

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav románských studií

## **Bakalářská práce**

Martina Grešová

**Rytmus, zvuk a forma v díle Nicolása Guilléna, Sóngoro Cosongo**

Rhythm, sound and form in the work of art of Nicolás Guillén, Sóngoro Cosongo

Rytmus, zvuk a forma v diele Nicolása Guilléna, Sóngoro Cosongo

Praha 2014

Vedoucí práce: Mrg. Dora Poláková, Ph.D.

## Pod'akovanie

V prvom rade by som sa chcela poďakovať vedúcej mojej práce, Dr. Dore Polákovej, za jej cenné názory a pripomienky, ktorými ma počas písania mojej bakalárskej práce usmerňovala. Taktiež by som chcela poďakovať mojej rodine a priateľom, ktorí ma pri písaní práce motivovali a podporovali.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval(a) samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 25. července 2014

.....  
Martina Grešová

Klíčové slova:

negrismus, mulat, černoch, son, poezie, Kuba, hudba

Key words:

negrism, mulatto, afroamerican, son, poetry, Cuba, music

### **Abstrakt (slovensky)**

*Karibský ostrov Kuba svet obohatil o cukor, rum, cigary, ale aj hudbu, tanec a poéziu. Práve tá bude hlavnou témou našej práce. Umenie na začiatku 20.st. navždy zmenilo ostrov a pohľad jeho obyvateľov na černocho, ktorý sa stal stredobodom pozornosti a bol zdrojom inšpirácie nejedného autora, či už černocho alebo belocho. Jeho temperament a kultúra, tradície a charakter, to všetko sú aspekty ovplyvňujúce tvorbu umelcov, ktorí sa venovali fenoménu s názvom negristická poézia. Jedným z najznámejších a najvplyvnejším, čo sa negristickej alebo ako sám hovorí, mulatskej poézie týka, je bezpochyby, Nicolás Guillén. Kubánek, ktorý sa nebál hovoriť o rasovom probléme. Nezľakol sa otvoriť citlivú tému a pomôcť tak Kube zamyslieť sa nad otázkou národa a kultúry.*

*Hlavnou témou práce je, ako už z názvu vyplýva, zvuková, rytmická a formálna stránka zbierky Sóngoro Cosongo a jej vybraných básní. Budeme sa snažiť o komplexnejší pohľad na básne, ktoré boli v roku 1931 synonymom slova revolúcia. Postupne budeme objasňovať pôvod a intenzívnejšie sa venovať pojmom ako bozal, negristická poézia, son, pregón, básnická forma a rytmus. V závere práce sa pokúsime analyzovať báseň La canción del bongó a nájsť v nej zvukové, rytmické a formálne aspekty, ktorými sa v práci budeme zaoberať.*

### **Abstract (English)**

*Caribbean island of Cuba has enriched the world of sugar, rum, cigars, as well as music, dance and poetry. This is what will be the main topic of the given thesis. The art of the early 20th century has changed the view of the island and its inhabitants to a black man who became the center of attention and was the author and the source of inspiration, whether a black man or a white man. His temperament and culture, tradition and character are all aspects that affect the production of artists who devoted phenomenon called Negro poetry. One of the best-known and most influential, as Negro poet or as he says, mulato poetry is concerned, is undoubtedly, Nicolás Guillén. Man from Cuba, who was not afraid to talk about the race issues, even not afraid to open sensitive subject so as to help Cuba to consider the question of nation and culture.*

*The main theme of the thesis, as the title of the thesis implies, sound, rhythm and format collection Sóngoro Cosongo and her selected poems. We will seek a more comprehensive view of the poems that were synonymous with the 1931 revolution. Gradually, we clarify the*

*origin and intensively devote term as bozal, Negro poetry, son, pregón poetic form and rhythm. In conclusion, we will try analyze poem La canción del Bongo and to find the best sound, rhythmic and formal aspects, which we will discuss at work.*

### **Resumen (español)**

*La isla caribeña de Cuba ha enriquecido al mundo con azúcar, ron y cigarros, y también con música, danza y poesía. Este será el tema principal de nuestro trabajo. El arte de los principios del siglo XX cambió para siempre la isla y la visión de sus habitantes y puso la mirada en el hombre negro, que se convirtió en el centro de atención y fue una fuente de inspiración para más de un autor (ya sea negro o blanco). El temperamento y la cultura, la tradición y el carácter, son los aspectos que afectan a la creación de los artistas que se dedicaron a un fenómeno llamado poesía negrista. Uno de los más conocidos y más influyentes que pertenecen a la poesía negrista, o, como él mismo dice, la poesía mulata, es sin duda alguna, Nicolás Guillén. Este cubano no tenía miedo de hablar sobre el tema racial. Tampoco tenía miedo de entrar en temas más delicados con el fin de ayudar a Cuba a considerar la cuestión de la nación y la cultura.*

*Como ya indica el título, el tema principal de la obra es el sonido, el ritmo y la forma de la obra poética Sóngoro Cosongo y sus poemas seleccionados. Intentaremos dar una visión más completa de los poemas que en el año 1931 eran sinónimo de la palabra revolución. Poco a poco, vamos a aclarar el origen y vamos a ver intensamente el significado de términos como bozal, poesía negrista, son, pregón, forma poética y ritmo. Al final intentaremos analizar el poema La canción del Bongo y encontrar en éste los aspectos musicales, rítmicos y formales que habrán sido tratados anteriormente en el trabajo.*

## Obsah

Úvod .....	8
<b>1 Černoch, beloch, Kubánek .....</b>	<b>10</b>
1.1 Kultúrny a spoločenský kontext .....	10
1.2 Španielčina a bozal.....	11
<b>2 Kubánska poézia a americký jazz 20.st. ....</b>	<b>13</b>
2.1 Harlemská renesancia v USA .....	13
2.2 Negristická poézia .....	14
2.2.1 <i>Ludový spev</i> .....	16
2.2.2 <i>Rumba</i> .....	16
2.2.3 <i>Son</i> .....	16
<b>3 Nicolás Guillén .....</b>	<b>18</b>
3.1 Langston Hughes a Guillén.....	19
3.2 Guillén, poézia a Afroameričan.....	21
3.3 Charakter Guillénovej tvorby .....	23
<b>4 Sóngoro Cosongo.....</b>	<b>25</b>
4.1 Zvuk vs. hudba.....	25
4.1.1 <i>Pregón</i> .....	27
4.1.2 <i>Sexteto a Matamoros</i> .....	28
4.1.3 <i>Černoch klasik</i> .....	28
4.2 Forma.....	29
4.2.1 <i>Son</i> .....	29
4.2.2 <i>Verš</i> .....	30
4.2.3 <i>Strofa</i> .....	33
4.3 Rytmus .....	34
4.4 Básnické prostriedky použité v diele Sóngoro Cosongo.....	36
4.4.1 <i>Refrén</i> .....	36
4.4.2 Vnútorne opakovanie.....	37
4.4.3 <i>Prízvuk</i> .....	37
4.4.4 <i>Anafora</i> .....	37
4.4.5 <i>Jintanjáfora</i> .....	38
4.4.6 <i>Jintanjáfora africana</i> .....	39
4.4.7 <i>Aliterácia</i> .....	39
4.4.8 <i>Reiteración (opakovanie) a antitéza</i> .....	40
4.4.9 <i>Metafora</i> .....	40
4.4.10 <i>Metonymia</i> .....	40
4.5 <i>La canción del bongó (1931)</i> .....	41
<b>5 Záver .....</b>	<b>45</b>
<b>6 Bibliografia .....</b>	<b>49</b>

## Úvod

Černoch a Kuba sú dva elementy, ktoré k sebe síce neprišli "dobrovoľne", ale dnes si ich už nevieme predstaviť oddelene. Práve tento vzťah, ktorý dal ostrovu svoj jedinečný kolorit a kultúrne zázemie, lákal mnoho autorov literárnych, ale aj hudobných či divadelných diel. Snažili sa o pochopenie a zobrazenie tohto jedinečného vzťahu, ktorý pretrváva už viac než päť storočí. Kto bol černoch keď prišiel v 16.st. a kým je dnes? Aké bolo jeho miesto v literatúre a čo sa zmenilo? To sú otázky na ktoré sa budeme v úvode tejto práce snažiť odpovedať, aby sme neskôr mohli pochopiť dielo *Sóngoro Cosongo*.

Černoch a otroctvo nie je záležitosť týkajúca sa len Kuby, ale celej Južnej Ameriky. Vplyv africkej kultúry na ostrove je nepopierateľný a černoch je jeho základným spoločenským a kultúrnym elementom. Od objavenia Ameriky v roku 1492, cez dobíjanie až po oslobodzovacie procesy v 19.st., bolo spočiatku pôvodné obyvateľstvo a neskôr černosi, ktorí boli dovážaní pre potreby otrokárskeho systému spoločnosti, považovaní za menejcenných, narodených pre otroctvo, marginalizovaných. Tento stav sa začína pomaly meniť v rokoch 1886, kedy je zrušené otroctvo, a 1902, keď Kuba vyhlasuje nezávislosť. Následne na to sa začína hovoriť o černochovi, belochovi, ale aj indiánovi ako o troch rasách, ktoré sa podieľali na vytvorení mulatskej rasy a kubánskej kultúry. Tieto vplyvy sa najviac odzrkadlili v hudbe, tanci a literatúre.

Prvé desaťročia 20.st. boli ovplyvnené európskou avantgardou, ktorá mala v Latinskej Amerike podobu indigenizmu, kreacionizmu a antilského negrizmu. Práve antilský negrismus a negristická literatúra, ktorá v sebe skrýva dva koncepty: etnický a estetický, dodal Kube sebedomie k tomu, aby prijala už slobodných černochoch medzi seba a prestala sa na ich pozeráť ako na bezduchý tovar odsúdený k práci<sup>1</sup>. Okrem Kuby sa tento druh literatúry rozšíril aj v Karibiku, Venezuele, Kolumbii, Ekvádore a Peru.

Nicolás Guillén bol jedným z hlavných predstaviteľov tohto smeru a jedným z prvých, ktorí sa na Kube snažili pochopiť černochoch z pohľadu černochoch (teda mulata, lebo Guillén bol taktiež mulatom). V jeho tvorivých začiatkoch sa sústredil hlavne na zvukovú a formálnu stránku jazyka. V prvej básnickej zbierke, *Motivos de son*, ktorá bola vydaná v roku 1930, sa tieto dva elementy odzrkadľujú najviac. Základom pre rytmus a melódiu básní je zvuk bongu a iných bubnových nástrojov. Druhé dielo, *Sóngoro Cosongo*, už odzrkadlilo

---

<sup>1</sup> cirkev černochoch považovala za zvieru, ktoré nemalo dušu, pretože ak by ju mal, mohla by byť kritizovaná za to, že dovoľuje (a taktiež podporuje) otroctvo



autorov posun smerom k sociálnym otázkam. Na otázku, prečo nepokračoval s používaním černošského jazyka v jednom rozhovore odpovedal:

"It was very limited. I was absolutely limited. I could use it in several poems ... It produced a language that could no express everything that needed to be expressed. That's why the "Canción del bongó" was written. In the " Canción del bongó" the resources are broader, although it uses folkloric elements, too. But it goes beyond them, it goes beyond other poems."<sup>2</sup>

"Bolo to veľmi limitujúce. Bol som absolútne limitovaný. Mohol som to (černošský jazyk) použiť v niektorých básniach,... . Vytvoril sa jazyk, ktorý nebol schopný vyjadriť všetko čo malo byť vyjadrené. To je dôvod prečo bola napísaná báseň Canción del bongó. Aj keď využíva folklórne elementy, k jej tvorbe boli využité širšie zdroje. Ale ide mimo nich, mimo ostatné básne."

---

<sup>2</sup> PRESCOTT, Laurence E. A Conversation with Nicolás Guillén. *Callaloo*, 1987, 352-354.

