevuje na scéně ve vrcholných citových okamžicích jako obr, který se snaží srazit k zemi hvězdy a rozprášit mlhoviny, ale v žádné lidové básni jsem se nesetkal s tím, že by hovořil a utěšoval, jako to dělá v našich zpěvech. (...) Je to rozkošná zvláštnost těchto básní, vpletených do nehybné větrné růžice.

Jiné velmi osobité téma, které se opakuje v bezpočtu (vlastně ve většině) písní, je téma pláče... V cikánské siguiriyi, dokonalé básni o slzách, pláče melodie, jak pláčou verše. (...) Tyto básně mají nezaměnitelnou lidovou notu a podle mého názoru se právě ony nejlépe hodí k zádušné patetičnosti cante jonda. Jsou tak neodolatelně melancholické a výrazně citově zabarvené, že v nás všech, kdo jsme opravdoví Andaluzané, vyvolávají jakýsi niterný pláč, pláč, který očišťuje duši tím, že ji přenáší do citroníkového háje rozníčeného Láskou. (...)

Když naše píseň dospěje k vrcholu bolesti a lásky, stává se svým výrazem sestrou nádherných veršů arabských a perských básníků. Pravda je, že v ovzduší Córdoby a Granady setrvávají gesta a rysy dávné Arábie, stejně jako je zřejmé, že na temném palimpsestu Albaicínu se vynořují připomínky ztracených měst. (...)

V závěru přednášky Lorca věnuje vzpomínku „cantaorům“, zpěvákům, kteří mají zásluhu na tom, že cante jondo přetrval až do dnešních dnů.

„Když ‚cantaor‘ zpívá, celebruje slavnostní obřad, vynáší na povrch spící prapodstaty, odívá je vlastním hlasem a vrhá je o větru... Má pro zpěv hluboce náboženský cit. (...) Ženy zpívaly a stále zpívají soleares, melancholický, lidsky jímavý žánr, srdci poměrně snadno přístupný. Muži však vždy přednostně pěstovali podivuhodnou cikánskou siguiriyu... Ale téměř všichni byli mučedníky neodolatelně vášně cante jonda. Siguiriya je jako žehadlo, které spaluje srdce, hrdlo i rty těch, kdo ji recitují. Je třeba mít se před tím ohněm na pozoru a zpívat jen v pravou chvíli. (...)

Lorca své přednášky četl opakovaně, ale postupem času je upravoval, podle toho, jak se měnily jeho estetické ideje. V roce 1933 přednesl poprvé své teze o skřítkovi, inspiraci pevně zakořeněné v andaluské zemi. Ale již o rok dříve, když čte přednášku o cante jundu, zmiňuje skřítka ve spojitosti s „cantaory“:

„Rozdíl mezi dobrým ‚cantaorem‘ a špatným ‚cantaorem‘ spočívá v tom, že ten dobrý má něco, co nazývají skřítkem, a ten špatný ho nikdy nepotká. Skřítek je momentální inspirace. (...)“⁵⁰

⁵⁰ García Lorca, Federico, *Conferencias I*. Alianza Editorial, Madrid 1984. Přednáška z roku 1932 pod názvem „Arquitectura del cante jondo“, str. 83. Přeloženo z originálu: „La diferencia entre el buen cantaor y el mal cantaor consiste en que el bueno tiene lo que ellos llaman duende, y el malo no lo consigue nunca. El duende es la inspiración momentánea.“

ZPĚV NA ANDALUSKOU NOTU

Sbírka Federica Garcíi Lorcy *Zpěv na andalusskou notu (Poema del cante jondo)*⁵¹ z roku 1921, je celá zakořeněná v tomto lidovém bohatství, inspirací, kongenialitou, ne však napodobením. Až do rytmického ustrojení sloky a verše, po asonanci a rým, Lorcovy básně se naprosto a nikde nekryjí s lidovými předlohami. Cele ovšem harmonují, souzní s melancholií cikánského hlasu. Tématicky však zabírají mnohem širší pole než lidová píseň, a odrážejí také duši mnohem komplikovanější. Básník zde podal svou Andaluzii a jejího člověka přesně v duchu cante jonda, ne tedy jako kraj svůdný a sladký, ale jako hořkou zemi pokořeného, bezmezně a bez výhledu toužícího lidu.

Ve skupině prvních čtyř básní, které jsou součástí *Básní cikánské siguiriyé*⁵² (*Poema de la siguiriya gitana*), „dokonalé básni o slzách“, pláč kytary prostupuje krajinou plnou potlačovaných emocí, vyjadřuje svou vnitřní bolest a vrcholí výkřikem. Nakonec vše zůstává v magickém tichu.

V básni *Kytara*⁵³ (*La guitarra*) se objevují obrazy hudby jako pláče, a kytary jako bytosti, přírodní a zároveň lidské. To nám dává pocit, že siguiriya je vtělením a vyjádřením bolesti a neštěstí, které jsou podstatou přírody:

*Kytara sténá,
začíná plakat.
(...)
K mlčení lákat
je marné,
chce plakat.
Tak monotónně,
jak voda chladná,
jak v horách vítr
do nenávratna.*

⁵¹ García Lorca, Federico, *Písně na andalusskou notu*. Mladá fronta, Praha 1961. Z originálu *Poema del cante jondo* přeložil jako *Zpěv na andalusskou notu* Lumír Čivrný a zařadil do knihy *Písně na andalusskou notu*.

⁵² Tamtéž, str. 11-15

⁵³ Tamtéž, str. 12-13

Pláč kytary přeruší výkřik. „Cikánská siguiriya začíná strašlivým výkřikem“. „Melodie cante jonda mají za své nejlepší jeviště noc..., modrou noc našeho venkova.“ Jako v básni *Výkřik*⁵⁴ (*El grito*):

*Elipsa výkřiku
z vrchu na vrch
se klene.
Klene se z oliv,
černá duha bude z ní
nad modrou nocí.*

Jaj!

Básník personifikuje, dává život přírodním živlům, předmětům, a také zpěvu. Příkladem je *Krok siguiriy*⁵⁵ (*El paso de la siguiriya*), báseň, ve které je siguiriya snědá dívka.

*Černými motýly obklopena
kráčí jedna dívka snědá
a s ní jako bílý had
leze mlha.*

„Siguiriya postrádá metrický rytmus“:

*Kráčí přikována k chvění
rytmu, který nepřiléhá,
srdíčko má stříbrné,
v pravé ruce dýku svírá.
Kampak kráčíš, siguiriy,
v rytmu, který hlavu nemá,
(...)*

⁵⁴ Tamtéž, str. 14

⁵⁵ Tamtéž, str. 16

Odeznívá zpěv siguiriyé. Záhada a nostalgie plyne z básně *Pominulo*⁵⁶ (*Después de pasar*):

*Zírají děti
na něco v dálce.*

*Lampičky hasnou.
Pár slepých děvčat
luny vyptává se,
ve vzduchu šplhá
spirála pláče.*

*Zírají hory
na něco v dálce.*

Básník oživuje lunu, které se vyptávají, a pláč, který šplhá ve vzduchu. Nostalgie po něčem, co pominulo je vyvolána prvními a posledními dvěma verši, kdy navíc na stejnou úroveň je postavena slabost v podobě dětí a síla v podobě hor, tedy element lidský a přírodní.

Poslední ze serie *cikánských siguiriyí*, s názvem *A potom*⁵⁷ (*Y después*), kdy se postupně rozplynou *labyrinty, které čas utváří, srdce, iluze svítání i polibek* a nezbyde nic, v nás vyvolává pocit smutku, nostalgie a prázdnoty:

*Už nezbývá
než pustina.
Jen zkadeřená
pustina.*

Nic, jen pustina, prázdnota, která má však tvar kadeře.

⁵⁶ Tamtéž, str. 17

⁵⁷ Tamtéž, str. 18-19

Vítr jako život, jako naděje, která se objeví v pustině. Tak je tomu v *Písni na tesklivou notu*⁵⁸ (*Poema de la soleá*). Země pustá, teskná, země smrti, ve které se přírodní živel, vítr, jeví jako útěcha:

*Zprahlá země
tichá země
noci
nedohledné.*

*(Vítr, vítr v olivách,
vítr na sieře.)*

*Stará
země
s lampičkou
a se stenem.
Země přehlubokých cisteren.
Země
šípů, země smrti
očí zbavené.*

*(Vítr, vítr po cestách,
v topolech jen dech.)*

Země smrti, to je země s lampičkou, se stenem, země přehlubokých cisteren, země šípů, všechny tyto předměty právě evokují v Lorcově poezii smrt.

V některých básních se objevuje touha zvítězit nad časem, touha přemoci smrt. V básni *Memento*⁵⁹ (*Memento*) básník myslí na to, až umře, což nám evokuje verš *až já jednou umřu*. Vyslovuje přání být pochován s kytarou, v písku, který znamená vyprahlost, pustinu, smrt. Následuje přání být pochován tam, kde by byl stále ve spojení s přírodou, se životem, *mezi pomeranči, k mátě budu vonět*. Nakonec dává možnost, nechat

⁵⁸ Tamtéž, str. 20

⁵⁹ Tamtéž, str. 60

ho pochovat *ve větrné korouhvičce*. Vítr v básních *cante jonda* znamená život. Život a smrt jsou si tak blízké, vyznívá z této básně.

K personifikaci smrti dochází v básni *Nota z Málagy*⁶⁰ (*Malagueña*)⁶¹. Je to píseň a má rytmus písničky⁶². Jediné, co je zde skutečné, je hospoda. Kdosi hraje na kytaru, v jejíchž temných a hlubokých tónech paní smrt vchází a vychází a vchází do hospody.

*Jak paní smrt
jde do hospody,
vždy tam a zpět
bere schody.*

*Krok lidí zlých
a černých koní
po cestách hlubokých
kytarou chodí.*

*Je cítit solný pach
a samičí krev,
ten horečný nard,
jímž marina voní.*

*Jak tam a zpět
jde do hospody,
vždy zpět a tam
ta paní smrt
bere schody.*

Báseň je plná obrazů představujících smrt, jediné, co se zdá být skutečné, je hospoda.

⁶⁰ Tamtéž, str. 61

⁶¹ Název básně v originále, *Malagueña*, odkazuje na zpěv a na ženu z Málagy.

⁶² Báseň patří do cyklu *Cikánské viněty*, není to tudíž *Cikánská siguiriya*, která nemá rytmus

Básně *Dvě děvčata, Lola*⁶³ (*La Lola*) a *Amparo*⁶⁴ (*Amparo*), jsou ve skutečnosti dva protikladné obrazy dvou Andaluzií vtělených do lidských postav.

Lola, která má zelené oči a fialový hlas, je živá a aktivní, prala plenky, a poté přišli toreadorkové. Tekla voda plná slunce, vrabčák rozezpíval malý olivový háj. Tato báseň vyjadřuje vitalitu, veselost, lásku, plodnost.

V jakém kontrastu je Amparo! A také zbytek básní!

Amparo je oblečena v bílém, je sama, osamělá a vzdálená, pomaloučku vyšívá, nikdo nepřichází. Poslouchá zurčení kašny, kanárek jí posílá krásný žlutý trilek. Tato báseň vyjadřuje samotu, smutek, plachou lásku.

Báseň *Lola* je napsaná v minulém čase, oproti básni *Amparo*, která je v čase přítomném. Budí v nás dojem nostalgie, vzpomínky na radostný a veselý život, který je pryč, a nyní zůstává jen samota a smutek.

„Andaluzie je svět v malém, kde žijí v úzkém kontaktu světlo a stín.“⁶⁵

Podobně jako u *Dvou děvčat*, kde světlem byla Lola a stínem je Amparo, vidíme světlo a stín v zosobnění andaluských měst, jak nám je Lorca podává ve svých básních.

Sevilla je ztělesněním světlé stránky Andaluzie. Bývá spojována s dětmi a tancem.

*Tanec*⁶⁶ (*Baile*) je název básně, která v nás evokuje radost:

*Rozběhla se Carmen v tanci
sevillskými ulicemi,
tak jak je, s bílými vlasy,
s planoucími zornicemi.*

Avšak nic není idylické ani v Seville. Také zde může číhat nebezpečí:

*Žlutý had se ve spirále
svíjí kolem hlavy její*

⁶³ García Lorca, Federico, *Písně na andaluskou notu*, str. 49

⁶⁴ Tamtéž, str. 50-51

⁶⁵ Eich, Christoph, *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*, Editorial Gredos, Madrid 1970, str. 65. Přeloženo z originálu: „Andalucía es un mundo en pequeño donde viven en estrecho contacto la luz y la sombra.“

⁶⁶ García Lorca, Federico, *Písně na andaluskou notu*, str. 63-64

V Lorcových básních je had symbolem smrti. A hádáme blížící se tragedii:

*Ulice jsou liduprázdné,
ale z koutů opuštěných
tušíš andaluské srdce
hledat v sobě staré trny.*

Město více tragické a melancholické než Sevilla je Córdoba. V Seville je tragedie předtuchou. V Córdoba je tragedie přítomna, živá. Jak vidíme v básni *Sevilla*⁶⁷ (*Sevilla*):

*Sevillou se zraniti,
do Córdoba umříti.*

Smrt je přítomna v básni *Čtvrť Córdoba*⁶⁸ (*Barrio de Córdoba*), kde leží mrtvá dívka a *za mříží pět slavíků pláče nad ní*, to jsou tóny žalu, které vydává kytara, na kterou někdo hraje u dívčina lůžka.

Ještě jedno srovnání, tentokrát Sevilly a Granady, máme v básni *Malá balada o třech řekách*⁶⁹ (*Baladilla de los tres ríos*). Radost v kontrastu s melancholií. Živost v kontrastu s nostalgií. A Granada je pro Lorcu ztělesněním celé Andalzie. „Granada reprezentuje obrovskou většinu andaluských vesnic a míst, celou tu rozlehlou a noční Andalzii tragického údivu.“⁷⁰

V této básni Sevillu představuje reka Guadalquivir a Granadu představují řeky Darro a Genil:

*Uplývá Guadalquivir
s vůní oranží a oliv.
Granadou dvě řeky běží
z horských sněhů k lánům polí.*

Láska, ach,

⁶⁷ Tamtéž, str. 33-34

⁶⁸ Tamtéž, str. 62

⁶⁹ Tamtéž, str. 9-10

⁷⁰ Eich, Christoph, *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*, str. 67. Přeloženo z originálu: “Granada representa a la inmensa mayoría de los pueblos y lugares andaluces, a toda esa vasta y nocturna Andalucía del estupor trágico.”

odešla a srdce bolí!

Řeka Guadalquivir *teče s vousem granátové barvy, plachetnice po ní chodí, věž až k nebi, vítr v oranžovém háji.*

Granadské řeky *běží, jedna v krvi, druhá v pláči, vesla vzdechů rozčeřila ticho vody, běží vlny pod mrtvými věžičkami.*

*Lásku, ach,
vítr vzal a nevrátí!*

*Kdo by řekl, že v těch vlnách
bez ozvěny vzlyky hoří!*

Granada je Andaluzie, Andaluzie je výkřik, vzlyk, stesk, smutek, trápení. A Andaluzie, to je Federico García Lorca.

García Lorca vyjadřuje svými básněmi to ryzí, autentické, vyjadřuje jimi andaluskou duši. Podaří se mu esteticky a básnicky zachytit svět cante jonda, protože je to on, jako básník, který se usadil v samé hloubi zpěvu. Jako hudebník, jako básník a jako Andaluzan hledal a našel svého skřítka. Jak říká González Climent: „García Lorca je, bez diskuse, básník, který byl skutečně spojen s andaluským skřítkem. Cele andaluský... Andaluzie ho zajímá z filosofického hlediska.“⁷¹ Pokud by tomu tak nebylo, nikdy by nemohl znázornit ve své knize básní onen svět takovým způsobem ve věku pouhých dvaceti tří let. Není pochyb o tom, že *Zpěv na andaluskou notu* je první známkou toho, jak skvělý básník Lorca je, a je krokem ke slávě, jakou mu přinese další dílo s ryze andaluskou tematikou.

⁷¹ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 75-76. Přeloženo z originálu: „García Lorca es, sin discusión, el poeta verdaderamente entrinado con el duende andaluz. Integramente flamenco... Andalucía le preocupa filosóficamente.“

CIKÁNSKÉ ROMANCE

Vznik *Cikánských romancí* spadá do období let 1923 až 1927. Je tak zřejmé z korespondence, kterou vedl Federico García Lorca s přáteli. Z dopisu, který psal Fernándezu Almagrovi na jaře 1923 je zřejmé, že měl v plánu napsat romance, lidové a velmi andaluské:

„(...) mám v úmyslu vytvořit několik romancí; romance s jezírky, romance s horami, romance s hvězdami. Dílo záhadné a jasné, které by bylo jako květ (nahodilé a perfektní jako květ), celé jako parfém! Chci vytáhnout ze stínu nějaké arabské dívky, které by si hrály v těchto vesnicích a poztráčet v mých lyrických lesících ideální postavy z anonymních romancí. Představ si romanci, která by místo jezírek měla nebe. Není nic dojemnějšího! Toto léto, jestli mi Bůh pomůže, udělám dílo lidové a velmi andaluské. Budu trochu cestovat po těchto nádherných vesnicích, jejichž hrady, jejichž lidé, zdá se, nikdy neexistovali pro básníky a ... Dost už bylo Kastílie!!.“⁷²

Tato básníková slova jsou důkazem, s jakým nadšením a s jakou radostí se pouštěl na nové pole své básnické tvorby. V létě téhož roku píše znovu příteli Almagrovi a informuje o skutečnosti, že právě dokončuje sérii cikánských romancí. Změnil tedy podstatně svůj úmysl, zřejmě zčásti vlivem studia mytologie:

„Hodně jsem pracoval a dokončuji sérii cikánských romancí, které jsou naprosto podle mého vkusu. Také dělám na moderních interpretacích postav z řecké mytologie, což je u mne něco nového, něco, co mne hodně baví.“⁷³

Lorca svou sbírku romancí v průběhu let značně propracovává. Vždyť faktem je, že začal psát v průběhu roku 1923 a definitivně vydané ve sbírce byly až v roce 1928. Mění například názvy tím, že je zkracuje: báseň *Romance o černém hoři v Jaénu* (*El romance de la pena negra en Jaén*) je později vydaná pod názvem *Romance o černém hoři* (*Romance de la pena negra*) nebo *Romance o cikánské luně, luně cikánů* (*Romance*

⁷² García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, Úvod, str. 78. Přeloženo z originálu: „(...) pienso construir varios romances con lagunas, romances con montañas, romances con estrellas; una obra misteriosa y clara, que sea como una flor (arbitraria y perfecta como una flor): ¡toda perfume! Quiero sacar de la sombra algunas niñas árabes que jugaran por estos pueblos y perder en mis bosquecillos líricos a las figuras ideales de los romancillos anónimos. Figúrate un romance que en vez de lagunas tenga cielos. ¡Hay nada más emocionante! Este verano, si Dios me ayuda con sus palomitas, haré una obra popular y andalucísima. Voy a viajar un poco por estos pueblos maravillosos, cuyos castillos, cuyas personas parece que nunca han existido para los poetas y ... ¡¡Basta ya de Castilla!!“

⁷³ Tamtéž, str. 78-79. Přeloženo z originálu: „He trabajado bastante y estoy terminando una serie de romances gitanos que son por completo de mi gusto. También estoy haciendo interpretaciones modernas de figuras de la mitología griega, cosa nueva en mí y que me distrae muchísimo.“

gitano de la luna luna de los gitanos) bude nakonec *Romance o luně, luně (Romance de la luna luna)*.⁷⁴

V roce 1926 píše v dopise Jorgemu Guillénovi, že dokončuje básně *Cikánských romancí*, které pojednávají o mýtu, který on vynalezl. Jsou pokusem o harmonizaci cikánského mýtu s ryzí lidovostí současné doby a dodává, že „výsledek je zvláštní, ale přináší snad novou krásu“⁷⁵. Jde mu o to, aby byly jeho básně pochopeny lidmi, o kterých pojednávají, aby byly ztvárněním světa, ve kterém oni žijí.

Lorca nesl poměrně těžce skutečnost, že on sám byl spojován s cikánským živlem jako takovým. Opakovaně zdůrazňoval, že cikáni jsou pro něj pouze básnické téma a kniha. Nic víc. Téma, kterého se nikdy více nehodlá dotknout. Obává se, že bude zaškatulkován, cítí, že mu nasazují pouta, kterých se však chce zbavit. Navíc vidí v cikánství nádech nekultury, nevychovanosti a necivilizovaného básníka, za kterého se on, v žádném případě, nepovažuje. Bylo již řečeno, že Lorca začal psát romance v roce 1923. Vydány byly ve sbírce až v roce 1928. Do té doby se již staly velmi slavnými. Na jedné straně díky tomu, že některé z nich byly dříve publikovány, a to v deníku *Litoral*, v *Málaze*, a v deníku *Verso y prosa*, v Murcii. Na druhé straně díky skutečnosti, že mnohokrát své básně četl mezi literáty a přáteli v té době již slavnými.⁷⁶ Lorcovy romance sklízely tedy úspěch ještě před svým vydáním. Kvůli kritice a nepochopení prožíval poté osobní citovou krizi. Velmi se ho dotkla negativní reakce jeho avantgardních přátel Buñuela a Dalího.