# 1 Černoch, beloch, Kubánc

## 1.1 Kultúrny a spoločenský kontext

Kubánska spoločnosť, jej vznik a história je predmetom rozsiahleho skúmania. Už od počiatku, teda od objavenia Ameriky, sa na Kube miešalo viacero rozdielnych kultúr. Zo začiatku to boli hlavne pôvodní obyvatelia a prichádzajúci dobyvatelia zo starého kontinentu. Ani dnes nevieme odhadnúť presné číslo pôvodných kubánskych indiánov<sup>3</sup>, ale je isté, že ich počet prudko klesal už počas prvých rokov po objavení. Indiáni boli takmer úplne vyhubení epidémiami a chorobami, s ktorými ich imunitný systém nebol schopný bojovať, ale tiež ťažkou prácou, na ktorú neboli zvyknutí. Odhady hovoria, že ich počet klesol až o deväťdesiat percent. Ďalšou zložkou kubánskej spoločnosti boli černosi, o ktorých sa hovorí väčšinou až v spojení s otroctvom, ale nesmieme zabudnúť, že v Španielsku bolo otroctvo dávno pred objavením Ameriky, a preto africkí (španielski) otroci na novoobjavené územie prichádzali už počas prvých Kolumbových plavieb. Pochádzali najmä zo Seville, kde v polovici 16.st. tvorili asi sedem percent obyvateľstva mesta. Fernando Ortiz vraví, že v Sevilli boli dávno pred narodením Kolumba. Už v 16. st. mali černosi svoje mestské zastupiteľstvo, nemocnicu, kostol a dokonca spolok. Bolo len málo rodín, ktoré by nemali otrokov. Preto nie je žiadnym prekvapením, že už Lope de Rueda použil vo svojich hrách postavy černošských slúžok (napr.: *Negro bembón*). Taktiež Calderón de la Barca či Juan de Alcarón. Aj Cervantes mal v diele *La Gitanilla* postavy černošských utečencov. U Queveda máme v diele *Los sueños* postavy *bozales de trabajo*, čo sú černošskí otroci, ale aj *la chacona mulata*, mulatská tanečnica.<sup>4</sup>

Kubánsku kultúru by sme mohli rozdeliť na dva póly. Na jednej strane sú to európski dobyvatelia a ich kultúry, ktoré sa miešali s ostrovnými a tak vzniká *euro kubánsky pól*, a na druhej africké kultúry, ktoré sa miešali s euro kubánskymi a vznikol tak *afro kubánsky pól*. Stretom týchto dvoch pólov a ich konfrontáciou sa už od 16.st. vytvára jednotná kubánska kultúra. Výraz pól a nie kultúra používame preto, lebo v skutočnosti euro a afro kubánsky pól tvoria spolu kultúru. Typickým znakom týchto dvoch pólov je transkultúracia<sup>5</sup>, ktorá je definovaná ako súbor všetkých kultúr, ktoré sa podieľajú na tvorbe kubánskeho *mestizo*- *mestic*. Jej charakteristickým rysom je jazyk *bozal*, ktorý si vytvorili otroci preto, že

<sup>3</sup> Ramiro Guerra hovorí odhaduje počet na stotisíc, Pichardo Moya hovorí až o počte dvestotisícov indiánov

<sup>4</sup> PEREIRA, M. Balada de las dos lanzas. Primavera, vol.4, č. 76, 2006, str. 95-107

<sup>5</sup> termín, ktorý aplikoval Fernando Ortiz v diele *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*  
ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Fundacion Biblioteca Ayacuch, 1987, str. 129-135

nerozumeli španielčine a ani s ňou neprichádzali do priameho styku.<sup>6</sup> Snažili sa len napodobňovať zvuky, ktoré počuli. Otroci si často nerozumeli ani medzi sebou, lebo pochádzali z rôznych oblastí Afriky, v ktorých sa hovorilo rôznymi jazykmi. Vplyv na kultúrne formovanie Kuby mala Európa rovnako ako Afrika. Kultúry na ostrove sa navzájom ovplyvňovali, čo vyústilo k zániku jazyka *bozal* a k tomu, že africké obyvateľstvo začalo používať len španielčinu, obohatenú najmä o africké slová.

## 1.2 Španielčina a bozal

Obdobie otroctva môžeme rozdeliť do dvoch častí: predplantážové-*preplantacional* (16.st.- polovica 18.st.), a plantážové- *plantacional* (druhá polovica 18.st.- 1886<sup>7</sup>). Tieto obdobia mali rôzny vplyv na vývoj kultúry a jazyka. V prvom období bolo na ostrove otrokov pomerne málo a ich kontakt s bielymi obyvateľmi bol veľmi úzky. Pracovali priamo v domácnostiach a na plantážach, v podstate vedľa svojich európskych pánov. Takže lingvistický prechod od pôvodných jazykov ku španielčine bol rýchlejší. Počas druhého obdobia sa situácia zmenila. Na ostrov síce otroci prichádzali aj naďalej priebežne, ale teraz už vo väčšom počte. Taktiež sa zmenili podmienky bývania a plantážnici začali stavať *barracones*<sup>8</sup> - ubytovne. Týmto sa kontakt s Európanmi výrazne obmedzil, spomalil sa proces prechodu k španielčine a kontakt s africkou kultúrou bol výrazne intenzívnejší. Výsledkom bolo zachovanie troch afrických jazykov: *locumí*, *abakuá*, *congo*.

Väčšina otrokov dovezených z Afriky patrili do lingvistickej skupiny Niger-Kongo. Ich spoločným jazykom na novom kontinente sa stal *bozal*. Ako sme už vyššie spomínali, založený na fonetickom napodobnení španielčiny. Bozal je často využívaný aj v diele Nicolása Guilléna a to hlavne v jeho zbierke *Motivos de son*. Dopad na takmer päťstoročnú symbiózu týchto dvoch jazykov je vplyv bozalu na španielčinu, a nie naopak. Ten bol nie len v karibskej oblasti, ale aj v hispanoamerickom pacifiku. Jednými z hlavných zmien, ktoré môžeme sledovať sú:

- a) aspirácia -s na konci slabiky a slova
- b) zámena hlások -l a -r na konci slova
- c) asimilácia -l a -r

V prvých dvoch prípadoch sa nedá presne určiť, či ide práve o vplyv afrických jazykov, pretože tieto dva lingvistické fenomény nájdeme aj v andalúzskej španielčine. Aj

---

<sup>6</sup> bozal nie je typický len pre Kubu, ale aj Panamu, Puerto Rico a Kolumbiu

<sup>7</sup> 7. októbra 1886 bolo na Kube otroctvo oficiálne zrušené

<sup>8</sup> obrovské štvorcové haly, ktoré mali jeden vchod a otroci v nich spávali na poschodových posteliach. Pre prípad ich úteku boli strážené spami. Dnešní historiaografi to prirovnávajú ku koncentračným táborm.

keď v niektorých idiolektoch černošského divadla bufo<sup>9</sup> nájdeme tieto znaky, nie je isté, či pochádzali priamo z Afriky alebo boli priamym vplyvom južného Španielska.<sup>10</sup>

Z pohľadu lexikálneho obohatenia je vplyv afrických jazykov nepochybný. Napríklad výrazy ako: *estar en la fuácata- ser pobre, miserable* (byť chudobný), *querer hasta que ñáankue- querer hasta la muerte* (milovať až do smrti), *mi ecobio- mi saber* (znalosť), *un ocambo- un viejo* (starec). Bozal síce nie je jazyk, ktorým by sa dnes na Kube hovorilo bežne, no prežil až dodnes vo vrstvách vzdelaných Afrokubáncov, ktorí ho používajú pri tradičných černošských rituáloch. Zaujímavosťou je, že Kuba nepripúšťala vplyvy černošskej kultúry na vývoj jazyka, pretože sa to nepovažovalo za dostatočný prejav patriotizmu hovoriť "otrockým jazykom". Preto sa všetky exoticky znejúce slová pripisovali indiánskemu kmeňu *ciboneyes*. Tento trend pokračoval aj počas vlády Dominga Faustina Sarmienta, keď bola uľahčená emigrácia európskeho obyvateľstva na Kubou<sup>11</sup> zámerom podporiť rozvoj krajiny a "obieľovanie" obyvateľstva.<sup>12</sup>

Tento trend na ostrove vydržal do začiatku 20.st., keď sa mladá generácia antilských autorov medzi ktorých patrili Alejo Carpentier, Luis Palés Matos, Emilio Ballagas, Ramón Güirao, José Zacarías a jediný mulat Nicolás Guillén, začala podieľať na vytvorení afro-antilského literárneho smeru. Jeho hlavným znakom bola orientácia na černocho a snaha o jeho spoločenské začlenenie a uznanie.

---

<sup>9</sup> kubánske ľudové divadlo ktoré bolo zmesou satiry a hudby a oscillovalo medzi rôznymi štýlmi: zarzuela, burleska, paródia, a iné.

<sup>10</sup> hovoríme o vplyve andalúzskeho dialektu nie len zo strany dobyvateľov, ale aj zo strany ich otrokov, prichádzajúcich na Kubu v prvých rokoch po objavení

<sup>11</sup> tento trend bol v celej Latinskej Amerike

<sup>12</sup> CASTELLANOS, Jorge; CASTELLANOS, Isabel. Cultura Afrocubana (El negro en Cuba, 1492-1844). Ediciones Universal, Miami 1988

## 2 Kubánska poézia a americký jazz 20.st.

Pre prvú polovicu 20.st., bola v literatúrach hispánskych krajín typická avantgarda. Smer, ktorý vznikol v Európe počas prvej svetovej vojny ako odozva na koniec európskych humanitných ideálov, sa v bývalých španielskych kolóniách naplno prejavil v 20.- 50.rokoch. Typickými smermi avantgardy boli takzvané *-izmy* (kreakionozmuis, ultraizmus, indigenizmus, a.i.).

Medzi najznámejších autorov predchádzajúceho smeru (modernizmus v 19.st.) patrili Julián del Casal a José Martí. Aj keď ich literatúra kládla veľký dôraz na estetickosť, ich poézia bola politicky orientovaná. Hlavne Martí bol politicky aktívny demokrat a liberál, ktorý výrazne pomohol Kube na ceste ku republike. Začiatok storočia sa preto niesol v znamení politických zmien. Až v 20. rokoch pomaly nastupovala avantgarda v rámci ktorej nachádzame aj umelecký smer *negrizmus*, pod ktorým si dnes predstavuje kultúrnu emancipáciu na Antilách. Pôvodne to bol smer indigenistický, ale vzhľadom k absencii pôvodného indiánskeho obyvateľstva a výraznému vplyvu černošskej kultúry na vývoj tej kubánskej, hovoríme o negristickom smere. Zlom vo vývoji tohto smeru nastal hlavne po tom, čo Kubánci začali pociťovať národnú hrdosť a dôveru v samých seba. Tento zlom nenastal samozrejme hneď, ale najpodstatnejšie bolo uvedomenie, že černochoch, beloch a mulat sú síce rasovo odlišní, ale rovnocenní a na vytvorení kubánskeho národa sa podieľali spoločne.

V približne rovnakom čase, teda na prelome 19.- 20.st., sa v Severnej Amerike rozbíhala harlemská renesancia a indigenistický smer na Haiti. Rozdiel s Kubou bol však v tom, že na Kube šlo o hľadanie identity a o spojenie troch rôznych rás v jednu, mulatskú.<sup>13</sup>

### 2.1 Harlemská renesancia v USA

Pod týmto názvom sa ukrýva obdobie, ktoré nasledovalo po zrušení otroctva<sup>14</sup>, keď sa černosi z juhu rozhodli naplno ukázať a využiť svoju slobodu. Začalo sa hromadné sťahovanie do veľkých priemyselných miest na severe spojených štátov (New York, Detroit, Chicago), čo zmenilo ich životný štýl z vidieckeho na veľkomestský.

Najväčší príliv černochoch zaznamenal New York v dvoch vlnách, pred 1. a 2. svetovou vojnou. Mestská štvrť Harlem bola dovtedy obývaná strednou ekonomickou vrstvou bieleho obyvateľstva, ale černosi postupom času obývali čoraz viac blokov, až došlo k tomu,

---

<sup>13</sup> KUTZINSKI, Vera M. Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction. Callaloo, 1987, 161-167.

<sup>14</sup> v roku 1865 bolo 13. doplnkom americkej ústavy zrušené otroctvo v celých Spojených Štátoch Amerických

že sa Harlem stal symbolom amerického slobodného černocha túžiaceho po lepšom ekonomickom a spoločenskom statuse. Štvrť bola plná mladých, nadšených, odhodlaných ľudí, ktorí sa chceli zapojiť do mestského života. Keď pred 1.sv. vojnou USA potrebovalo poslať na európske fronty vojakov, boli to práve černosí, húfne sa hlásiaci do služby, odhodlaní bojovať a ukázať svoju silu. Z menej nadšených pre vojnu sa postupne stávali mladí podnikatelia, ktorí začali časom konkurovať na obchodných trhoch belochom a pomaly sa dostávali do vyšších spoločenských kruhov.

Svoj veľký americký sen si prichádzali splniť černosí tak ako aj belosi, no harlemská renesancia je obrazom černošského obdobia, plného nových autorov, intelektuálov, spisovateľov a umelcov, ktorí vyjadrovali spoločenské pocity a osudy ľudí prostredníctvom svojej tvorby. Vznikol tak fenomén s menom *new negro* (nový černochoch). Jeho najznámejším predstaviteľmi boli Langston Hughes, Walter Francis White, Josephine Baker, Nela Larsen, Countee Cullen, Blanche Taylor Dickinson a iní.<sup>15</sup>

## 2.2 Negrystická poézia

Antily kolonizované Španielmi, Francúzmi a Angličanmi neboli jediným regiónom, kde bola černošská kultúra prenesená do umenia. V Európe bol v tom čase veľmi moderný *primitivizmus*.<sup>16</sup> Mýty a legendy černochoch priťahovali pozornosť nie len francúzskych (napr.: Blaise Cendrars- *Antologie negra*) a nemeckých autorov literatúry (napr.: Leo Forbenius-*Das Schwartze Dekameron*), ale boli inšpiráciou aj pre divadlo, soľptúru, maľbu (napr.: Pablo Picaso- *Paničky z Avignonu*) či balet. Tento záujem týkajúci sa znovuobjavenia afrických a afroamerických kultúr Nicolás Guillén pohrdavo okomentoval ako:

"... excursions for the sake of photographing coconuts, monkeys, drums, and naked Blacks."<sup>17</sup>

"... exkurzie na fotenie kokosových orechov, opíc, bubnov a nahých černochoch."

Za začiatok negristickej poézie ako takej považujeme zdroj neopopularizmu<sup>18</sup>, ktorý sa z Európy postupne presunul do Ameriky. (V Španielsku už počas Zlatého veku autori ako

---

<sup>15</sup> HUGGINS, Nathan Irvin. Harlem renaissance. Oxford University Press, 2007.

<sup>16</sup> Európa sa ponorila do krízy gregolátskej a kresťanskej tradície a človek sa začal obraciať k emóciám a citu, k inštinktu, čo považoval za základ bytia. Napomohla tomu tiež Freudova teória, že nešťastie, frustrácia a sklamanie východných miest pochádza z potlačenia inštinktov.

<sup>17</sup> KUTZINSKI, Vera M. Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction. *Callaloo*, 1987, 161-167.

Lope de Vega a Luis de Góngora spájali tradíciu, stredoveké rytierske romány, s inováciou, "modernou" poéziou písanou do doby Garcilasa de la Vegy. Tento štýl spájania starého a nového sa neustále opakuje a je veľmi podobný štýlu, ktorý použili autori na začiatku 20.st., a teda môžeme hovoriť tiež o neopopularizme.) Za zrodom prvých diel stáli autori Ramón Guirao (Kuba), ktorý v časopise *Revista de Avance* (1928) publikuje svoju báseň *Bailadora de rumba* a Luis Palés Matos (Porto Rico) publikuje *Danza negra*.

Téma černochoha v literatúre nebola na Kube nová. Už počas kolonizácie či romantizmu a kostumbrizmu sa jeho postava objavovala v literárnych dielach (napr.: *Espejo de Paciencia*- Silvestre de Balboa, *La Mulata*- Francisco Muñoz del Monte, *Cecilia Valdés*- Cirilo Villaverde, a.i.), ale stále patrila medzi tabu témy. Po príchode na Kubu a počas celého obdobia kolónie bola kultúra a hudba černošského obyvateľstva podhodnocovaná, či dokonca považovaná za znak civilizačnej nevypselosti. Krajina bola ovplyvnená príliš veľkými predsudkami na to, aby si pripustila, že černochoch mal akýkoľvek vplyv pri formovaní národa. Záujem o mulatské a africké kultúrne dedičstvo zo strany hispanoamerických autorov začal až začiatkom 20.st. Negristická poézia bola tiež nazývaná afro kubánska či afroantilska, ale z týchto názvov skôr vyplývalo, že černochoch nebol súčasťou Antíl. V skutočnosti má kubánsky černochoch po stáročiach strávených na ostrove, kultúrne a rasovo omnoho bližšie ku belochohovi z Kuby než k černochohovi z Afriky.

Čo sa týka formálnej stránky, drvivá väčšina štúdií zaoberajúcich sa rytmom v negristickej poézii dospela k záveru, že za jej vznik vďačíme africkej a afroamerickéj hudbe. Tú sa autori snažili graficky zachytiť a napodobniť použitím rôznych básnických prostriedkov tak, aby sa jej čo najviac priblížil.

Pri pozornejšom čítaní básní ale zistíme, že v mnohých prípadoch bola použitá metrika a štruktúra tradičnej španielskej poézie (ako je to aj u Nicolása Guilléna). To samozrejme neznamena, že by sme týmto chceli poprieť skutočnosť, že negristická poézia sa snažila o prenos hudby na papier. Chceme len podotknúť, že táto poézia nie je výsledkom len černošskej kultúry, ale je kombináciou španielskej ľudovej poézie, po formálnej stránke a africkej hudby a kultúry, po stránke obsahovej.

Negristická poézia napodobňuje úder bicieho nástroja. Samotná africká hudba ale nepozostáva len z úderov bubnov a len ťažko by sme ju mohli generalizovať, pretože sa v

---

<sup>18</sup> termín, ktorý použil prvýkrát švajčiar Gustav Siebenmann v knihe *Los estilos poéticos en la España del siglo XX*. SIEBENMANN, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900: Gustave Siebenmann; versión española de Ángel San Miguel*. Gredos, 1973.. Podľa neho ide o poéziu, ktorá je písaná v 20.r. 20.st. autormi ako Rafael Alberti a Federico García Lorca.

rámci afrického kontinentu veľmi liši.<sup>19</sup> Otročné obyvateľstvo bolo kultúrne rozmanité, a to práve preto, že pochádzalo z rôznych častí Afriky. Konkrétne na Kubu boli černosi dovážaní hlavne zo Senegalu, Guiney, Konga y Angoly, Mozambiku a východného pobrežia Afriky. V týchto oblastiach sa hovorilo odlišnými no dobre vyvinutými jazykmi, niektoré dokonca s vlastnou gramatikou.<sup>20</sup>

Hudba v Latinskej Amerike tvorila silný kontrast oproti dovezenej kultivovanej európskej tradícii, ktorá sa na ostrove prezentovala v salónoch. Bola teda opakom štvorylky, v španielčine známej pod slovom "*contradanza*"<sup>21</sup>. Z nej sa neskôr v Latinskej Amerike krokovými a rytmickými zmenami vyvinuli tance ako *conga*, *tango*, *danzón*, *rumba* a hlavne antilský *son*, ktorý je považovaný za najbližší k africkému rytmu.<sup>22</sup> Rozdielom medzi sonom a štvorylkou je však podľa Petra Manuela v tom, že son je spievaný (a sprevádzaný hudobným nástrojom<sup>23</sup>) a štvorylka je len zahraná na hudobnom nástroji.<sup>24</sup> Zmes Španielska a Afriky na Kube vyústila do vzniku rumby, sonu a "ľudového spevu".

### 2.2.1 *Ľudový spev*

Je sprevádzaný gitarami a lutnami. Autori týchto piesní sú považovaní skôr za básnikov, než za spevákov. Čo je najviac zvláštne na tomto druhu spevu je, že jednotlivé verše písané sú, aj napriek tomu, že vznikli na Kube, v obľúbenej strofe španielskej stredovekej literatúry, v *décime*<sup>25</sup>.

### 2.2.2 *Rumba*

Rumba bola sprevádzaná len bubnami, ktoré boli pôvodne africké. Je spievaná strofami španielskeho pôvodu, ktoré spevák používa na to, aby mohol vytvoriť dialóg s chórom. Rumba vzniká na západnom pobreží, ale je prenesená na východ vďaka stálemu vojsku *Ejército permanente*, ktoré bolo zriadené v prvých rokoch po vzniku republiky.

### 2.2.3 *Son*

Son sa na Kube objavil už v XIX st. najprv na východnom pobreží, niekde medzi Santiago de Cuba a Guantánamo. Ide o spojenie španielskych, afrických, taíno (Arawak)

---

<sup>19</sup> MANSOUR, Mónica. La poesía negrista. Era, 1973, 146-147.

<sup>20</sup> MOREJÓN, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

<sup>21</sup> DRAE-(del fr. contredanse, y este del ingl. country dance, danza campestre), f. baile de figuras, que ejecutan muchas parejas a un tiempo/ *štvorylka* ("*country dance*")- vznikla v Anglicku a bola populárna hlavne na vidieku. Neskôr sa rozšírila do celej Európy. Na Kubu sa dostala v 18.st.

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ RAMOS, M. A. *Bailes populares cubanos*. Pueblos y educación, 1976.

<sup>23</sup> pozn. autora

<sup>24</sup> MANUEL, Peter. From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music. *Latin American Music Review*, 2009, 30.2: 184-212.

<sup>25</sup> desaťslabičný verš



prvkov a kubánskou hudbou. Afrika dáva sonu polyrytmiku dopĺňanú španielskou a kubánskou gitarou. Kombinuje španielske balady 15. a 16.st. so štruktúrou žalmu, ktorá je africká, ale môže načrtávať aj atreíti, taíno oslavy, ktoré v preklade znamenajú "tancovať, aby sa zapamätalo".

Prvým známym sonom je *Son de la Ma' Teodora*, ktorý bol pravdepodobne napísaný v černošskou umelkyňou Teodorou Ginés okolo roku 1580.<sup>26</sup> Son je, rovnako ako černošská kultúra, spočiatku zo strany vyšších spoločenských vrstiev odsudzovaný. Podobný osud mali aj jazz v Severnej Amerike či tango v Argentíne. Až v 20.r. 20.st. začínajú son využívať na ostrove dve najpopulárnejšie kapely Sexteto Habanero a Trío Matamoros, ktoré son predstavili aj v USA, Francúzsku a Španielsku. Fernando Ortiz ho považuje za súčasť transkultúracie, kde sa melódia a metrika španielskych nástrojov spája s africkým spevom.

Zo začiatku bola negristická poézia typická práve pre hudobnosť, rytmus a svoju estetickosť. Postupne sa premenila na sociálnu a politickú. Kubánsky autori charakterizovali son tak rôzne, že ho nakoniec vyhodnotili ako piatu esenciu<sup>27</sup> kubánskej identity.<sup>28</sup> Jej hlavným predstaviteľom bol Nicolás Guillén, u ktorého sa černošské a sociálne spájajú, aby vytvorili poéziu vyšších ľudských hodnôt.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> KUTZINSKI, Vera M. Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction. *Callaloo*, 1987, 161-167.

<sup>27</sup> piata podstata alebo éter, ktorý k Empedoklovým prvkom (zem, voda, vzduch, oheň) pripojil Aristoteles

<sup>28</sup> MANUEL, Peter. From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music. *Latin American Music Review*, 2009, 30.2: 184-212.

<sup>29</sup> TOUS, A. *La poesia de Nicolas Guillen*. Cultura Hispanica, 1971.

### 3 Nicolás Guillén

Nicolás Guillén y Batista bol prvorodeným synom novinára Nicolása Guilléna y Urria a Isabely Argelia Batista y Arrieta. Narodil sa 10 júla 1902 v hlavnom meste provincie Camagüey, Camagüey, na Kube. Literárnej tvorbe sa začal venovať pomerne skoro, hneď po ukončení strednej školy, v dvadsiatych rokoch. Medzi jeho prvé knihy patrí *Cerebro y corazón* zverejnené až o pol storočia neskôr, keď bola vydaná kompletná zbierka jeho diel. Na začiatku svojej kariéry sa venuje, tak ako jeho otec, novinárskej kariére počas ktorej sa stáva šéfredaktorom časopisu *El Camagüeyano*. Neskôr sa presťahuje do hlavného mesta, kde nadviaže kontakty s miestnymi intelektuálmi a spozná autorov ako Federico García Lorca, či Langston Hughes, ktorý bol nie len jeho blízky priateľom, ale mal vplyv aj na jeho tvorbu.