Po svém triumfálním návratu z Ameriky přednáší nejdůležitější vize *Cikánských romancí* při mnoha setkáních, kdy recituje své básně. Snaží se jasně vysvětlit, kdo jsou ti cikáni, kteří žijí v jeho básních. O své knize říká:

„Je to oltář Andaluzie, avšak Andaluzie antipintoreskní, antifolklorní a antiinflamenské. Nazývám ji cikánskou, ne proto, že by byla skutečně cikánská, ale protože opěvuji Andaluzii, a cikán je v ní to nejryzejší a nejautentičtější. Cikání nejsou ti lidé, kteří chodí vesnicemi, otrhaní a špinaví, to jsou Maďaři. Ti opravdoví cikáni jsou lidé, kteří nikdy nic neukradli, a kteří si neoblékají otrhané oblečení.“⁷⁷ Lorca tedy usiluje o vysvětlení rozdílu mezi andaluskými cikány a těmi ostatními.

⁷⁴ Tamtéž, str. 81

⁷⁵ Tamtéž, str. 82. Přeloženo z originálu: „(...) y el resultado es extraño, pero creo que de belleza nueva.“

⁷⁶ Tamtéž, str. 83, 84

⁷⁷ Tamtéž, str. 91. Přeloženo z originálu: „Es un retablo de Andalucía, pero antipintoresca, antifolklórica y antiflanenca. Lo llamo gitano no porque sea gitano de verdad, sino porque canto a Andalucía, y el gitano es en ella la cosa más pura y más auténtica. Los gitanos no son aquellas gentes que van por los pueblos,

Ví se, že cikáni přišli do Španělska v 15. století přes Barcelonu. Jisté však není, zda andaluští cikáni náleží k těmto, kteří přišli v 15. století, nebo zda přišli přes Afriku v dřívější migrační vlně. Někteří badatelé dospěli k názoru, že cikáni se mísili s Morisky, a že jejich kultura *pronásledovaných skupin obyvatel* srostla s tisíciletou místní tradicí, v níž přežívaly předkřesťanské pověry, představy a mýty z éry Kartága, Řecka a Říma. Proto jsou flamenco a cante jondo stylizovaným výrazem a výkřikem tragédie.⁷⁸ S naprostou jistotou lze tvrdit, že jsou v Andaluzii pevně zakořeněni, a že jsou s ní vnitřně spjati.

Martínez Nadal je jeden z kritiků, kteří nejjasněji viděli Lorcův mytický svět jako svět převzatý ze své vlastní země, a svět, ve kterém přetrvávají prastaré předkřesťanské mýty, které tam jsou stále cítit:

„V *Romancích* je cikán, skutečnost nebo sen, změněný v mýtus, stejně jako celý ten svět Svatých a Pannen, rvaček a sexu, očekávání, a vždy, smrti. To, co v rukou jiných básníků byl popis nebo důvtip, vážnost nebo pintoresknost, u Lorcy ztrácí reálný obrys a vstupuje do nadčasového světa snů. Dlouhotrvající oblíbenost, která se vyhnula básníkům, jakými byli Rueda, Villaespesa a Manuel Machado, přes realističtější uchopení tématu, zahltila romance, které vypadaly, že vzbudí v každém čtenáři nebo posluchači tajemné odezvy, i když plný význam obrazů a metafor musel nutně uniknout většině nadšenců.“⁷⁹

Skutečností je, že se Lorcovi podařilo pozvednout toto téma z úrovně anekdotického folkloru na nejvyšší estetickou úroveň. Dosáhl toho, že se přestalo nazírat na cikány jako na pouhý pikareskní typ, že se stali skutečnými bytostmi z masa a kostí. Ukázal je ve své složité a hluboké lidskosti. Hrdé a pronásledované, odvážné a ženské, umělecké a zasněné, vykořeněné a andaluské. Lorcovi se podařilo dát cikánskému lidu hodnotu. A to je první úspěch jeho *Romancí*.⁸⁰

harapientos y sucios; ésos son húngaros. Los verdaderos gitanos son gentes que nunca han robado nada y que no se visten de harapos.“

⁷⁸ Tamtéž, str. 91, 97

⁷⁹ Tamtéž, str. 101. Přeloženo z originálu: „En el *Romancero* es el gitano, realidad o sueño, convertido en mito, como todo ese mundo de santos y vírgenes, reyertas y sexo, espera, y siempre muerte. Lo que en manos de otros poetas fue retrato o donaire, gravedad o pintoresquismo, en Lorca pierde contorno real para entrar en el mundo atemporal de los sueños. La popularidad sostenida, que eludió a poetas como Rueda, Villaespesa y Manuel Machado, pese a un tratamiento más realista del tema, se vertió a torrentes sobre unos romances que parecían despertar en todo lector u oyente resonancias ocultas, aún cuando el pleno sentido de imágenes y metáforas tuviera forzosamente que escapar a la mayoría de sus entusiastas.“

⁸⁰ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Espasa Calpe, Madrid 1980, str. 115

Lorcův mytický svět je právě ten svět, o kterém hovoří na svých konferencích, kde cikánský prvek, idealizovaný a dovedený na rovinu téměř abstraktní, je středobodem. Básník poetizuje mytický svět, ne nijak vzdálený, ale ten svět, o kterém s jistotou věděl, že existuje. Svět, který objevil svou četbou tragedií a mytologií, a do kterého pronikl svým bádáním v oblasti cikánskoandaluského umění. Odráží se tedy v jeho básních svět kultivovaný a svět lidový, v metaforách kultivovaných a v metaforách lidových. A to v dokonalé jednotě.

Úmyslem básníka bylo dojít k samé podstatě Andaluzie a nejlepšího interpreta této podstaty viděl v cikánovi. Kniha není o cikánech, je o Andaluzii. Cikána zvolil, protože ho považuje za to, co jeho zemi nejvíce reprezentuje, co je pro ni typické a autentické. V mýtech andaluských cikánů hledal Lorca skryté kořeny celého lidstva. Je třeba hledat do hloubky, pak je možné pod andaluským půvabem nalézt nejen podstatu andaluskou, ale i podstatu všeho lidstva.

Kniha je obrazem Andaluzie cikánské, s koňmi, archanděli, hvězdami. Je zde odlesk Andaluzie židovské a římské, s řekami, zločiny, pašeráky, ale i nahými dětmi z Córdoby, kteří se vysmívají archanděli Rafaelovi. Je obrazem skryté tváře Andaluzie, ne té, která je vidět. Jak říká sám básník, antipintoreskní, antifolklorická, anti flamenská. Není zde ani jediný krátký kabátek, ani jediný toreadorský oblek, ani jeden plochý klobouk, ani jedna tamburínka. Vystupuje zde pouze jedna postava, velká a temná, a tou je Žal (Utrpení, Hoře) - *Pena*. Jak říká básník, tento žal „nemá nic společného s melancholií, ani nostalgií či se zármutkem nebo bolestí duše. Je to pocit více nebeský než pozemský. Andaluský žal je boj milostné inteligence se záhadami, které ji obklopují a nemohou pochopit.“⁸¹

Lorca se svými romancemi vrací k tradičnímu básnickému rytmu, ve kterém má každý verš tendenci udržet si svou nerozbitnou jednotu, aniž by se narušila jeho hudebnost. Staré romance daly romancím Lorcovým formu, ve které verš má 8 slabik, případně 6 slabik, a v sudých verších jsou identické asonance.

Pokud jde o výběr romance jako básnické formy, není to překvapivá volba. Lorca byl rozeným „juglarem“, který skvěle recitoval své vlastní básně, a cítil se tímto žánrem přitahován. Juan Ramón Jiménez ho považoval za „řeku španělského jazyka“. Jeho historie je, podle názoru Pedra Salinase, z velké části historií španělské literatury. Lorca se cítil hluboce přitahován romancemi již od roku 1919. Považoval je za metrickou

⁸¹ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, Úvod, str. 107. Přeloženo z originálu: „no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender.“

formu, která nejvíce vyhovovala jeho temperamentu. Svými „cikánskými“ romancemi usiloval o spojení vyprávěcího charakteru romance s lyrickou složkou (Juan Ramón Jiménez složil lyrické romance), aby tak vytvořil novou syntézu.⁸²

První romance, kterou básník otevírá svou knihu je *Romance o luně, luně* (*Romance de la luna, luna*)⁸³. Objevuje se zde mnoho předmětů, které specifikují svět cikánů: kovárna, kovadlina, korále, prsteny, cín, bronz, tanec, koně. Do kovárny vchází luna, která v Lorcově díle značí smrt, a je bílé barvy. Má srdce z cínu; kdyby jí ho cikán vzal, vykoval by z něj prsteny a korále. Luna tančí po kovárně. Cikáni na koních jsou hrdými jezdci držícími hlavu vzpříma, cikánská jízda, to je bronz a sen. Jede plání, olivovým hájem, to je jeden z typických obrazů andaluské krajiny. Luna si nakonec odnáší cikánské dítě. Vítr naříká.

Máme zde dva mýty: lunu jako smrtelnou tanečnici a vítr jako satyra. „Luna je nejčastěji se objevující živel v celé Lorcově poesii, objevuje se zde 218 krát. (...) V celém Lorcově díle znamená luna smrt. (...) To má cosi společného s Lorcovým záhadným měsíčním královstvím, není možné to považovat za nic jiného než za velmi vědomou mytickou personifikaci.“⁸⁴

V předchozí básni hlavní úlohu sehrála luna. V té následující, *Preciosa a vítr* (*Preciosa y el aire*)⁸⁵, je to, jak název napovídá, vítr. Pokud jde o Preciosu, Díaz-Plaja upozorňuje na shodu jména a situace se Cervantesovou *Cikánečkou*.⁸⁶ Tato báseň je nabitá důvtipnými metaforami, které se střídají s běžným lidovým jazykem. Dokonalým příkladem je prvních osm veršů:

*Na pergamen luny hraje
Preciosa uprostřed cesty,
vlevo kříšťál, vpravo vavříin:*

⁸² Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. DeBolsillo, Barcelona 2006, str. 213

⁸³ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*. Triton, Praha 2007. Ze španělského originálu *Romancero gitano* přeložil Milostav Uličný, str. 6-9

⁸⁴ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 112. Přeloženo z originálu: „La luna es el elemento más frecuente en toda la poesía de Lorca, apareciendo 218 veces. (...) Tiene la luna en toda la obra de Lorca un significado mortal. (...) Todo el mundo mortal de Lorca tiene que ver con el misterioso reino lunar y no puede considerarse, sino muy consciente su personificación mítica aquí.“

⁸⁵ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 10-15

⁸⁶ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 127 „Esta 'Preciosa' gitana, ¿no es la misma protagonista de La gitanilla de Cervantes? Coinciden el nombre y la condición.“

střed obouživelné stezky.⁸⁷
Ticho bez hvězd, které prchá
od všech zvuků na pobřeží,
padá do moře, a vlny
o rybnaté noci pěji.