Prvou oficiálnou básnickou zbierkou je kniha *Motivos del son* (1930). Už o rok neskôr vydáva svoju druhú zbierku, umelecky hodnotnejšiu, *Sóngoro Cosongo: poemas mulatos*. Táto kniha nie je len zrkadlom kubánskej kultúry, ale tiež dielo, vďaka ktorému si získal obdiv aj u španielskych autorov, akými bol v mimo iného aj Miguel de Unamuno.

Zatiaľ čo rok 1898 bola pre Španielsko koniec imperializmu, na Kube to bol naopak rok, ktorý znamenal koniec kolónie a prechod pod správu Spojených štátov. To sa mení v roku 1902, keď Kuba vyhlasuje republiku. Guillén sa teda narodil a svoju mladosť prežil na Kube plnej eufórie a optimizmu, čo sa v roku 1934 mení, keď sa vedenia štátu ujíma seržant Fulgencio Batista. V tomto roku vydáva svoju tretiu zbierku *West Indies, Ltd.*, ktorá je istou sponďou jeho umeleckého vyzretia a tiež vyjadrenie čoraz väčšej kritiky voči politickému a sociálnemu statusu Kuby. Počas španielskej občianskej vojny odchádza na Druhý Medzinárodný kongres Spisovateľov Obraňujúcich Kultúru (*II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura*). Vďaka tejto ceste rozširuje svoje obzory a dostáva sa do bližšieho kontaktu s európskymi intelektuálmi, akými sú napr.: Antonio Machado, Miguel Hernández, Pablo Neruda, Rafael Alberti, César Vallejo, Octavio Paz, Tristan Tzara, a.i. Táto cesta a pohľad na občiansku vojnu ho priviedli ku Komunistickej strane, ktorej členom ostáva až do svojej smrti.

Štyridsiate roky sa nesú v znamení spoznávania kontinentu. Podniká cesty do Južnej Ameriky a to mu pomáha získať nový obraz o Amerike, ktorý sa odzrkadlí v autorovom neskoršom tvorivom období.

V päťdesiatych rokoch, konkrétne v roku 1952, je po ďalšom Batistovom štátnom prevrate prinútený odísť do exilu. V Štokholme sa zúčastňuje Medzinárodného mierového kongresu, na ktorom obdrží Leninovu cenu mieru. Keď v roku 1959 na Kube triumfuje

revolúcia, je práve na návšteve v Buenos Aires. Vydáva tam svoju ďalšiu básnickú zbierku pod názvom *La paloma de vuelo popular* a ihneď po tom sa vracia na Kubu, kde píše sonet *Che Guevara*.

Počas Kongresu, ktorý sa organizuje v hlavom meste, La Habana, počiatkom 60. rokov, je založená UNEAC (*Unión de Escritores y Artistas de Cuba*) a Guillén sa stáva jej prezidentom. Túto funkciu zastáva až do svojej smrti, 17. júla 1989.<sup>30</sup>

Nicolás Guillén sa pre svoju politickú kariéru a politický záujem, taktiež ako podporovateľ Kubánskej revolúcie často označuje za marxistického básnika. Tento pohľad sa neuplatňuje len na práce oslavného charakteru vyzdvihujúce úspešnosť Castrovej revolúcie, ale aj tie predrevolučné, zameriavajúce sa na sociálno-politickú situáciu.

### 3.1 Langston Hughes a Guillén

Meno Langston Hughes (spomínané v kapitole 2.1. Harlemská renesancia) je s Guillénom úzko spojené. Ich priateľstvo začalo v roku 1930, keď Hughes, ako jeden z hlavných osobností Harlemskej renesancie navštívil Kubu. Latinsko americká verejnosť v tej dobe severoamerického spisovateľa a prekladateľa dobre poznala. Jeho vzťah k černošskej poézii sa však po oboznámení s Guillénovým dielom výrazne posunul vpred. Výsledkom ich spolupráce bolo predstavenie kubánskeho autora americkému publiku knihou zloženou z jeho tvorby, preloženou Langstonom Hughesom a Benom Carruthersom, pod názvom *Cuba Libre: Poems by Nicolás Guillén* v roku 1948, vydaná v limitovanej edícii 250 kusov.

Názov knihy, spoločný s kubánskym drinkom *cuba libre*<sup>31</sup>, mal zo začiatku symbolickú hodnotu. Rum (biely aj hnedý), ako znak ostrova, ktorý predstavuje kubánsku emancipáciu, ducha, vášeň a život. Biely rum bol znakom belošskej krvi, ktorá kolovala v Guillénových žilách a Coca Cola mala byť synonymom afrického dedičstva. Názov *Cuba libre* podľa legendy vznikol v čase, keď v roku 1898 USA vstúpilo do americko-španielskej vojny<sup>32</sup> po potopení vojenskej lode Maine 15. februára 1898 v havanskom prístave<sup>33</sup>. Túto metaforu použil Hughes spolu s Benom Carruthersom, ktorý ju pôvodne publikoval v jednom zo svojich článkov. Hughes sa od nej neskôr dištancoval a v skrátenej verzii zverejnil v knihe. Vera M. Kutzinski sa k nej vo svojom článku stavia negatívne, pretože považuje toto

---

<sup>30</sup> TOUS, A. *La poesia de Nicolas Guillen*. Cultura Hispanica, 1971.

<sup>31</sup> na ostrove známy aj ako bacardi&coke, vyrábaný z bieleho rumu, coca coly, limetky a ľadu

<sup>32</sup> vojna trvala 25. apríla až 12. augusta 1898

<sup>33</sup> príčiny výbuchu nie sú dodnes známe. Tento útok na americkú armádu loď bol dôvodom prečo USA dalo Španielsku ultimátum na odovzdanie Kuby a Filipín, na čo Španielsko reagovalo vypovedaním vojny USA.

priróvnanie za tak nepravdivé ako výrok, že *pit' príliš veľa Coca Coly sfarbuje kožu do hnedá*. Nakoniec bola metafora úplne odstránená a dielo bolo prezentované ako:

"an ideal Christmas gift for all lovers of poetry, of Spanish, or of our good neighbours to the South"

"ideálny vianočný dar pre všetkých milovníkov poézie, španielčiny alebo našich dobrých susedov z juhu."<sup>34</sup>

Polemika o tom, či Hughes ovplyvnil Guillénovú tvorbu sa vedie už od 30. rokov. Niektorí bádatelia ako Ramón Vasconcelos a Regio Boti spochybňujú akýkoľvek vplyv, či už Hughesa na Guillénovú tvorbu a jeho rytmy alebo opačne. Aj napriek tomuto tvrdeniu sa vo výsledku odborníci na túto tému zhodujú, že istý vplyv Američana na mulatskú poéziu Nicolása G. nastal, a to hlavne prostredníctvom diela *The Weary Blues* a po spomínanej návšteve Kuby v 30. rokoch. Hlavným rozdielom je, že Kubánci svoju tvorbu opierali o používanie sonu a Američan využíval *blues*. Oba termíny majú široké spektrum významov a stali sa populárnymi v približne rovnakej dobe. Blues vyjadruje nárek, son zasa tanec a spev, ale základom oboch je spev speváka alebo sonera, ktorý hovorí o svojom emocionálnom rozporení a snaží sa tak vyvolať odpoveď publika. Hughes okrem *blues* využíval aj *jazz*.

Jednou z najzaujímavejších teórií podporujúcu názor, že spomínané dva elementy sú si podobné je názor Josého Piedru, ktorý hovorí o spoločnom základe v slove *só*, pochádzajúceho z afro-haitského jazyka *dogó*<sup>35</sup>. Vrávi, že oba sú rétorickým vyjadrením neo-africkej logiky divadelného hrania. *Só* v preklade znamená zvuk a slovo a podľa Piedru z neho nevyplýva len slovo *son*, ale pravdepodobne aj anglický výraz *soul* (duša).<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> KUTZINSKI, Vera M. Fearful Asymmetries: Langston Hughes, Nicolás Guillén, and "Cuba Libre". *Diacritics*, 2004, 112-142.

<sup>35</sup> etnická skupina žijúca v centrálom Malí, na juhovýchode rieky Níger, blízko mesta Bandiagara

<sup>36</sup> MILLER, Marilyn. (Gypsy) Rhythm and (Cuban) Blues: The Neo-American Dream in Guillén and Hughes. *Comparative Literature*, 1999, 324-344.

### 3.2 Guillén, poézia a Afroameričan

Guillén počas svojej kariéry prešiel dvoma fázami. Prvou, na ktorej počiatkoch sú diela *Cerebro y corazón* (1922), *Motivos de Son* (1930), *Sóngoro Cosongo* (1931) a *West Indies Ltd.* (1934), je fáza estetická, ktorá bola obrazom kubánskej kultúry, kde najsilnejším aspektom bol, bez pochyby, černošský a mulatský folklór. Prvé básne boli pre verejnosť poburujúce. Intelektuálom sa zdalo, že jeho tvorba je vhodná prezentácie najvyššie na nejakých tancovačkách na predmestiach, ale určite nie je na takej úrovni, aby bola hodná uznania "vyššej kultúry".<sup>37</sup> V *Cerebro y corazón* oficiálne vydanom až pol storočia po jeho vzniku, zloženého z básní vydaných v rôznych literárnych časopisoch bolo jasne vidno vplyv romantizmu a modernizmu. Taktiež sa úspešne popasuje so sonetom ktorému venuje 22 básní, ďalšie básne sú napísané v jedenásťslabičnom verši, alexandrine, osemslabičnom a desaťslabičnom verši. Podarí sa mu úspešne využiť metriku, ktorá bola typická pre renesanciu a neskôr oživená španielskym modernistami.<sup>38</sup>

Témy sa točia okolo lásky, prírody, filozofie, náboženstva a smrti. Najviac využívanými strofami je *cuarteto*- štvorveršie s obkročným rýmom<sup>39</sup> a *soneto endecasílabo*-jedenásťslabičný sonet<sup>40</sup>. V tom istom roku v časopise *Alma mater* vydáva tri sonety, *alejandrinos*- štrnásťslabičné, ktoré uzatvárajú tento romanticko- modernistický cyklus a oznamujú prechod k postmodernizmu. So zbierkou *Motivos de son* preniká do folklórneho a miestneho výrazu ostrova. Táto básnická zbierka je špecifická svojim slovníkom, ktorý je typický pre rôzne etniká obývajúce Kubu, ale ja tým, že používal typicky avantgardné stylistické prostriedky ako jintanjáfory, onomatopoeje, *rima aguda/oxítóna*<sup>41</sup>. V poslednej, *Sóngoro Cosongo* kombinuje ľudové verše *romance* - baladu a son s kultivovanými<sup>42</sup>.

Neskôr, v druhej fáze svojej tvorby, sa vplyvom politických a sociálnych zmien na ostrove začal venovať poézii, ktorá vyjadrovala sociálny protest, boj proti imperializmu, korupcii, politickej nezodpovednosti, taktiež načrtnol tému marxizmu. Zobrazuje Antily ako oblasť na pohľad bohatú, ale vo svojom vnútri vidieť za srdce chytajúcu chudobu, kde

<sup>37</sup> MARTINEZ ESTRADA, E. *La poesía de Nicolás Guillén*. Calicanto S.R.L., 1977.

<sup>38</sup> ELLIS, Keith. *Nicolás Guillén: poesía e ideología: perfil libre*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

<sup>39</sup> cuatro versos de arte mayor, su rima es ABBA/ štyri verše zložené z 9 a viacerých slabík, v obrkročnom rýme (ABBA). QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Ariel, 1984.