Preciosa se prochází a náhle ji spatří vítr, vítr který nikdy nespí. Je to obnažený svatý Kryštof, je to chlípny Satyr. Někteří badatelé tvrdí, že ve starém Egyptě a Řecku lidé věřili, že vítr má zlou moc; jiní hovoří o oplodňující moci větru v mytickém významu. Clebert říká, že cikáni mají téměř chorobný strach z větru. Gerald Brenan dokonce hovoří o pověře, že ženy mohou otěhotnět po silném zafoukání větru.⁸⁸ Před běsnícím větrem schová se Preciosa v domě Angličanů. Objevují se v této básni i četníci. Do světa cikánů se tak dostávají dva nepřátelské elementy. Četníci a Angličané, kteří naprosto nechápou atavistický strach Preciosy z větru. Angličané jsou zde ironickým odkazem na moderní svět, který kontrastuje se světem cikánů.

V básni *Rvačka (Reyerta)*⁸⁹ dochází k dramatickému krvavému souboji mezi cikány. Lorca se vyjadřuje k tématu této básně: „V romanci *Rvačka* je vyjádřen ten skrytý, slepý boj, při kterém v Andaluzii a v celém Španělsku na sebe útočí bandy, aniž by věděly proč. Ze záhadných důvodů. Kvůli pohledu, kvůli růži, protože muž náhle ucítil hmyz na své tváři, pro lásku dvě stě let starou.“⁹⁰ Nástrojem, který muži v této básni v boji používají, jsou britvy z Albacete⁹¹. Předměty, jako dýka, nůž, kudla či britva, se v Lorcově díle vyskytují často právě jako ty, se kterými cikáni bojují, a které způsobující smrt. V souvislosti s těmito bodnými předměty se vždy objevuje krev a přichází smrt. Náhle do děje vstupují četníci jako ztělesnění řádu a pořádku. Tyto verše jsou poněkud humorně laděné, s nádechem ironie. Když spolu muži bojují, pozorují je z větví olivovníku dvě staré ženy, černí andělé vzduchem létají... V Lorcových básních se setkáváme s pozorovateli, kteří sledují děj. Někdy se do děje také aktivně zapojují. Černí

⁸⁷ Tato báseň vypráví mýtus o tartéské pláži. Viz. García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano* „(...) la gitana paseando por una playa tartésica (...), str. 111

⁸⁸ Tamtéž, str. 228, 229

⁸⁹ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 16-19

⁹⁰ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 113. Přeloženo z originálu: „En el romance *Reyerta* de mozos está expresada esa lucha sorda latente en Andalucía y en toda España de grupos que se atacan sin saber por qué, por causas misteriosas, por una mirada, por una rosa, porque un hombre de pronto siente un insecto sobre la mejilla, por un amor de hace dos siglos.“

⁹¹ V Albacete se vyrábějí nejslavnější britvy na světě. Tamtéž, str. 230

andělé jsou andělé pocikánštění v souladu s mytickým záměrem básníka. V závěru básně dochází k antropomorfizaci přírodního živlu, jevu ne neobvyklému v *Romancích*. Dochází k přenesení lidských emocí na přírodu, zde na část dne, jindy na lunu či vítr.

*Večer šilející horkým
šuměním a fíkovníky
padá v mdlobách do náruče
jezdců s raněnými třísky.*

Báseň, která zřejmě nejlépe personifikuje temné síly, je *Romance náměsíčná* (*Romance sonámbulo*)⁹². Jde o krásnou báseň, opředenu záhadou. Sám autor nedokáže tuto záhadu vysvětlit. Je zde, jak říká Lorca, „tušení příběhu, živé dramatické prostředí, a nikdo neví, o co jde, dokonce ani já sám, protože záhada básnická je také záhadou pro básníka, který ji sděluje, který ji však častokrát ignoruje.“⁹³ Jak tedy říká sám básník, není složité pochopit, o co v básni jde, ale je složité vysvětlit záhadu toho, co se děje. Cítujme úryvek z básně, kde jsou právě tyto záhadné a nevysvětlitelné obrazy:

*Nechte mě, chci na terasu,
k zábradlí až vyšplhat se.
K zelenavým zábradlím, ach,
nechte mě, ať vyšplhám se.
K balustrádám žluté luny,
tam, kde duní vodní pramen.*

*K zábradlí už na terasu
kmotr stoupá a s ním chlapec.
Za nimi krvavá stopa.
Za nimi je stopa pláče.
Spousta svítilniček z plechu
Na taškách střech zachvívá se.*

⁹² García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 20-27

⁹³ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 108. Přeloženo z originálu: „ (...) hay una gran sensación de anécdota, un agudo ambiente dramático y nadie sabe lo que pasa, ni aún yo, porque el misterio poético es también misterio para el poeta que lo comunica, pero que muchas veces lo ignora.“

Tisíc tamburínek jitří
jitro, každá skleněná je.

Čím více hermeticky záhadné a krásné, tím význačnější a univerzálně lidské. Rafael Alberti řekl o této Lorcově básni: „Tvá nejlepší romance. Bez pochyby, nejlepší z celé současné španělské poezie... Ty, se svou *Náměsíčnou romancí*, jsi vynalezl něco dramatického, co je plné tajného mrazení, záhadné krve.“⁹⁴

Víme, že v Lorcově poesii jsou záhady, tajemna, která jsou nevysvětlitelná, jen víme, že tam jsou. Lorca odhaluje něco z techniky tohoto tajemna: „Poezie?, no, tak tedy: je to spojení dvou slov, o kterých člověk nikdy nepředpokládal, že by se mohly spojit, a které tvoří něco jako záhadu. A čím více je vyslovujete, tím více sugescí vám připomínají. Například, ... poezie je: 'poškozený jelen'.“⁹⁵

A ještě jednou Lorca o záhadě v této básni: „*'Tisíc tamburínek jitří / jitro, každá skleněná je'*, řeknu vám, že jsem je viděl v rukou andělů a stromů, ale neumím říci více, a už vůbec ne vysvětlit jejich význam. A je v pořádku, že tomu tak je. Člověk se prostřednictvím poezie přibližuje rychleji k vrcholku, ke kterému se filosof a matematik v tichosti otočí zády.“⁹⁶

V průběhu básně se s melancholickou ustavičností ozývá naléhavé:

Zelenavě snědou chci tě

Zelená je barva, která se, spolu s bílou a černou, nejčastěji opakuje v Lorcových romancích. Zelená je barva luny, života, lásky a smrti. Zelená značně přispívá k tomu, že je tato báseň tak silně nabitá cikánským elementem.

V celé básni je stále přítomna smrt. Zemře cikánka, umírající je zraněný, krvácející chlapec. Loď a kůň jsou zde předměty, které mají spojitost s četníky, ale v jiných Lorcových básních jsou to symboly smrti, podobně jako vodní nádrž, luna a krev, které

⁹⁴ Tamtéž, str. 109. Přeloženo z originálu: „Tu mejor romance. Sin duda, el mejor de toda la poesía española de hoy ... Tú, noc tu *Romance sonámbulo*, inventaste el dramático, lleno de escalofriado secreto, de sangre misteriosa.“

⁹⁵ Tamtéž, str. 109. Přeloženo z originálu: „¿Poesía? pues, vamos: es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio; y, cuanto más las pronuncia, más sugerencias acuerda; por ejemplo, ... poesía es: 'Ciervo vulnerado'.“

⁹⁶ Tamtéž, str. 113. Přeloženo z originálu: „*Mil panderos de cristal herían la madrugada*, les diré que los he visto en manos de ángeles y de árboles, pero no sabré decir más, ni mucho menos explicar su significado. Y está bien que sea así. El hombre se acerca por medio de la poesía con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio.“

nacházíme v této. Verše jsou plné chladných materiálů a studených barev: *chladné stříbro, mráz, zrcadlo, plech, sklo, rampouch*. A samozřejmě celou básní prostupující zelená barva. Zelená je plet', vlasy, vítr, strom, zábradlí. Zelené jsou, ač to není explicitně řečeno, olivy, máta, bazalka, žluč.

Jsou zde opět četníci, tentokrát v podroušeném stavu, představeni jako antihrdinové a nepřátelé cikánů; takto prostupují celou knihou.

Báseň *Cikánská jeptiška (La monja gitana)*⁹⁷ představuje pocikánštění katolických prvků. Příkladem je již samotný název. Či typické cikánské zdobení na přehozu ke mši:

*Slunečnice z plíšků, stužek!
Magnólie z flitrů lesklých!
A ty šafrány a luny,
které zdobí přehoz ke mši!*

V této básni se objevuje medvěd, zvíře netypické pro Lorcovu tvorbu. Několikrát se objeví až v *Básníkovi v New Yorku*.

*Nevěrná žena (La casada infiel)*⁹⁸, „báseň, která si získala největší oblíbenost z *Cikánských romancí*. Již od prvních básnickových přednesů a od jejího publikování na stránkách časopisu *Revista de Occidente*, byl její úspěch výjimečný.“⁹⁹ Lorca sám pouze připouští, že tato báseň je „půvabná, pokud jde o formu a obraz, ale... čirý andaluský příběh... lidový až k uzoufání“¹⁰⁰. Vedle jiných postav z romancí, Soledad Montoyové, Antonia Camboria nebo Preciosy pronásledované větrem – Satyrem, musíme se ptát, jaký mytický rozměr, jakou starodávnou odezvu, jaký tisíciletý ohlas vzbuzuje tato báseň. Zvláště, pokud si získala takovou slávu. Z estetického hlediska tato báseň mezi ostatní nezapadá. Na druhou stranu dokazuje mytickou jednotu a estetickou hodnotu zbytku romancí. „Nevěrná žena“ může být jakákoliv žena, naproti tomu Soledad Montoyová je prototypem cikánky.

⁹⁷ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 28-31

⁹⁸ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 32-37

⁹⁹ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 131. Přeloženo z originálu: „La casada infiel ha obtenido la popularidad máxima del Romancero gitano. Ya desde su tránsito oral de los primeros recitales del poeta y desde su inicial publicación en las páginas de la Revista de Occidente, su fortuna fue impar.“

¹⁰⁰ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 113. Přeloženo z originálu: „gracioso de forma y de imagen, pero ... pura anécdota andaluza... popular hasta la desesperación“.

Podle popisu prostředí se zdá, že báseň poukazuje na jakubský svátek, který se slavil v Trianě, sevillské cikánské čtvrti.¹⁰¹ Shoduje se *jakubská noc, lucerničky, humna, řeka v dáli* (řeka Guadalquivir). Báseň začíná popěvkem:

*A já vůbec neměl zdání,
když jsem si ji k řece vedl,
že je to už vdaná paní.*

Jsou zde verše plné smyslnosti, erotické prvky se přibližují pomalým a poněkud morbidním způsobem, je zde skvělá sexuálně laděná metafora:

*Té noci jsem bez obtíží
po nejlepší cestě pádil
v sedle klisny perleťové,
bez ostruh až do svítání.*

A závěrem dochází k melodramatickému rozuzlení.

Hlavní hrdinkou básně *Romance o černém hoři (Romance de la pena negra)*¹⁰² je Soledad Montoyová, prototyp cikánky, o které Lorca říká, že je „ztvárněním Hoře (Smutku, Trápení), kterému není pomoci. Černého hoře, ze kterého není úniku jinak, než s pomocí nože udělat pořádně hlubokou díрку na levém boku. Hoře Soledad Montoyové je kořenem andaluského lidu... je to bezpředmětná úzkost, je to bodavá láska k ničemu, a jistota, že smrt (neustálá obava andaluského lidu) dýchá za dveřmi.“¹⁰³ Soledad je Samota, je to zosobnění nevýslovného, hlubokého utrpení. Romance je dramatickým dialogem mezi básníkem a ubohou ženou, jež má srdce plné bolesti. U Soledad neznáme konkrétní příčinu trápení. Ale jak říká sám básník, je to trápení, které je podsatou andaluského lidu.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 244

¹⁰² García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 38-41

¹⁰³ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 114. Přeloženo z originálu: „(...) concreción de la Pena sin remedio, de la pena negra de la cual no se puede salir más que abriendo con un cuchillo un ojal bien hondo en el costado siniestro. La Pena de Soledad Montoya es la raíz del pueblo andaluz... es un ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta.“

Ach cikánské hoře! Ryzí.

Osamělé. Beze slova.

Slova, která v básni převládají, jsou ta, znamenající samotu, smutek, trápení, bolest: *temný, trpký, černý, , žal, smutek, samota, hoře, noc, moře.*

Následují tři básně, *Archanděl Michael, Archanděl Rafael a Archanděl Gabriel*, představující tři různé Andaluzie, zosobňují tři hlavní andaluská města, Granadu, Córdoba a Sevillu. „Archanděl Michael, král větru, který létá nad Granadou, městem vody a hor. Toulající se archanděl Rafael, žijící v Bibli a v Koránu, možná větší přítel Muslimů než Křesťanů, který loví ryby v córdobské řece. Archanděl Gabriel, hlasatel, otec propagandy, který sází lilie na sevillské věži. To jsou tři Andaluzie...“¹⁰⁴, říká Lorca. Básník nepoetizuje nic náboženského, nýbrž města, která personifikuje ve svých svatých. Jsou jakýmsi odrazovým můstkem pro srovnání tří měst, nejčasněji se vyskytujících v Lorcově poetice.

V romanci *Archanděl Michael (San Miguel)*¹⁰⁵ nám Lorca podává svou vizi Granady. Terasy, stráně, kopce, voda, vidíme zde Sacromonte, protější kopec, na kterém stojí Alhambra, a řeku Darro tekoucí mezi nimi, která náhle mizí pod městem. Na kopec stoupají mezci obtěžkáni slunečnicemi. Ve městě, konkrétně v oblasti Albaicínu a Sacromonte se koná michaelská pout'.

*Od zábradlí teras vidět
v horských stráních, stráních, stráních
mezky se stíny, jimž hřbety
slunečnice zatěžkaly.
(...)
Voda chladne, aby nikdo
dotknout se jí neodvážil.
Voda šílená a nahá
v horských stráních, stráních, stráních.*

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 114-115. Přeloženo z originálu: „San Miguel rey del aire, que vuela sobre Granada, ciudad de torrentes y montañas. San Rafael, arcángel peregrino que vive en la Biblia y en el Korán, quizá más amigo de musulmanes que de cristianos, que pesca en el río de Córdoba. San Gabriel Arcángel, anunciador, padre de la propaganda, que planta sus azucenas en la torre de Sevilla. Son las tres Andalucías...“

¹⁰⁵ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 42-47

Stoupají k poutní kapli na Sacromonte, kde se nachází soška archanděla Michaela. Básník se zjevně vysmívá zženštilému vkusu, jakým soška působí:

*V alkovně své pyšně věže
Michael je v krajkách samých;
odhaluje krásná stehna
obklopená svítilnami.*

(...)

*Michael si zpívá za sklem;
tři tisíce nocí mladý,
kolínskou je navoněný,
vůni květů zná jen zdáli.*

(...)

*Svatý Michael čas klidně
v alkovně své věže trávil
ve spodničkách kraječkami
a zrcátky obsypaných.*

Kromě mezků, kteří nesou náklad, jdou ke kapliče také různé typy lidí: *fešandy*, *hrdí kavalíři*, *dámy*, *slepec*, *biskup z Manily*. Postup, kdy básník mísí různé typy lidí, je velmi účelný. Skutečnost vypadá neskutečnou a na tom staví svou romanci. Popis pouti se náhle mění v magickou a mytickou poesii.

Vzpomeňme si na básníkovo srovnání Granady a Sevilly. Granada je jako vyprávění toho, co se stalo v Seville. Nostalgie po tom, co je definitivní minulostí. Vzpomínka na ztracenou radost. Smutek. To je Lorcova Granada. Příklad vidíme i v této romanci:

*Jdou sem hrdí kavalíři,
s nimi dámy, smutek v tváři,
snědé nostalgií, steskem
po slavičím klokotání.*

Romance *Archanděl Rafael (San Rafael)*¹⁰⁶ je prostoupena melancholií. Kult archanděla Rafaela má v Córdobě tolik vnějších znaků oddanosti. V Lorcově díle se stylizuje s melancholickými rysy tajemné sfíngy, Córdoby daleké a osamocené. V této básni, která si zakládá na duchu Córdoby, jsou konkrétní odkazy na římský prvek. Díaz-Plaja hovoří o Córdobě jako hlavním městě „římské Andaluzie“. Hranice této „římské Andaluzie“, jak tvrdí, jsou nejasné. Vše, co je andaluské, může být zároveň římské. A Mérida v Extremaduře je protažením toho andaluského. To římské je v Lorcově Andaluzii etikou a zároveň estetikou. Při studiu Góngory nachází Lorca klíč k této vznešené formě. *Góngora hledá už jen v pouhém córdobském větru hlasy Senecy a Lucana. A při tvoření kastilských veršů pod chladným světlem lampy z Říma, přináší na vrchol umění jedinečně španělské: baroko.* Tuto lidskou hloubku, kterou Lorca nachází v tomto andaluském městě, můžeme vidět právě již u Góngory. (...) Ke Góngorovu výročí zhudebnil Manuel de Falla jeho sonet *Córdoba*. Jak říká, Córdoba je římská, tak římská, jak ji viděl don Luis, ne arabská. V jeho sonetu není nic, co by nebylo římské, křesťanské.¹⁰⁷

V Lorcově romanci nacházíme tyto odkazy na římskou architekturu: *torzo z doby Říma, sloup, vítězné oblouky, most, zřícenina zdi.* Město staveb pyšných, jak se říká v básni.

Córdoba opředená tajemnem, skutečnost a její odraz, město zrcadlí se v řece:

*Ve vodě jen jedna ryba
dvě Córdoby spojující:
Vlažné město v rákosinách
a též město staveb pyšných.
(...)
Jenom jedna ryba v řece.
Dvě Córdoby krásné při ní:
jedna suchozemská v nebi,
druhá pak ve vodní tříšti.*

¹⁰⁶ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 48-53

¹⁰⁷ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 46-47

Připomeňme si slova básníka: toulající se archanděl Rafael, žijící v Bibli a v Koránu, možná větší přítel Muslimů než Křesťanů, který loví ryby v córdobské řece. Kombinaci odkazů křesťanských a islámských nám připomenou tyto verše:

(...)

*každou chvíli škádlí rybu
otázkami po'ouchlými,
zda chce raděj vinné květy
nebo žabky – půlměsíčky.*

(...)

*Archanděl pak, v maurském stylu
popsaný temnými flitry
po šepotu, po kolébce
v shromáždění vln se pídil.*

Ještě připomeňme, že archanděl Rafael je tradičně považován za ochránce dětí, o kterých jsou v básni také zmínky.

*Archanděl Gabriel (San Gabriel)*¹⁰⁸, hlasatel, otec propagandy, který sází lilie na sevillské věži. Asi nejpůvabnější ze všech tří archandělů. Kouzelný, jako je kouzelná Sevilla, jejímž je paradigmatickým.

*Hošík štíhlý jako rákos,
ramenatý, úzkých kyčlí,
s pletí nočních jablek, smutná
ústa, velké oči, živý*

jak nerv z horoucího stříbra,

(...)

*císař se mu nevyrovná
ani hvězda putující*

¹⁰⁸ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 54-59

Dochází k míšení prvků křesťanských a cikánských. Archanděl Gabriel je ze všech tří zde nejcikánštější. *Kytary hrají archandělovi své rytmy, tímto šatem cikáni tě ozdobili, Anunciación snědá.*

Objevuje se zde lilie, jako symbol čistoty. A také luna, tentokrát jako symbol plodnosti.

Cikánka z této romance je jediná šťastná ze všech, které se objevují v této knize romancí. Jaký kontrast můžeme vidět oproti básním předcházejícím. Z této číší radost, štěstí a krása. Přesně toto přisuzuje básník městu Sevilla v celém svém díle, radostná a krásná.