<sup>40</sup> un pequeño poema que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente/ krátka báseň, ktorá pozostáva zo 14 veršov, rozdelených do 4 strôf: dve štvorveršové a dve trojveršové za sebou. cit. taktiež pozn. 39

<sup>41</sup> rým, ktorý má na poslednom slove verša prízvuk a tým musíme prirátat' o jednu slabiku viac, než v skutočnosti verš má

<sup>42</sup> BLAS PEDRAZA JIMENEZ F. *Manual de literatura hispanoamericana IV, (Las Vanguardias)*. Cenlit Ediciones, 1991, 283-298.

bohatstvo v rukách cudzinca je výsledkom tvrdej práce vidieku. Celý tento politicko-ekonomicko-sociálny kontrast môžeme vidieť v krátkej ale výstižnej básni *Caña / Cukrová trstina (Sóngoro Cosongo)*:

El negro junto al cañaveral.	Černoch na plantáži cukrové třtiny.
El yanqui sobre el cañaveral.	Yankee nad plantáží cukrovéj třtiny.
La tierra bajo el cañaveral.	Zem pod plantáží cukrové třtiny.
¡Sangre que se nos va!	Té krve, co nám teče do kubánské hlíny! <sup>43</sup>

Guillén sa už nikdy nevrátil k básniam v takej podobe, v akej ich prezentoval v zbierke *Motivos de son*, aj napriek úspechu, ktorý zožali. Jeho neskoršie knihy nie sú ani tak dôkazom opustenia sonu ako opustenia jeho lyrických možností.<sup>44</sup>

*Motivos de Son* sú mixom medzi zapájaním zmyslov a pikaresky. *Sóngoro Cosongo* nie je tak estetické dielo, pretože Guillén už nepoužíval v básniach toľko černošských výrazov a hlavne černošský jazyk.<sup>45</sup> Témy v zbierke sa viac sústreďujú na folklór a obsahovú stránku<sup>46</sup>, ťažiskom je rasa, imperializmus a chudoba.<sup>47</sup> Guillén podporoval názor, že černoch, beloch, mulat, indián, všetci sú si rovní a každý jeden zanechal v kultúre dnešného Kubánca svoj otláčok. Vo svojom predslove v diele *Sóngoro Cosongo* vraví:

"Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro- a mi juicio- aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la isla salen a flor de agua distantes en lo que se ve, se tienden un garfio

<sup>43</sup> všetky úryvky básní preložené do českého jazyka pochádzajú z knihy *Nicolás Guillén- Antilské rytmy*, Klub přátel poezie, Československý spisovatel, 1980. Slovenská verzia je vlastný preklad.

<sup>44</sup> BARCHINO, Matías; MARTÍN, María Rubio (ed.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Univ de Castilla La Mancha, 2004.

<sup>45</sup> pozn.č. 2

<sup>46</sup> TOUS, A. *La poesia de Nicolas Guillen*. Spain: Cultura Hispanica, 1971.

<sup>47</sup> ELLIS, Keith. *Nicolás Guillén: poesía e ideología: perfil libre*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día dse dirá <color cubano>. Esos poemas quieren adelantar ese día."<sup>48</sup>

"Preto si myslím, že kreolská poézia nebude dokonalou cestou ako zabudnúť na černocho. Černoch, podľa môjho názoru, prináša do našej (kultúrnej) zmesi jasnú esenciu. A obe rasy na ostrove, ktoré sa vynárajú spod hladiny, vzdialené tomu čo je skutočne vidieť, sa vešajú na podmorský háčik, ako mosty hlbín, ktoré tajne spájajú dva kontinenty. Zatiaľ čo kubánska duša je mestická. A skutočná farba príde z duše na kožu . Jedného dňa sa povie <kubánsky kolorit>. Tieto básne chcú priblížiť tento deň."

Vďaka týmto charakteristickým črtám jeho tvorby sa už v 30. rokoch 20.st. dostal do pozornosti kritikov. Ezequiel Martínez Estrada, asi najvýznamnejší Guillénov kritik, upozorňuje hlavne na to, že jeho poézia je orálna. Nie je na to, aby bola čítaná či písaná, ale aby bola vyslovená a počutá.

Oproti tomu stojí názor Luisa Íñiga-Madrigala, ktorý tvrdí, že Guillénova poézia nie je orálna. Autor sa podľa Íñiga-Madrigala , okrem toho, že je jeho poézia prenášaná písomnou formou, vedome či nevedome snaží o vytvorenie takého diela, ktoré by bolo ľahko zapamätateľné a schopné ústneho prenosu, k čomu využíva stylistické prostriedky od rytmických a fonetických, až po naratívnu formu, opakovanie slov, viet a mnoho ďalších, ktorým budeme venovať pozornosť neskôr. Samozrejme nezabúda ani na to, že v dnešných alfabetizovaných spoločnostiach nemôžeme hovoriť o čisto orálnej literatúre. Aj keď má Guillénova poézia didaktický zámer, nejde v nej o zachovanie tradície spoločnosti, ale o zmenu dnešnej spoločnosti a jej kultúry.<sup>49</sup>

### 3.3 Charakter Guillénovej tvorby

Ako sme už vyššie spomenuli, snaha preniesť černošský jazyk na papier sa u Guilléna prejavila na počiatkoch jeho tvorby v dielach *Motivos de Son* a *Sóngoro Cosongo*. Medzi najčastejšie fonetické zmeny španielčiny, ktoré boli v zbierkach požité patria:

- a) seseo

---

<sup>48</sup> GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo: poemas mulatos*. Presencia Latinoamericana, 1931.

<sup>49</sup> BARCHINO, Matías; MARTÍN, María Rubio (ed.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Univ de Castilla La Mancha, 2004.

- b) yeísmo
- c) vynechávanie *s* a *z* v zatvorených slabikách
- d) vynechávanie *d* v koncových *-ado*, *-ada*
- e) strata koncových spoluhlások *-r*, *-l*, *-d*
- f) asimilácia a duplikácia istých spoluhlások
- g) metatéza konsonantov *-l* a *-r*
- h) aferéza a apocope (*para*, *nada*, *está*)

Sú to fonetické zmeny, ktoré je možné vidieť už v dielach Lopeho de Vegy, Góngoru, ale aj Sor Juany Inéz de la Cruz, keď sa tiež snažili napodobniť černošský jazyk (*pozn.: spomenuté v kapitole 2.2. Negristická poézia*). Ezequiel Martínez Estrada popisuje negristickú poéziu ako:

"...quien siente la poesía negra o indígena y sus variedades mulata y mestiza, no sabe expresarla, y quien sabe expresarla, por eso mismo no puede sentirla." <sup>50</sup>

"...kto dokáže cítiť negristickú alebo indigenistickú poéziu a jej mulatské a mestické variácie, nedokáže ju vyjadriť. Kto ju dokáže vyjadriť, nedokáže ju cítiť.

Čo sa týka autorovho postoja k tomu, že sa prezentoval ako mulatský autor, Estrada vo svojom diele popisuje takto: "Nechcel byť považovaný za afrokubánskeho básnika, pretože v jeho ponímaní bolo africké<sup>51</sup> súčasťou kubánskeho rovnako ako španielske<sup>52</sup>. Taktiež nechcel byť nazývaný negristickým, pretože jeho poézia bola mulatská rovnako ako kubánska. A v jeho očiach mulat nebol rasa, ale kultúra."<sup>53</sup> Estrada tiež hovorí o tom, že v Guillénovej poézii je vždy niečo čomu nerozumieme a nerozumie tomu ani on sám. Táto poézia je plná afrokubánskeho pátosu a práve kvôli nemu kultivovaný jazyk nestačí na to, aby ju mohol dokonale vyjadriť.<sup>54</sup> Práve Nicolás Guillén začal objavovať možnosti ako obohatiť poéziu o tradičné černošské rytmy a štruktúry ukryté v kubánskom *soné*. Zo sonu si nakoniec prevzal rytmický refrén, ale aj humorný zmysel, čo znamená, že jeho diela sa takmer vždy končia tancom a smiechom. V jeho poézii nenájdeme opovrhovanie formálnou stránkou diela,

<sup>50</sup> MARTINEZ ESTRADA, E. *La poesía de Nicolás Guillén*. Calicanto, 2004, str. 65.

<sup>51</sup> hudba, kultúra, zvyky, jazyk, atď.

<sup>52</sup> Taktiež. pozn. 44

<sup>53</sup> Taktiež. pozn. 50

<sup>54</sup> Taktiež. pozn. 46



ako to robila väčšina avantgardných spisovateľov. Namiesto toho je tam viditeľné isté pohrdanie metrikou a rýmom za účelom dosiahnuť čo nadprirodzenejší zvuk.<sup>55</sup>

## 4 Sóngoro Cosongo

Zlom v štúdiu Guillénovej tvorby a orientácia na hudobnú, rytmickú a formálnu stránku diela nastal v 70. rokoch 20. st. Do vtedy literárnu kritiku zaujímala skôr stránka obsahová, jej dôraz a vyjadrenie nespokojnosti s rasovými, sociálnymi a ekonomickými podmienkami na Kube. Zvuk, rytmus a forma sú tri aspekty poézie, ktoré sú od seba závislé a v Guillénovom diele to platí dvakrát. Je ťažké hovoriť o rytme a nespomenúť zvukovú stránku, rovnako ako je takmer nemožné hovoriť o forme a nespomenúť pri tom rytmus. Všetky tri vlastnosti vytvárajú celkový charakter jednotlivých básní. Aj preto sme v našej práci tieto elementy zhrnuli do jednej kapitoly, začínajúc zvukom alebo presnejšie kubánskou hudbou, pokračujúc formou a to všetko ukončíme rytmom, ako základom hudby, tanca a melódie.

### 4.1 Zvuk vs. hudba

To, že sa Nicolás Guillén snažil vo svojich básinách o napodobnenie zvukov hudobných nástrojov bolo už viackrát spomenuté. Baviac, zvuková stránka v diele *Sóngoro Cosongo* už nie je alfa omegou ako tomu bolo v *Motivos de son*.<sup>56</sup> Neznamená to však, žeby boli básne afonické. Autor však pomaly začína prechádzať a sústrediť sa viac na obsahovú stránku, dávajúc tak dôraz na rasové problémy, ktoré pretrvávali ešte aj počas prvých desaťročí 20. st. Vzhľadom k tomu, že sa téme zvukových vlastností budeme venovať aj v nasledujúcich kapitolách, radi by sme v tejto časti práce objasnili pôvod a vývoj kubánskej hudby, jej vplyvy na básnikove dielo a spoločenskú atmosféru, pretože bez kubánskej hudby ako ju poznáme dnes a bez jej famózneho vzostupu začiatkom 20. st. by Kuba možno ešte stále pokračoval boj s etnickou nerovnosťou.

Korene dnešnej podoby americkej hudby a smery, ktoré sa časom vyvinuli ako jazz, blues, soul v Severnej Amerike alebo tance ako štvorylka, son, tango, rumba, danson, mambo či cha-cha-cha v Južnej Amerike, siahajú až do kolísky civilizácie, do Afriky.<sup>57</sup> Odtiaľ bolo

---

<sup>55</sup> RAFAEL, L. *Continuidad de la renovación poética hispanoamericana: la metáfora y el ritmo en José Martí y Nicolás Guillén*. Anales de Literatura Hispanoamericana Vol. 31, 2002.

<sup>56</sup> vid'. úvodná kapitola

<sup>57</sup> Jorge Castellanos & Isabel Castellanos, *Cultura Afrocubana*, tomo 4

počas troch storočí na Kubu dovezených odhadom milión otrokov prichádzajúcich so svojou kultúrnou tradíciou, ktorú sa snažili ako jediný kontakt s domovom, únik pred otrockou tyraniou (hlavne spev počas práce na plantážach), ale aj socializačný akt, zachovať. Tento proces, vedomý či nevedomý, nepozostával len zo spevu a rituálov, ale aj zo zhotovovania si hudobných nástrojov podľa afrických vzorov. Táto snaha bola často prekazená nedostatkom či neprítomnosťou potrebných materiálov. Tie boli nahradzované podobnými, dostupnejšími na ostrove (iné druhy dreva či kože). Výsledkom tejto improvizácie bol odlišný zvuk v porovnaní s nástrojmi zhotovenými v Afrike.