V romancích *Jak chytili Tonička Camboria na cestě do Sevilly (Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla)*¹⁰⁹ a *Jak Toniček Camborio umřel (Muerte de Antoñito el Camborio)*¹¹⁰ je nejlépe znázorněna mužská postava v Cikánských romancích. To, co Lorca na cikánech vidí jako přednost, je především určitý druh jejich pudové aristokratičnosti, velmi osobité a velmi jižanské. V mluvě andaluského venkovana, pomalé a filozofické, je rys vznešenosti, ačkoliv snad analfabet, přesto znalý mnoha věcí, které se nikdy neučil. Nezbytná zdvořilost a slušnost, smysl pro eleganci, vlastnosti, které vynikají v postavě Antonia Camboria.¹¹¹ To býval známý cikán, který jedné noci spadl s koně a nešťastnou náhodou se probodl vlastním nožem. Událost, kterou Lorca zpoetizoval v básni *Překvapení ve Zpěvu na andaluskou notu*. Je prototypem cikána, je to nejhezčí cikán, v estetickém slova smyslu, v celé knize. Je personifikací veškeré krásy určitých cikánů, kteří evidentně ovlivnili smysl života těchto obyvatel Andaluzie.¹¹² Hrdost cikánů je zde patrná nejprve v odkazu na proslulá příjmení, která nese hlavní postava: Torres, Heredia, Camborio, následně v popisu jeho chůze:

*Antonio Torres Heredia,
Camborio po otci s dědem,
holí švihá, na koridu
kráčí po sevillské cestě.
Jak zelená luna snědý,
zvolna, půvabně se nese.*

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 60-63

¹¹⁰ Tamtéž, str. 64-69

¹¹¹ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 132-133

¹¹² García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 261

Díaz-Plaja upozorňuje na podobnost se Cervantesovou *Cikánečkou*, kde byl také *jak zelená luna snědý*.¹¹³

Ve druhé z romancí přichází smrt. Antonio umírá v beznadějném souboji mezi rody:

*ale proti čtyřem dýkám
neměl žádnou naději.
(...)
Čtyři bratřenci to byli,
rodem od Benamejí.*

Smrt bez důvodu, u cikánů běžné, jak říká básník. Zde umírající Antonio říká, v první osobě (což v těchto básních není běžné), jaký byl důvod:

*U jiných jim nevadilo
to, co u mě nesnesli.
Střevíce mi záviděli,
perleťové přívěsky,
plet' z olivy uhnětenou,
s jasmínovou příměsí.*

Hovoří zde postava s básníkem: *Ach Federico Garcío*... K tomu Lorca poznamenává: „je to ten jediný v celé knize, který mě nazývá vlastním jménem, ve chvíli, kdy umírá.“¹¹⁴

Jedním z příkladů, kdy má básník snahu o dosažení mytického rozměru romancí tak, že idealizuje svět andaluských cikánů, je zde obraz, kdy den má podobu toreadora:

*Den odchází beze spěchu,
přes rameno odpoledne,
nad moře a nad potoky
torerův plášť dlouze vzedme.*

Podobně personifikuje vítr, když mu dává podobu jezdce, či nebe tady má podobu zadku hřebce.

¹¹³ Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 134

¹¹⁴ García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*, str. 116

Objevují se zde andělé pozorovatelé, kteří se zapojí do děje, když mrtvému Antoniovu jeden klade hlavu na polštář a další zapalují lampu. Mimo to, jde zde opět o cikánskou mytifikaci křesťanských a biblických elementů.

Báseň *Mrtvý láskou (Muerte de amor)*¹¹⁵ je spolu s *Náměsíčnou romancí* nejlepší příklad toho, jak se básník dokáže ponořit do světa temných sil. Záhadná světla a zvuky, předtucha smrti. Objevuje se tu verš *až já umřu*; stejný jako ve *Zpěvu na andaluskou notu*. Dochází k prolínání lásky, a smrti, jak již název básně napovídá. Cikáni se zde objevují pouze jako vedlejší pozorovatelé, nikoliv jako hlavní postavy, jako je tomu v jiných romancích:

*Na své harmoniky hráli
cikáni a serafíni.*

Báseň je plná krásných obrazů, které personifikují přírodní živly:

*Nebe vztekle práská dveřmi
za prudkého šumu listí
v lese, zatímco dál světla
ve vysokých chodbách křičí.*

Nádherná personifikace noci:

*Na okna balkónů klepe
rozechvělá noc, když tisíc
ohařů má v patách, smečku
pro kterou je někým cizím*

Či obraz luny:

*Stroužek hynoucího stříbra
v nebi, luna couvající,*

¹¹⁵ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 70-76

*žluté vlasy rozprostírá
po žlutavých věžích spících.*

Na *Romanci o smrti obeslaném (Romance del emplazado)*¹¹⁶ je zajímavý její název. Král Ferdinand IV. byl nazýván el Emplazado. Hlavní postava, Amargo, hovoří k nekonečné samotě. Tušíme tedy smutek, trápení, hoře, podobně jako v romanci o Soledad Montoyové. *Sen o třinácti člunech*, člun a loď znamenají smrt, jak víme, číslo třináct neštěstí. Je zde evidentní předzvěst, tušení smrti. *Zavalití voli vody / útočí na nahé děti*, „buey de agua“ je obraz odkazující na Góngoru, který znamená velké množství a velkou sílu vody, tudíž nebezpečí. Je to nádherný obraz:

*Zavalití voli vody
útočí na nahé děti,
které koupají se v lunách
jejich rohů zakřivených.
Na přízračných kovádlinách
kladiva svou píseň pění
o jezdcí, co neusíná,
o koni, co také nespí.*

Kladiva předvídají příchod smrti. Jezdec, kůň jsou symboly smrti:

*Pěťadvacátého června
vzkaz Amargo dostal: Všechny
oleandry na svém dvorku
můžeš vysekat už, chceš-li.
Namaluj kříž a své jméno
pod ním na domovních dveřích,
protože ti musí z boku
bodlák s bolehlavem vzejít,
a žíravé, mokré vápno*

¹¹⁶ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*, str. 76-81

*brzy boty rozhryže ti.
Stane se tak jedné noci
v magnetických horách temných,
tam, kde rákosím se ve snách
voli vody napájejí.
Obstarej si svíce, zvony.
Uč se, ruce zkusmo překříž,
mrazivý vzduch vychutnávej,
kovové, skalisté větry.
Za dva měsíce tu budeš
ležet v rubáš zahalený.*

Mečem dvojsečným už rube / svatý Jakub do povětří. Na Jakuba, 25. července, ve vzduchu je cítit smrt. 25. srpna smrt přišla, přesně, jak řekla:

*Pěťadvacátého června
Amargo vstal vyděšený,
pěťadvacátého srpna
přemohl ho spánek věčný.*

Amargo byl smrtí obeslán, když spal, byl to sen. Vzbudil se vyděšený, protože se mu to všechno zdálo. Byl přesvědčený, že se to skutečně stane. Dva měsíce se připravoval na svou smrt. Aby pak ulehl a již se nikdy nevbudil.

Protagonistou *Cikánských romancí* je postava, jejíž jméno je Žal a zároveň Granada. A v hloubi těchto romancí, zdánlivě „cikánských“, navzdory lesklému, mnohobarevnému povrchu, navzdory živosti, to, co je skryto, je básníková trvalá úzkost. Milostná frustrace, strach z číhající smrti a z útisku kruté společnosti, která je zde reprezentována španělskými četníky.

Lorca heroicky a myticky vyjádřil tradiční boj mezi cikány, boj o čest a odplatu mezi cikánskými rodinami. Běžná byla také krvavá setkání mezi cikány a četníky, ve kterých cikáni jsou znázorněni jako hrdinové a četníci jako utiskovatelé.

Básník různými romancemi vyjadřuje různá místa Granady, jak sám potvrdí v jednom komentáři, o tom, kdo je protagonistou jeho sbírky: *Cikánská jeptiška* a *Romance o luně*, *luně* evokují čtvrť Albaicín, *Romance náměsíčná* les Alhambry a Generalife, *Romance o černém hoři*, přestože ji básník umisťuje do Jaénu, připomíná Sacromonte. Soledad Montoyová, protagonistka *Romance o černém hoři* a ztvárnění Žalu, reprezentuje jednu z nejvíce nesmazatelných a nejvíce patetických Lorcových postav, a společně s eponymní cikánskou jeptiškou je článkem v dlouhé řadě sexuálně sklíčených žen vystupujících v Lorcově díle.¹¹⁷

Lorcovy *Cikánské romance* jsou nepochybně nejčtenější, nejrecitovanější, nejrozebíranější a nejslavnější kniha básní v celé španělské literatuře. Od mytických kořenů Lorcova cikánského světa až po skutečnou identitu některých postav (anglický konzul, Soledad Montoyová, Antonio Camborio); od početných folklorických, a literárních reminiscencí, které jsou v romancích obsaženy až po symbolickou hodnotu, kterou v nich získává luna, ryba, býk, květiny nebo zelená barva; od asonovaných rýmů až po interpunkční znaménka. Navzdory tomu, že někdy je toto dílo nazýváno „provinčním“ nebo „kostumbristickým“, básně mnohonásobně překračují hranice kraje, ve kterém mají kořeny.¹¹⁸

¹¹⁷ Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, str. 213-214

¹¹⁸ Tamtéž, str. 214

NEW YORK

V červnu 1929 opouští Lorca Španělsko. Začíná se nová etapa jeho života a jeho tvorby. Metropole New York je v té době symbolem moderního světa. Na naléhání Federica de Onís, vynikajícího filologa, jedné z nejvýznamnějších španělských osobností New Yorku, se zapisuje se na kurz angličtiny na Kolumbijské univerzitě, a ubytovává se ve studentské rezidenci. Píše Federico plný nadšení v dopise své rodině:

„Univerzita je zázrak. Nachází se vedle řeky Hudson v srdci města, na ostrově Manhattan, což je to nejlepší, velmi blízko velkých tříd. Nicméně, je zde úžasné ticho. Můj pokoj je v devátém patře a okna vedou na velké sportovní hřiště, se zelenou trávou a se sochami.

Vedle, a je to vidět z oken protějších pokojů, vede rozlehlý Broadway, bulvár, který prochází celým New Yorkem.

Bylo by hloupé, kdybych já vyjadřoval ohromnost mrakodrapů a dopravy. Vše je málo. Do třech budov tady se vejde celá Granada. Jsou to „krabičky“, do kterých se vejde 30 000 lidí. (...) New York je strašně veselý a přívětivý. Lidé jsou vtipní a úžasní, Cítím se tu dobře.“¹¹⁹

Přestože Federico dochází na hodiny angličtiny, není učení jazyků jeho silnou stránkou, a dorozumívání se v tomto jazyce mu po celou devítiměsíční dobu pobytu dělá problémy. Univerzitní kampus Kolumbijské univerzity, kromě kvetoucího španělského oddělení, kde je ředitelem Federico de Onís, se honosí Španělským institutem, který se stane Lorcovým epicentrem. Může zde hovořit španělsky, je zde bohatá knihovna, a klavír. Prostředí mu připomíná Studentskou rezidenci v Madridu. Institut mu v podstatě slouží ke zmírnění nostalgie, kterou cítí ke Španělsku.¹²⁰

Lorcův hudební talent a osobní charisma mu otevíraly všechny dveře. Dámaso Alonso, který pobýval v New Yorku ve stejnou dobu, byl svědkem jedné typické scénky, která se udála v domě jakéhosi milionáře:

¹¹⁹ Tamtéž, str. 372. Přeloženo z originálu: „La universidad es un prodigio. Está situada al lado del río Hudson en el corazón de la ciudad, en la isla Manhattan, que el lo mejor, muy cerca de las grandes avenidas. Y sin embargo, es deliciosa de silencio. Mi cuarto está en un noveno piso y cae al gran campo de deportes, verde de hierba y con estatuas. Al lado y por las ventanas de los cuartos de enfrente, ya pasa el inmenso Broadway, el bulevar que cruza todo New York. Sería tonto que yo expresara la inmensidad de los rascacielos y el tráfico. Todo es poco. En tres edificios de éstos cabe Granada entera. Son *casillas* donde caben 30 000 personas. (...) New York es alegrísimo y acogedor. La gente es ingenua y encantadora. Me siento bien aquí.“

¹²⁰ Tamtéž, str. 376

„Naprosté rozptýlení po prostorných salonech, v malých gestikulujících skupinkách, kde patoky začínají působit. Náhle, ten ztřeštěný a rozdrobený dav směřuje ke klavíru. Co se stalo? Federico se pustil do hraní a zpěvu španělských písní. Ti lidé neumí španělsky, nemají ani nejmenší ideu o Španělsku. Ale ta síla výrazu je taková, že v těch mozcích, tak vzdálených, se rozsvítí světlo, které nikdy předtím neviděli, a v jejich srdcích hryže ta líbezná trpkost, kterou nikdy nepoznali.“¹²¹

Lorcův pobyt v metropoli byl snesitelnější a příjemnější díky jeho španělským přátelům, ale také díky novým známostem, které si získal svým osobním kouzlem.