Ako sme skôr spomínali, počas začiatkov otrokárskeho systému boli na Kube černosi v užšom kontakte s európskymi obyvateľmi. Vďaka tomu sa už v prvých desaťročiach dostávali do miestnych kostolných zborov, kde kolaboráciou čierneho a bieleho obyvateľstva pôvodné kresťanské pesničky nadobúdali nový charakter. Už od 16.st., keď na ostrove začínali oslavy *Corpus Christi*<sup>58</sup>, boli sochy prechádzajúce ulicami doprevádzané bubnami a piesňami, ktorých pôvod bol nespochybniteľne černošský.

Na Kube sa ani najvyššie spoločenské vrstvy nedokázali úplne izolovať od afrického spevu a preto postupom času černosi ovplyvnili výrazne kreolskú hudbu. Afrokubánska hudba mala dve základné odvetvia: náboženské a svetské. Obe v podstate vyplývali z pôvodných afrických rituálov a zvykov, ale svetská hudba bola, bez pochyby, viac populárna.

Černosi spievajú bez prestávky, Keď sa im narodí či zomrie dieťa, keď pracujú, oddychujú, smútia alebo sa radujú, keď sú nahnevaní alebo keď sa modlia, keď kľajú alebo keď plačú. Staré africké príslovie hovorí: Bez spevu ani nôž nekrája. Zmena kontinentu so sebou nepriniesla len improvizáciu pri zhotovovaní nástrojov, ale tiež upúšťanie od pôvodných jazykov, lebo ako sme už skôr povedali, pochádzajúc z rôznych oblastí Afriky bolo bežné, že si černosi medzi sebou nerozumeli, a tak sa uchýlili k používaniu jazyka *bozal*.

Spev sa časom menil podľa toho, ako sa menila doba a technológia. Napríklad, pri pracovných piesňach sa často používal slovník vyplývajúci z pracovných nástrojov, To sa ale začalo meniť príchodom strojov, industrializáciou, novšími technológiami. Takýmto spôsobom sa postupom času pracovné piesne úplne zmenili, až nakoniec zanikli, pretože otroctvo bolo zrušené a práca na plantáži už nebola ani zďaleka tým, čo vo svojich začiatkoch. Na druhej strane, v mestských častiach sa vyvinul iný druh spevu. Jeho zakladateľom bol *pregón* (vyvolávač- pouličný predavač).

---

<sup>58</sup> 8.9.1264 bol tento sviatok oficiálne zaradený pápežom Urbanom IV bulou *Transiturus hoc mundo*. Oslavuje sa vždy 60 dní po Kristovom zmŕtvychvstaní. Konkrétne je to štvrtok, deviata nedeľa po prvom jarnom splne na severnej pologuli. Okrem iného, tieto oslavy inšpirovali neskôr ku vzniku kubánskeho divadla.

#### 4.1.1 *Pregón*

Miguel Baret prirovnáva pregóna a jeho krik k dnešným znelkám v reklamách. Na uliciach sa pregóni objavujú od 16.st. Išlo hlavne o predavačov ovocia, kvetov a sladkostí. Baret popisuje štruktúru "hudby" takto: hovoríme najprv o *malimsa*, čo boli predavači manga (*mangueros*) a ich spev by sa dal prirovnať ku *cante jondo* alebo ku *cante flamenco*. Druhými sú tí, ktorí predávali oriešky (*maniseros*), alebo kukuričné listy (*tamaleros*) a iné produkty, a ich spev bol charakteristický ostrým uzatváraním prvej slabiky, ktorým ju "rozbíjali".<sup>59</sup>

Tieto jednoduché kričané riadky sa neskôr stali piesňami. Nicolás Guillén, ale aj mnoho iných autorov sa preto inšpirovali a tvorili básne o pregoneroch. V *Sóngoro Cosongo* je tejto téme venovaná báseň s príznačným názvom, *Pregón*. Je veselý a pozerá sa dopredu, na svoju budúcnosť, preto je veľmi dôležitá veta *que me voy*.

¡Ah,  
qué pedazo de sol,  
carne de mango!  
Melones de agua,  
plátanos.

Ach,  
to pálivé slnko,  
dužina manga!  
Červené melóny,  
banány.

¡Canchar<sup>60</sup>, canchar,  
canchar!  
¡Canchar, que la casera  
salga otra vez!<sup>61</sup>

Nabok, nabok,  
nabok!  
Nabok, pretože domáca  
opäť vychádza!

Sangre de maney sin venas,  
y yo que sin sangre estoy;  
mamej p'al que quiera sangre,  
que me voy.

Krv mameja bez žíl,  
a ja, ktorý nemám krvi;  
mamej pre niekoho, kto by chcel krv,  
lebo už pôjdem.

---

<sup>59</sup> BARNET M. *Apuntes sobre el folklore cubano*, Dirección Provincial de Cultura, 1966.

<sup>60</sup> DRAE-1. interj. coloq. Am. U. para pedir que abran paso/ citoslovce vyjadrujúce prosbu o uvoľnenie prechodu

<sup>61</sup> v originálnej verzii používa slovo *quencuyeré*

Trigueña de carne amarga,  
ven a ver mi carretón;  
carretón de palmas verdes,  
carretón;  
carretón de cuatro ruedas,  
carretón;  
carretón de sol y tierra,  
¡carretón!

Svetlohnedá z horkej dužiny,  
pod' sa pozrieť do môjho voza;  
voz zo zelených pálm,  
voz;  
voz o štyroch kolesách,  
voz;  
voz zo slnka a zeme,  
Voz!

#### 4.1.2 *Sexteto a Matamoros*

Moderná Kuba spolu s hudbou nezačala hneď po vyhlásení republiky, z noci na deň, ale až o dvadsať rokov neskôr, keď Sexteto Habanero a Trío Matamoros začali svoju hudbu šíriť ostrovom, čomu pomohlo rádiové vysielanie a slávna *Victrola*<sup>62</sup>. Tento pokrok umožnil černošskej hudbe dostať sa aj do domácností bielych a mulatov. Ich rytmy sa spievali a tancovalo sa na nich takmer všade. Okrem týchto dvoch skupín, sa na Kube formovali ďalšie, komornejšie, ktoré sa živili tým, že boli pozývané aby hrali na súkromných večierkoch a v kluboch. Týmto sa konečne pre černochoch otvorili dlho uzamknuté dvere predsudkov a ponižovania do kubánskej spoločnosti.<sup>63</sup> Guillén dospieval a začínal tvoriť práve v tomto období, keď bol *son* vďaka hudobníkom čoraz viac populárny. Sám autor sa mnohokrát vyjadri, že aj tieto skupiny vplývali na jeho tvorivosť.

#### 4.1.3 *Černoch klasik*

Básnik nebol len inšpirovaný, ale sám sa stal inšpiráciou. Kubánsku scénu černošskej klasickej hudby obohacuje práve v tomto plodnom tvorivom republikovom období známy skladateľ Amadeo Roldán. Hudobné vzdelanie získava v Madride, keďže jeho matka bola kubánska mulatka a otec bol Španiel. V roku 1919 sa sťahuje na Kubu, kde je prinútený hrať v miestnych kapelách a zarzuelach, aby sa uživil, čo mu na druhej strane dáva možnosť precestovať ostrov. Napriek klasickému európskemu hudobnému vzdelaniu a hre na husliach, veľmi náruživovo podporuje kubánsku hudbu a háji používanie černošských nástrojov, hlavne bubnového charakteru, pretože ich považuje za vyspelejšie než "tradičné" európske nástroje.

---

<sup>62</sup> zančka gramofónov

<sup>63</sup> OKPEWHO, Isidore; DAVIES, Carole Boyce; MAZRUI, Ali Al'Amin (ed.). *The African Diaspora: African origins and new world identities*. Indiana University Press, 1999.

Neskôr pracuje pre Symfonický Orchester Habany a potom prechádza do Filharmonického Orchestra, založeného v roku 1923 Pedrom Sanjuanom. Roldán dostáva miesto druhých huslí. Začínajú sa písať diela ako *Liturgia Negra*, *Obertura sobre temas cubanos*, *Tres pequeños poemas* na ktorých tvorbe sa podieľa aj samotný Roldán. Tieto diela sú plné postáv, ktoré reprezentujú africkú kultúru na Kube. Napríklad v prvej skladbe z diela *Tres pequeños poemas* použil na stvárnenie pregóna, skutočného pregóna z ulice.

Okrem týchto a mnohých ďalších diel sa v roku 1931 rozhodol zhudobniť básne z Guillénovej zbierky *Motivos de Son: Negro bembón, Mi chiquita, Mulata, Búcate plata, Ayé me dijeron negro. Tú no sabe inglés, Si tú supiera y Sigue*. Toto dielo bolo napísané pre jeden hlas a jedenásť nástrojov (dva klarinety, trúbku, husle, violu, violončelo, kontrabas, bongo, maracas, klavičembalo a kravský zvonec). Dielo bolo vydané v časopise *New Music: A Quarterly of Modern Composition*, kde boli vydávané diela autorov ako Bartók, Berg, Chávez, Copland a.i. Aj vďaka nemu sa černošská hudba stala populárnou nie len na Kube, ale aj v Európe.<sup>64</sup>

Hudba je základnou črtou jeho básní, ale *Llegada, Pequeña oda a un negro boxeador cubano* a *Caña* sú tri výnimky.<sup>65</sup>

## 4.2 Forma

Pod názvom básnické formy sa v tejto práci budú ukrývať pojmy ako verš, strofa a k nim príslušné komentáre metriky jednotlivých príkladov básní. Informácie a definície pojmov budeme čerpať z knihy Antonia Quilisa *Métrica española* (Ariel, 2004). Ako samostatnú kategóriu by sme vyčlenili *son* vzhľadom k jeho komplikovanej definícii<sup>66</sup> a komplexnosti.

### 4.2.1 Son

Son u Guilléna je vyjadrenie muzikálne tancujúce, ktoré neobsahujú spev. Jeho štruktúra je copla- refrén, kde kontrastujú jednotliviec a chór. Väčšinou začína s úvodom, ktorej nasleduje coplas alebo cuartetas vysvetľujúce, väčšinou v osemisabičnom verši. a nasleduje refrén, ktorý sa opakuje. Táto štruktúra sa viac menej udržala až do dnes, ale vysvetľujúca časť sa rozšírila, aby boli viac využití tanečníci a mohlo sa pracovať s väčším počtom hudobníkov. Aj keď vo svojej tvorbe často využíva *cancionero* a *romancero*, son je vždy nad ostatnými štylistickými prvkami, rytmickými a hudobnými.

---

<sup>64</sup> CASTELLANOS, Jorge; CASTELLANOS, Isabel. *Cultura Afrocubana (Letra, música, arte)*, Ediciones Universal, Miami 1988

<sup>65</sup> ELLIS, Keith. *Nicolás Guillén: poesía e ideología: perfil libre*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

<sup>66</sup> Taktiež. kap. 2.2.3.

Metrickým základom jeho poézie je španielska tradícia, silva, sonet, balada, elégia, redondilla použité v kontemporálnej poézii. A to je jeho hlavným cieľom a výsledkom. Tvorit' niečo nové cez tradíciu.

#### 4.2.2 Verš

Súčasťami španielskeho verša, relevantnými pre našu prácu sú akcent, rým, počet slabík vo verši. Základom španielskeho verša je rytmus prízvukový, nie množstevný ako tomu bolo v gréckej a latinskej poézii. Závisí teda od pravidiel prízvuku jazyka. Antonio Quilis hovorí:

"Se dice que el acento es el alma de las palabras, pero también el el alma del verso."<sup>67</sup>

"Hovorí sa, že prízvuk je dušou slov, ale aj verša."

##### 4.2.2.1 Akcent

V španielčine máme slová prízvučné (ktoré sa ďalej delia podľa pozície prízvučnej slabiky v slove na: oxytomy, paroxytomy, preparoxytomy a superpreparoxytomy) a neprízvučné.<sup>68</sup> Podľa toho rozlišujeme verše:

- a) oxitony- keď je prízvučná slabika posledná vo verši a pripočítava sa o jednu slabiku viac, než v skutočnosti verš má

napr.: ni qué vena te dará (7+1)                      ani tá žila, čo ti dá  
la sangre que te hace falta                      krv, ktorá ti chýba  
(*Velorio de papá Montero*)

- b) paroxitony- keď je posledná prízvučná slabika predposlednou vo verši a počet slabík vo verši sa zhoduje s reálnym počtom

napr.: todo el que no esté **conforme** (8)                      každý, kto sa necíti pohodlne  
(*Secuestro de la mujer de Antonio*)

- c) proparoxitony- keď je posledná prízvučná slabika predposlednou vo verši, odpočítava sa jedna slabika od skutočného počtu vo verši

napr.: Quítate, córrete, **vámonos**... (9-1)                      Nech toho, poběž, pojďme pryč...<sup>69</sup>

<sup>67</sup> QUILIS, A. *Métrica española*, Ariel, 2004, str. 21.

<sup>68</sup> bližšie informácie vid'. príručka *Mluvnice současné španělštiny*, Petr Čermák a Bohumil Zavadil, kap. 1.3. Fonetické jednotky řeči a jejich dělení

(*Rumba*)

Rým v jednoduchom verši vždy stojí na predposlednej slabike, ak je zložený( tvorený dvoma jednoduchými veršami v rozpätí 5 až 9 slabík), tak jeho prízvuk je na každej predposlednej slabike *hemistiquio*- polverša. Tento prízvuk je fixný, nazývaný taktiež strofický a v rytmičke je najdôležitejší.

#### 4.2.2.2 Rým

Rým je úplná alebo čiastočná akustická zhoda medzi dvoma veršami, ktorých fonémy sú situované podľa poslednej prízvučnej samohlásky. Dôležité v rýme je, aby vnímanie rovnakého zvuku. Takže ide o akustický, nie grafický jav. Podľa klasifikácie rozdeľujeme rým na:

- a) úplný alebo konsonantický v ktorom ide o zvukovú zhodu všetkých fonémou, ktoré sa nachádzajú za posledným prízvučným vokálom

napr.: con tus collares ro**jos**,                                  A žiadny náramek ťe neochočí.  
tus brazaletes de oro curvo,                                Tmavý kajmav  
y ese caimán oscuro                                         potichu pluje v Zambezi tvých očí.<sup>70</sup>  
nadando en el Zambeze de tus o**jos**.

(*Madrigal*)

- b) čiastočný alebo vokalický v ktorom nastáva zvuková zhoda len niektorých fonémou sa nachádzajú za posledným prízvučným vokálom.

napr.: nuestra piel sudorosa reflejará                        naša upotená koža odráza  
los rostros húmedos de los vencid**os**,                    zadymené tváre porazených,  
y en la noche, mientras los astros                     a v noci, zatiaľ čo hviezdy  
ardan en la punta de nuestras llamas,                 žiaria na špicoch našich plameňov,  
nuestra riso madrugará sobre                             náš úsmev dozrieva nad  
los ríos y los pájaro**s**.                                        riekami a vtákmi.

(*Legada*)

---

69

<sup>70</sup> vid'. 69

Keďže prízvuk môže byť na rôznych miestach, závisí od neho aj druh rýmu, ktorý môže byť oxytónny, paroxytónny a proparoxytónny. Podľa toho, ako strofy medzi sebou vytvárajú zvukové zhody rozdeľujeme štyri základné rýmy:

a) *rima continua*- tyrádový (aaaa)

napr.: Tamba, tamba, tamba, <b>tamba</b> , a tamba del negro que <b>tamba</b> ; a tumba del negro, <b>caramba</b> , a caramba, que el negro <b>tamba</b> :a ¡yamba, yambó, yambambé! <sup>72</sup> ( <i>Canto negro</i> )	Tamba, tamba, tamba, tamba, tamba <sup>71</sup> černocho, čo seká trstinu, hrob černocho, márnosť, márnosť, veď černocho leží: yamba, yambó, yambambé!
--	--

b) *rima gemela*- združený (aabb)

napr.: Anheló el de naufragar      a en ese mar tibio y <b>hondo</b> :      b ¡ <b>fondo</b> b del <b>mar</b> !      a ( <i>Rumba</i> )	Hořím a polknu naprázdno. Tak plout v tvé hloubce hořké až tam, kde najdu mořské dno!
---	--

c) *rima abrazada*- obkorčenný (abba)

napr.: la camisa <b>colorada</b> a que iluminó tus <b>canciones</b> ,      b la prieta sal de tus <b>sones</b> b y tu melena <b>planchada</b> .      a ( <i>Velorio de papá Montero</i> )	farebná košeľa čo rozsvietila tvoje piesne, soľ, čo k tvojim sonom prilieha a k rovnej hrive.
---	--

d) *rima encadenada*- striedavý (abab)

napr.: Te voy a beber de un trago, - como una copa de <b>ron</b> ;      a te voy a echar en la copa - de un <b>son</b> ,      a prieta, quemada en ti misma, -	Vypijem ťa jedným dúškom, ako poldeci rumu; nalejem ťa do pohárika sonu, zúboženú, spálenú v sebe, ty si driekom mojej piesne.
--	--

<sup>71</sup> DRAE- 1. f. Ec. Banda de paño que usa el tejedor de los telares autóctonos para apoyar la cintura durante su trabajo./ kus látky, ktorá zaisťuje počas práce tkáčovi pás

<sup>72</sup> úplne čistý štvorslabičný tyrádový rým v diele nie je, preto ako príklad uvádzame päťslabičnú strofu s štyroma za sebou idúcimi tyrádovými veršami



cintura de mi canción. a  
(*Secuestro de la mujer de Antonio*)

#### 4.2.2.3 *Slabiky v španielskom verši*

Počet slabík vo verši závisí od javov metrických (sinaléfa, syneréza, dieréza a hiát) a v starších obdobiach, v renesancii a zlatom veku sa odvíjali taktiež od aferézy, synkopy a apocopy. Pre potreby našej práce ich nebudeme bližšie rozvíjať. Dôležitejším je delenie na jednoduchý a zložený verš.

- a) jednoduchý verš - ďalej sa delí na *arte menor* (2- 8 slabík) a *arte mayor* (9-11 slabík)
- b) zložený verš (12-19 slabík)

V zbierke *Sóngo Cosongo* nájdeme široké zastúpenie od jednoduchých až po zložité verše.

napr.: ¡Sangre (2) Té krve,  
que se nos va! co nám teče do kubánské hlíny!  
(*Caña*)

ceñido a la cintura como un pequeño mundo (14) S těsně přiléhajícím kruhem  
(*Mujer nueva*) rovníku kolem pasu

#### 4.2.3 *Strofa*

Samostatný verš v skutočnosti nie je ničím. Na to, aby sme ho mohli považovať za verš potrebujeme, aby sa nachádzal vedľa ďalšieho verša, a tak spolu dosiahli funkcie strofy. Tie môžu byť zložené z rovnakého počtu slabík, vtedy ide o izometrické strofy. Ak je tvorený z dvoch a viacerých strof s rôznym počtom slabík, hovoríme o heterometrických strofách. Od počtu slabík, strof a ich rýmovania potom závisia rôzne druhy strofických foriem.<sup>73</sup>

Keďže *Sóngo Cosongo* je veľmi rôznorodé nie len v oblasti verzifikácie, autor použil taktiež široké spektrum strof.

##### 4.2.3.1 *Romance*

Ľubovoľný počet osemslabičných veršov, ktoré rýmujú v párných dvojiciach, t.j.  
-a-a-a-a

napr.: Te voy a beber de un trago, - Vypijem ťa jedným dúškom,  
como una copa de ron; a ako poldeci rumu;

---

<sup>73</sup> definície k pojmom a informácie ku kapitole sme čerpali z knihy *Métrica española*, Antonio Quilis

te voy a echar en la copa	-	nalejem t'a do pohárika sonu,
de un son,	a	zúboženú, spálenú v sebe,
prieta, quemada en ti misma,	-	ty si driekom mojej piesne.
cintura de mi canción.	a	

(*Secuestro de la mujer de Antonio*)

Guillén nedodržiaval úplne tradičné strofy, preto aj tu vidíme v štvrtom verši, že je zložený iba zo štyroch slabík. Práve z tohto dôvodu nie je možné hovoriť o nejakej forme básní, pretože jeho básne sú tvorené zväčša nepravidelným počtom slabík vo veršoch, voľným rýmom, rôznym počtom veršov s trofách. Aj keď sme v zbierka našli strofu, ktorá je takmer identická so štruktúrou *romance*- teda balady, môžeme konštatovať len to, čo sme už viackrát v práci spomenuli: Nicolás Guillén sa síce inšpiroval sonetom, baladami, elégiami, cancionermi či quartetami, no vo výsledku štruktúru svojich básní prispôbil tak, aby vynikla hudobná stránka. Tým, že v diele je na ňu kladený najväčší dôraz, pôsobí dojmom veľkoleposti vytvára kontrast s chýbajúcou harmóniou v texte.<sup>74</sup>

### 4.3 Rytmus

Je hlavným rysom hudby, tanca a poézie. Rytmus básne je neoddeliteľnou súčasťou od témy a výrazu, podľa Amada Alonsa je to organizácia pocitov v jednej dynamickej štruktúre.<sup>75</sup>

V španielskej poézii je verš založený na intenzifikačnom a prízvukovom rytme. Vzhľadom k tomu, že negristická poézia bola úzko spätá s hudbou, jej základom je štvorylkový rytmus. Ide o 6/8 alebo 2/4 dobu, ktorá sa dá použiť v metrickej forme osemslabičného (*verso octosílabo*) a štvorslabičného (*verso tetrasílabo*) verša, t.j. "*verso octosílabo*" alebo "*de pie quebrado*". Taktiež majú spoločný základný rytmus a rovnaký prízvuk, či už je to v notách alebo v slabikách, vždy je to na prvej, tretej, piatej a siedmej, podľa trochejského rytmu. Na prvej, štvrtej a siedmej, podľa daktylského.

trochej	1 - 1 - 1 - 1	2/4	6/8
daktyl	1 - - 1 - - 1 -	2/4	

<sup>74</sup> ELLIS, Keith. *Nicolás Guillén: poesía e ideología: perfil libre*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

<sup>75</sup> FONT, Maria Teresa. Tres Manifestaciones de Especialismo Poético: Federico García Lorca, Nicolás Guillén y Jorge Luis Borges. *Revista Iberoamericana*, 1970, 36.73: 601-612.

naor.: El negro canta y se ajuma,  
el negro se ajuma y canta,  
el negro canta y se va.

(*Canto Negro*)

Černoch, čo spieva a pije,  
černoch, čo pije a spieva,  
černoch, čo spieva a odchádza.

Zhody v základom rytme *son* afroamerickej hudby a *romance tradicional* hispánskej lyriky nie sú bežné, ale ako sme už spomenuli, afroamerické rytmy sú variáciami tradičného európskeho rytmu. Takže tradičná kubánska lyrika odpovedá na hudobné rytmy európske a na základe toho sa predpokladá ich paralelný vývoj. Ani básnikove rytmy v diele nie sú čisto africké či európske. Vzniká na plantážach pri rasovej a kultúrnej zmesi, počas prichádzania a odchádzania z jedného kontinentu na druhý. Prechádza spolu s černochoom jeho obdobím otroctva, slobody až na koniec dostáva medzi všetky sociálne triedy.<sup>76</sup> Nicolás Guillén v jednom rozhovore povedal:

„He tratado de incorporar a la literatura cubana- no como simple motivo musical, sino como elemento de verdadera poesía- lo que pudiera llamarse poema-son, basado en la técnica de esa clase de baile tan popular en nuestro país. (...) Mis poemas sonos me sirven además para reivindicar lo único que nos va quedando que sea verdaderamente nuestro, sacándolo a la luz, y utilizándolo como un elemento poético de fuerza.“<sup>77</sup>

"Snažil som sa vložiť do kubánskej literatúry- nie ako jednoduchý hudobný motív, ale ako zložku skutočnej poézie- to, čo by sme mohli nazvať báseň-son, založenej na technike toho populárneho tanca v našej krajine. (...) Moje básne sony mi slúžia okrem iného k obhajobe toho jediného čo nám zostáva a čo je skutočne naše, tým, že to vydávam a používam ako silný básnický prvok."

Nájdeme mnoho prípadov, kde sú použité verše: šesťslabičný (*hexasílabo*) alebo desaťslabičný zložený (*dodecasílabo compuesto*), menej používané krátke romace (*romancillos*) a *seguidillas*<sup>78</sup>. V Sóngoro Cosongo je rytmus pomalší, harmonickejší,

<sup>76</sup> BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite*, Casiopea, 1998.