Je fascinován různorodostí ras a náboženství, kterými se New York hemží. Zaižívá zde pocit přesvědčení o svém hlubokém španělství, ale také o svém hlubokém katolickém španělství. „Nejde mi na rozum (na můj latinský rozum), jak mohou být lidé protestanti. Je to to nejměšnější a nejohavnější na světě,“¹²² píše v dopise svým rodičům.

Lorca si udělal přátele mezi černochoy. Pozoruje také jistou podobnost mezi jejich hudbou a cante jondem a mezi sociální situací černochoů, kteří jsou odsouzeni být občany třetí třídy, naprosto diskriminováni, a utiskovaných andaluských cikánů. Pokud v Lorcových očích jsou cikáni obětí nepřátelské a necitlivé společnosti, o to více to jsou severoameričtí černoši.

V srpnu 1929 odjíždí Federico z New Yorku, aby strávil podzim ve Vermontu, u jezera Eden, obklopený přírodou. Zpočátku se cítí skutečně jako v ráji, pryč od betonu, dopravy a davu. Později ho přepadá stesk, nostalgie a zoufalství. Jeho současný duševní stav asi nejvíce odkrývá v básni z tohoto období *Dvojitá báseň od jezera Eden*.

V září se vrací do New Yorku a nastává období intenzivní literární činnosti.

Začátkem března 1930 opouští Lorca metropoli a odjíždí na Kubu.

Newyorský dopisovatel nejdůležitějších novin v Havaně, *Diario de la Marina*, který komentuje Lorcův pobyt v New Yorku uvádí, že když opouští Manhattan, je básníkem více španělským, více andaluským a více granadským než kdykoliv předtím. Ve svém boji o důstojné přežití v prostředí zpočátku tak vzdáleném všemu, co do té doby znal,

¹²¹ Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, str. 261. Přeloženo z originálu: „Dispersión total por los amplios salones en pequeños grupos gesticulantes, donde los brebajes empiezan a producir su efecto. De repente, aquella masa alocada y disgregada se polariza hacia un piano. ¿Qué ha ocurrido? Federico se ha puesto a tocar y cantar canciones españolas. Aquella gente no sabe español ni tiene la menor idea de España. Pero es tal la fuerza de expresión, que en aquellos cerebros tan lejanos se abre la luz que no han visto nunca y en sus corazones muerde el suave amargo que no han conocido.“

¹²² Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, str. 379. Přeloženo z originálu: „No me cabe en la cabeza (en mi cabeza latina) cómo hay gentes que puedan ser protestantes. Es lo más ridículo y lo más odioso del mundo.“

uvědomil si básník, během svých 275 dnů v onom „Senegalu se stroji“, jak moc si cení své vlastní a daleké země.¹²³

¹²³ Tamtéž, str. 414

BÁSNÍK V NEW YORKU

Federico García Lorca dosáhl vrcholu vydáním Cikánských romancí. On sám si však přál vymanit se z jednotvárného folklorního obrazu, a to se mu podařilo knihou *Básník v New Yorku (Poeta en Nueva York)*. Jde o sbírku básní, které napsal při svém pobytu v americké metropoli a při prázdninovém pobytu na americkém venkově. Námět básní je naprosto odlišný od těch andaluských. Lorca nám představuje dramatický střet dvou světů, svět přirozenosti a svět strojenosti a nepřirozenosti. Básník vždy dává přednost světu prvnímu, přirozenému, touží po volnosti a po životě. Jako ostatně po celý svůj život. Velkoměsto zde představuje střet přirozenosti s mechaničností. Obrovské však není pouze město, ale i příroda. Lorca je svědkem neuvěřitelného kontrastu mezi New Yorkem a Granadou, mezi olivovými háji a rozsáhlými lesy vermontského venkova, mezi říčkami Genil a Darro a bezbřehými řekami americkými. Kontrast však zažívá právě i v Americe, když opouští město a odjíždí na venkov. Kontrast mezi obrovkou metropolí a venkovem, mezi civilizací a přírodou. V básníkovi se probouzí úzkost, když vidí, jak si nenasytná civilizace podmaňuje přírodu, jak ji zotročuje a pohlcuje.

Král Harlému (El rey de Harlem) je báseň, která se staví proti materialistickým hodnotám dominujícím v kapitalistické společnosti a proti společenskému útlaku. Básník zde vystupuje jako obhájce utlačované společenské třídy, jako zastánce pronásledovaných. Tak, jako v Andaluzii stál na straně cikánů, nyní stojí na straně černošů. Básník věří, že jednou přijde den, kdy se černoši postaví proti svým utiskovatelům, kdy příroda převezme zpět zemi, kterou jí vzalo město. Jde zde o osvobození nejen černošů, ale všech menšin.

*Ach, Harléme! Ach, Harléme! Ach, Harléme!
Není úzkost srovnatelná s tvými oči utiskovanými,
s tvou krví rozechvělou uvnitř temného zatmění,
s tvým granátovým, hluchoněmým znásilňováním v šeru,
s tvým velkým vězněným králem, v obleku vrátného.*¹²⁴

¹²⁴ García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*. Cátedra, Madrid 1990, str. 127-128. Přeloženo z originálu: „¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! / No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,

Černoši se „se svým smutkem stali duchovní osou oné Ameriky. Černoch, který je tak blízko přírody a té druhé přírody. Mimo černé umění nezůstává ve Spojených státech nic, než mechanika a automatismus,“¹²⁵ říká Lorca v roce 1931.

Báseň *1910 (Mezidobí)* [*1910 (Intermedio)*]¹²⁶ napsal Lorca v srpnu 1929, před svým odjezdem do Vermontu, a odhaluje, jak moc se mu vrací vzpomínky na dětství v granadské nížině, na dobu před tím, než se s rodinou stěhuje do Granady. Rok 1910 tvoří jakési mezidobí, přechod z dětství na venkově, který miloval, k životu ve městě. Podobné mezidobí, jaké prožívá Lorca v té době v New Yorku, daleko od svých nejbližších. Pocit odlidštění společnosti, pocit hrůzy a samoty člověka žijícího v průmyslové společnosti, odděleného od přírody.

Básník se nachází ve světě plně řízeném počty, násobením a dělením. Neplatí tu nic, než čísla, davy, množství a zase čísla, jako v básni *New York (kancelář a odsouzení)* [*Nueva York (oficina y denuncia)*]:

*Každý den se zabije v New Yorku
čtyři miliony kachen,
pět milionů prasat,
dva tisíce holubic pro uspokojení umírajících,
jeden milion krav,
jeden milion jehňat
a dva miliony kohoutů,
kteří zanechají nebe roztrhané na kousky.*¹²⁷

/ a tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro, / a tu violencia granate, sordomuda en la penumbra, / a tu gran rey prisionero, con un traje de conserje. “

¹²⁵ Viz „La Gaceta Literaria“, č. 98, Madrid, 15. ledna 1931. In: Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, str. 173. Přeloženo z originálu: „(...) con su tristeza, se han hecho el eje espiritual de aquella América. El negro, que está tan cerca de la naturaleza y de la otra naturaleza. Fuera del arte negro, no queda en los Estados Unidos más que mecánica y automatismo.“

¹²⁶ García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, str. 112-113

¹²⁷ Tamtéž, str. 203-204. Přeloženo z originálu: „*Todos los días se matan en New York / cuatro millones de patos, / cinco millones de cerdos, / dos mil palomas para el gusto de los agonizantes, / un millón de vacas, / un millón de corderos / y dos millones de gallos / que dejan los cielos hechos añicos.*“

Dvojitá báseň od jezera Eden (Poema doble del lago Eden¹²⁸) nám nejlépe odhaluje duševní stav básníka, v němž se v té době, v létě 1929, nachází. Z básně srší pocity úzkosti, bolesti, nostalgie, samoty. Básník si přeje nabýt znovu důvěru, kterou měl sám v sebe, a kterou mu vzali. Mísí se zde vzpomínky na radostné dětství s úzkostí, jakou básník zažívá.

V básni *Vánoce v Hudsonu (Navidad en el Hudson)* vyjadřuje trpkou samotu současného člověka, který žije oddělen od Boha a od přírody, a je odsouzen žít v kruté materialistické společnosti. Objevuje se zde námořník jako symbol vykořenění a zranitelnosti.

Ta šedá houba!

Ten námořník právě podřezaný.

Ta velká řeka.

(...)

Byli tam ti čtyři námořníci bojující se světem.

Se světem hran, které vidí všechny oči.

Se světem, který není možné projet bez koní.

Byl tam jeden, bylo tam sto, tisíc námořníků

bojujících se světem prudkých rychlostí,

(...)

Co je důležité, je toto: prázdnota. Samotný svět. Ústí řeky.

Úsvit ne. Báje netečná.

Jenom toto: Ústí řeky.

Ach, houba moje šedá!

Ach, hrdlo moje právě podřezané!

Ach, řeko moje velká!

Ach, větře můj hranic, které nejsou moje!

Ach, ostří mojí lásky! Ach, ostří, které zraňuje!¹²⁹

¹²⁸ Tamtéž, str. 165-167

¹²⁹ Tamtéž, str 149-150. Přeloženo z originálu: „¡Esa esponja gris! / Ese marinero recién degollado. / Ese río grande (...) Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo. / Con el mundo de aristos que ven todos los ojos. / Con el mundo que no se puede recorrer sin caballos. / Estaba uno, cien, mil marineros / luchando con el mundo de las agudas velocidades, (...) Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura. / Alba no. Fábula inerte. / Sólo esto: Desembocadura. / ¡Oh esponja mía gris! / ¡Oh

Básník si uvědomuje, že na ničem nezáleží. Co existuje, je prázdno. Není zítřka, jen netečná minulost, která se již nezmění. Závěr básně vyjadřuje milostné zklamání.

Již jsme hovořili o kontrastu, jaký v této knize představuje civilizace a příroda. Piero Menarini vidí opozici příroda / civilizace jako tu, která se rozvíjí v *Básníkovi v New Yorku* v široké škále variací, a tvrdí, že jde o jasné surrealistické výpůjčky. Podíváme se nyní na jeho tezi.¹³⁰ Příroda prohrála svou bitvu s civilizací, která je na pokroku. Příroda je symbolizována světlem a toto světlo je pohřbeno řetězy vědy, která nemá kořeny, vědy, které nezůstalo nic lidského, nemá stud, nemá žádný cit. Oproti světlu staví Menarini okovy. Opozice světlo / řetězy může být tedy považována za kostru celé sbírky.

Vidíme ji v básni *Svítání (La aurora)*:

*Světlo je pohřbeno řetězy a hlukem
v nestydaté hrozbě vědy bez kořenů.*¹³¹

V básni *Židovský hřbitov (Cementerio judío)*¹³² je řetězy spoután děšť, symbol plodnosti, úrodnosti, který se tak stává neškodným a bezbranným. Ztrácí sám sebe, svou identitu. Stejně je tomu tak v případě černochoů, Židů, dětí, i v případě samotného básníka.

Civilizace ztělesněná řetězy jde ještě dále. Poté, co spoutá světlo a děšť, jsou na řadě děti v básni *Výkřik k Římu (Grito hacia Roma)*:

*Není více než milion kovářů
kovajících řetězy pro děti, které mají přijít.*¹³³

cuello mío recién degollado! / ¡Oh río grande mío! / ¡Oh brisa mía de límites que no son míos! / ¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!“

¹³⁰ Menarini, Piero, „Emblemi ideologici del „Poeta en Nueva York““. In: Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, str. 392-396

¹³¹ García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*, str. 161. Přeloženo z originálu: „*La luz es sepultada por cadenas y ruidos / en impúdico reto de ciencia sin raíces.*“

¹³² Tamtéž, str. 206-208

¹³³ Tamtéž, str. 215-216. Přeloženo z originálu: „*No hay más que un millón de herreros / forjando cadenas para los niños que han de venir.*“

Civilizace, aby ona sama přežila, musí zničit ve stejném okamžiku, v jaké se rodí, to nejvíce lidské: svobodu svého vlastního těla, svého vlastního myšlení, svých vlastních smyslů. Tragické spojení světla, deště a dětí nám dává obraz bezmocné, umírající přírody.

Řetězy, železo, jsou symbolem civilizace strojů, stejně jako mince, zlato, jsou dalším symbolem pokroku, symbolem ničivé civilizace.

Na úroveň opozice civilizace / příroda můžeme postavit opozici bílí / černí, utiskovatelé / utiskovaní.

Básně jsou napěchované metaforami, básník zde spojuje, co je v zásadě nespojitelné. Slova mají silný smyslový, vjemový obsah, a téměř všechna jsou použita prostřednictvím metafor a v rámci systému, jenž je v podstatě založen na vzdálených a nepochopitelných asociacích. Když k tomu přičteme chaotické vyčíslování a neustálý pocit smyslového klamu, budí to v nás představu, že svět je v ustavičném neklidu, pohybu, vedeném trvalou metamorfózou. Výsledkem je, že někteří vidí Lorcův styl v této knize jako surrealistický. Ale, jak říká Ángel del Río¹³⁴, „rozdíl je v tom, že v této knize není nic rozmarného, nic ironického. Jedině, že se jedná o ironii transcendentní. A jako básník, jakým Lorca byl, nepřestával analyzovat a líčit: „cítit“ a jeho cítění přijalo formu tematických obrazů.“

Básníka v New Yorku vidí jako výsledek přirozeného vývoje Federicův bratr Francisco García Lorca. Zesílení a převaha určitých postupů, zmatenost a neuspořádanost, úzkost, někdy destruktivní, která vyniká, vyvěrají ze střetu aktuálního duševního stavu básníka a situace, která je poetizována. K tomu třeba připočítat střet tradiční kultury, které býval básník součástí, s novou, průmyslovou kulturou, která se ocitla v krizi. Nacházíme v této knize nové básnické klima, ale přesto je kniha spontánní, tak opravdová, jako jakákoliv jiná. Co se však radikálně mění, je zde naprostá absence ironie.

Co Francisco zdůrazňuje, je různorodost básnických okruhů uvnitř dokonalé logické souvislosti a věrná oddanost sobě sama. Neopakuje své básnické zkušenosti, nýbrž je obnovuje. Federico hledal rozmanitou poezii na nejružnějších místech. Toužil stále hledat nové básnické zdroje a nové formy vyjadřování. Nebyl však nikdy spokojený. To je

¹³⁴ Río, Ángel del, „Poeta en Nueva York: Pasados veinticinco años“. In: Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, str. 397. Přeloženo z originálu: “La diferencia aquí es que el libro de Lorca no tiene nada de caprichoso, nada de irónico, a menos que se trate de una ironía trascendental. Como poeta que era, Lorca no se paró a analizar ni a describir: ‘sintió’, y su sentir adoptó la forma de imágenes temáticas.”

nejspíš důvod, proč svou poezii recitoval, a proč většinou trvalo roky, než své básně knižně publikoval.¹³⁵

¹³⁵ García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid 1998, str. 188-190

ZÁVĚR

Federico Garcíá Lorca, neobyčejně všestranný umělec, básník, recitátor, dramatik, hudebník, kreslíř, malíř a herec. Jeho tvorba je tak dokonale osobitá, že je považován za vůbec nejlepšího španělského básníka v dějinách. Byl fascinující osobností, velmi oblíbený ve společnosti. Navenek byl veselý, uvnitř však skrýval smutek a úzkost. Pocity, které se odráží v jeho díle.

Jeho básnickou tvorbu jsme rozdělili na dvě období: andaluské a newyorské. Období tvorby v Andaluzii je v této práci zastoupeno dvěma básnickými sbírkami, jež představují poezii, která je ztělesněním ducha Andaluzie. Inspirací pro knihu *Zpěv na andaluskou notu* je prastarý andaluský zpěv, cante jondo, jež Lorca důkladně studoval a představil ve své přednášce, která je naprosto nezbytná pro pochopení jeho básní založených na tomto zpěvu. Nejsilnějším rysem cante jonda a také těchto básní je patetičnost. Hlavní postavu ztvárňuje Žal, který nabývá lidské podoby. Jsou to básně o vzlycích a slzách. Důležitým znakem, který prostupuje celou Lorcovou tvorbou je panteismus a personifikace živlů: země, moře, větru, lunny, rostlin a předmětů.

Druhé dílo zastupující andaluské období Lorcovy básnické tvorby, kterým jsme se zde zabývali, jsou *Cikánské romance*, které jsou považovány za dílo vrcholné. Básník zde neměl v úmyslu opěvovat cikány, jak by se mohlo podle názvu zdát, ale opěvovat Andaluzii, a cikány si vybral jako prostředek pro vyjádření ryzí a autentické duše Andaluzie. Podařilo se mu téma cikánství pozvednout z úrovně anekdotického folkloru na úroveň estetickou, a to tu nejvyšší. Ukázal je ve své složitosti a hluboké lidskosti. Proti cikánům postavil četníky, kteří vystupují jako jejich nepřátelé, jako ztělesnění řádu a pořádku, s ironickým nádechem. Romanci se Lorca vrací k tradičnímu básnickému rytmu pevné formy. Čím je dokonale obohacena, jsou metafory a obrazy, které vyvolávají pocit záhady a tajemna. Básněmi prostupují symboly evokující smrt.

Aby došel k samé podstatě Andaluzie, vybral si básník to, co ji nejvíce reprezentuje, prastarý andaluský zpěv a typické obyvatele, to, co je ryzí, autentické a trvale v andaluské zemi zakořeněné.

Období newyorské charakterizuje sbírka básní, které Lorca napsal při svém pobytu v New Yorku a na americkém venkově. Těmito básněmi se mu podařilo vystoupit ze stínu své andaluské tvorby a dokázat, že zvládne psát poezii o naprosto odlišných tématech a naprosto odlišným stylem. Povaha těchto básní se natolik lišila od jeho předchozí tvorby, že byly buď odmítavě kritizovány nebo řazeny k básním se

surrealistickým ražením. Většina jich je napsána volným rytmizovaným veršem, který se radikálně prodloužil, a jsou přesyceny těžko prostupnými metaforami. Básník jimi dává najevo své reálné prožitky a své pocity samoty, strachu z prázdnoty a pocity nostalgie. Metafory symbolizují úzkost, kterou básník zažíval uprostřed severoamerické velkoměstské civilizace, která mu byla naprosto cizí a vzdálená. Symbolizují střet mezi civilizací a přírodou. Tak, jako dříve proti sobě stavěl básník cikány a četníky, nyní jsou to černoši proti bělochům a obecně utiskovaní proti utiskovatelům, ovšem je zde absence ironie. Amerika je pro Lorcu svět, se kterým nemá nic společného.

BIBLIOGRAFIE

- Alonso, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*. Editorial Gredos, Madrid 1988
- Díaz-Plaja, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*. Espasa Calpe, Madrid 1980
- Eich, Christoph, *Federico García Lorca. Poeta de la intensidad*, Editorial Gredos, Madrid 1970
- Forbelský, Josef, *Španělská literatura 20. století*. Karolinum, Praha 1999
- García Lorca, Federico, *Conferencias I*. Alianza Editorial, Madrid 1984
- García Lorca, Federico, *Conferencias II*. Alianza Editorial, Madrid 1984
- García Lorca, Federico, *Eseje. Sedm přednášek a jedna imprese*. Triton, Praha 2009
- García Lorca, Federico, *Libro de poemas*. Úvod: Mario Harnández. Alianza Editorial, Madrid 2004
- García Lorca, Federico, *Písně na andalusskou notu*. Mladá fronta, Praha 1961
- García Lorca, Federico, *Poema del cante jondo, Romancero gitano*. Cátedra, Madrid 1998
- García Lorca, Federico, *Poeta en Nueva York*. Cátedra, Madrid 1990
- García Lorca, Federico, *Primeras canciones*, Alianza Editorial, Madrid 1981
- García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Cikánské romance*. Triton, Praha 2007
- García Lorca, Francisco, *Federico y su mundo*. Alianza Editorial, Madrid 1998
- Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. DeBolsillo, Barcelona 2006
- Guillén, Jorge, *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, Madrid 1992
- Jiménez, José Olivio, *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Alianza Editorial, Madrid 2008
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Rodríguez Cáceres, Milagros, *Manual de literatura española XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*. Cénlit ediciones, Pamplona 2004
- Ramonedá, Arturo, *Antología poética de la generación del 27*. Editorial Castalia, Madrid 1990

Rico, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*. Víctor G. De la Concha, Época contemporánea: 1914-1939. Editorial Crítica, Barcelona 1984