<sup>77</sup> AUGUIES, A. En Fernández de Castro: "*Ha surgido el poeta del son: Nicolás Guillén*" (entrevista con el seudónimo de Juan de Pueblo). *La semana*, 1930.

<sup>78</sup> DRAE- *composición métrica que puede constar de cuatro o de siete versos, de los cuales son, en ambos casos, heptasílabos y libres el primero y el tercero, y de cinco sílabas y asonantes los otros dos.* / metrická kompozícia, ktorá môže pozostávať zo štyroch alebo šiestich veršov, z krojých v oboch prípadoch, prvý a tretí sú sedemslabičné a ostatné päťslabičné a asonančné

hlbavejši, vzdialenejši komickosti než v *Motivos de Son*, snaží sa skôr o vyjadrenie melanchólie a smútku a vyjadruje tiež snahu o rozoberanie rasovej otázky viac seriózne. Guillénov rytmus, tak ako poézia o ktorej tvrdí, že je mestizo, tak aj rytmus. Nie je úplne černošský ako úplne belošský. Je mulatský.

Negrystická poézia sa začala rozvíjať spolu s kreolizmom a bola paralelná so španielskym neopopularizmom Generácie 27'. Vďaka znovunadobudnutému záujmu o ľudovosť sa autori uchýľovali k formám tradičnej lyriky, ktorá bola počas 18. a 19. st. vedľajšia. Aj preto je prekvapujúce, že po tak dlhom útlme sa autora v Latinskej Amerike k týmto metrickým formám vrátili.

#### 4.4 Básnické prostriedky použité v diele Sóngoro Cosongo

V poézii Nicolasa Guilléna nájdeme hlavne aliterácie, rýmy, jintanjáfory, opakovania, a.i., ktoré podporujú vytvárať dojem zvuku hudobných nástrojov. Taktiež nájdeme opakovanie veršov ako aj celých strof.

##### 4.4.1 Refrén

Častým prostriedkom je použitie refrénu v nejakej strofe, ktorý sa vo veršoch mení a tým postupne obmieňa celú strofu. Problémom však je, že nie vždy je táto štruktúra opakovania strofy jasná, ale v mnohých prípadoch nájdeme aj takzvané vnútorné opakovanie.

<i>napr.:</i>	No ha de ser larga la espera, rumbera buena; ni será eterna la hacha, rumbera mala; te dolerá la cadera, rumbera buena; cadera dura y sudada, rumbera mala...	Nebude dlouhé to čekání, dobrá tanečnice rumby; přijdeš naproti mé něze, špatná tanečnice rumby; budou t'ě bolet boky, dobrá tanečnice rumby; boky spocené, němé, špatná tanečnice rumby, ...
---------------	--	--

(Pregón)

#### 4.4.2 Vnútorné opakovanie

Vnútorné opakovanie- *repetición interna*, teda opakovanie istého slova v rôznych pozíciách vo verši.

*napr.:* **Sangre** de maney sin venas,  
y yo que sin **sangre** estoy;  
maney p'al que quiera **sangre**,  
que me voy.

Krv mameja bez žíl,  
a ja, ktorý nemám krvi;  
mamej pre niekoho, kto by chcel krv,  
lebo už pôjdem.

(Pregón)

#### 4.4.3 Prízvuk

Prvok, ktorým sa najlepšie napodobňuje rytmus afroamerickej hudby je vytvoriť z každého verša jednu celú vetu a ukončiť ju slovom, ktoré má prízvuk na poslednej slabike- *palabra aguda*. Tento prvok sa používa kvôli jednoduchosti rytmu a múzickému prízvuku, ktorý nahrádza údery bubnových nástrojov. Na napodobnenie nástrojov, ktorých tóny sú vyššie, sa graficky najlepšie hodia slová s koncovými samohláskami *á, é, í*. Tie, ktoré majú tóny nižšie sa graficky znázorňujú pomocou *ó* a *ú*.

*napr.:* Acuememe serembó.  
aé;  
yambó,  
aé.

Acuememe seremó.  
aé;  
yambó,  
aé.

(Canto Negro)

#### 4.4.4 Anafora

Je opakovaním slova alebo skupiny slov na začiatku veršov idúcich po sebe.

*napr.:* **carretón** de palmas verdes,  
**carretón**;

vozík zo zelených pálm,  
vozík;

<b>carretón</b> de cuatro ruedas,	vozík zo štyroch kolies,
<b>carretón</b> ,	vozík;
<b>carretón</b> de sol y tierra,	vozík zo slnka a hliny,
¡ <b>carretón!</b>	vozík!
( <i>Pregón</i> )	

#### 4.4.5 *Jintanjáfora*

Jedným z typických aspektov afrického rytmu je, že sa orientuje na čistý rytmus, teda rytmus ako taký. Základom zvukov takého rytmu je, že vyvolávajú mnoho pocitov aj bez prítomnosti lexikálnej zložky.

„La música africana ha sabido sentir y expresar la belleza del ritmo desnudo sin vestimentas de melodías.“<sup>79</sup>

"Africká hudba dokáže cítiť a vyjadriť krásu čistého rytmu bez okrášľovania melódie."

Guillén sa snaží práve o zobrazenie sentimentu, ktorý hudba vytvára pomocou slova. Používa slovo na zachytenie zvuku tak, aby fonetická hodnota textu prekonala jeho sémantický význam.<sup>80</sup> Používa k tomu *jintanjáforu*.<sup>81</sup> Jej charakteristiku vytvoril Alfonso Reyes na základe básne Mariana Brulla. Ide teda o neexistujúce slovo, ktoré má jedine rytmický a onomatopojetický význam. Je to zvuk bez sémantickej zložky. Guillén tak použil *jintanjáforu*, aby znázornil rôzne pocity alebo obrazy, ktoré evokuje slovo, len cez jeho euforický charakter. Zvuk teda prebúda zmysly, zatiaľ čo rytmus zastupuje neprítomnosť hudobných nástrojov.

*Jintanjáfora* a *onomatopeja* sú dvoma básnickými prostriedkami, ktoré patrili medzi typické pre postmodernistickú a avantgardnú poéziu, konkrétnejšie pre „*poesía pura*“.

<sup>79</sup> Ortiz, F. *La africanía de la música folklórica de Cuba*, 2nd ed.; Universidad Central de las Villas, Editora Universitaria: La Habana, 1965, 223-224.

<sup>80</sup> Taktiež. cit. 79

<sup>81</sup> DRAE- (Palabra inventada por el humanista mexicano Alfonso Reyes, 1889-1959). f. Texto carente de sentido cuyo valor estético se basa en la sonoridad y en el poder evocador de las palabras, reales o inventadas, que lo componen.

Slovo "songo" , použité v názve zbierky, ale aj v básni *Sóngoro Cosongo* zo zbierky *Motivos de Son*, znamená tanec. Primárne sa napodobňoval rytmus tanca a neskôr autori zistili, že jintanjáfora sa dá využiť aj na interpretáciu zvuku konkrétneho nástroja, ktorý sa na tvorbe piesne či hudby podieľal (napr. bongo).

#### 4.4.6 *Jintanjáfora africana*

V rámci jintanjáfory sa v negristickej poézii vyvinul ďalší literárny prostriedok, ktorý by mohlo byť jej podskupinou. Je ním "*jintanjáfora africanizada*". Ide o napodobňovanie zvuku afrických jazykov černoškého obyvateľstva a vytvorenie tak nového slova, ktoré je založené na zvukovej a tónovej podobnosti so slovom pôvodným. Vďaka tomu, že fonetické napodobnenie slov bola veľmi jednoduchá forma na vytváranie básnického rytmu, je to jednou z najčastejšie využívaných básnických prostriedkov negristickej poézie.

<i>napr.:</i> <b>Tamba, tamba, tamba, tamba,</b> <b>tamba</b> del negro que tumba: tumba del negro, caramba, caramba, que el negro tumba: <b>yamba, yambó, yambambé!</b> ( <i>Canción del bongó</i> )	Tamba, tamba, tamba, tamba, tamba černocho, čo seká trstinu, hrob černocho, márnosť, márnosť, veď černocho leží: yamba, yambó, yambambé!
--	--

#### 4.4.7 *Aliterácia*

Ďalším básnickým prostriedkom je aliterácia. Môže byť tvorená jedným písmenom alebo skupinou písmen. Najčastejšie sa tvorí spojením konsonantickej skupiny *mb* a *ng*, ktorá predstavuje zvuk rôznych druhov bubnov.

<i>napr.:</i> No ha de ser larga la espera, <b>rumbera</b> buena; ni será eterna la bacha, <b>rumbera</b> mala; te dolerá la cadera	nebude dlouhé to čekání, dobrá tenečnice rumby, přijdeš naproti mé něze, špatná tanečnice rumby, budou tě bolet boky,
---	---

<b>rumbera</b>	dobrá
buena; ...	tanečnice rumby, ...
(Rumba)	

#### 4.4.8 *Reiteración (opakovanie) a antitéza.*

Opakovanie je v básni znakom alebo snahou zvýrazniť význam hlasov, ktoré rýmujú a dať im živšiu farbu. Guillén to používa, aby dosiahol dramatickosť a efekt spomalenia. Použitie pasívneho participia tiež nájdeme v jeho zbierke.

#### 4.4.9 *Metafora*

Nicolás G. patrí medzi prvých autorov, ktorí spojili kubánsku tradíciu a avantgardu, z čoho vznikla inovatívna lyrika. Hlavnou zložkou pre tento vzťah je metafora, ktorá je nápaditá, surrealistická, symbolistická, ale stále viac prirodzená než metafora tvorená predstaviteľmi iných avantgardných smerov, tzv. -ismov.

Metafora predstavuje pre Guilléna, spolu s rytmom základ jeho poézie. Nikdy sa neodklonil od literatúry natoľko, aby jeho básne stratili význam, pretože základom pre jeho tvorbu bol kontakt s čitateľom a významová stránka diela. Počas jeho poetického vývoja mali rytmus a metafora rôzne postavenie. Konkrétne v negristickej/ mulatskej poézii začína pracovať viac s rytmom v kombinácii s terajšou tropológiou<sup>82</sup>. Základom je hľadanie a tvorenie rovnováhy medzi formou a obsahom.

<i>napr.:</i> Te voy a beber de un trago, como una copa de ron; te voy a echar en la copa de un son, ( <i>Seceustro a la mujer de Antonio</i> )	Vypijem ťa jedným dúškom, ako poldeci rumu; nalejem ťa do pohárika sonu, zúboženú, spálenú v sebe,
---	---

#### 4.4.10 *Metonymia*

Prenesenie významu na základe vecnej alebo logickej súvislosti.

<i>napr.:</i> El sol a plomo. Un hombre va al <b>pie</b> del organillo. <sup>83</sup>	Slnko ako olovo. Muž ku kolovrátku skláňa sa.
--	--

<sup>82</sup> DRAE- f. Lenguaje figurado, sentido alegórico / prenesený jazyk, alegorický význam

<sup>83</sup> vyjadruje podriadenosť človeka kolovrátku v drsných klimatických podmienkach



*(El Organillo)*

Výsledkom negristickej poézie je, že sa ako prvá snaží o pochopenie africkej kultúry. Nesnaží sa černochoch pochopiť z uhla pohľadu belocha, ale snažia sa "dostať sa im pod kožu", zachytiť skutočnosť takú aká je, hovoriť ako oni, vyslovovať ako oni. Vďaka tomu si autori vytvorili akýsi negristicko- poetický dialekt.

Africké obyvateľstvo si aj po príchode na Kubu zachovávalo svoje tradície a rituály. Tie plnili náboženskú funkciu a pomáhali pri socializácii. Náboženský akt mal pôsobiť mysteriózne a teda vyvolávať v človeku pocit strachu. Samotný pôvod okultizmu a tajomstva pochádza zo vzťahu boha a človeka, ktorý je založený na povere a zakladá sa na strachu z nepoznaného. Toto tajomstvo a by malo prepájať ľudí medzi sebou.<sup>84</sup> Černosi nenachádzali tento vzťah a okultizmus v katolíckej viere, ale práve vo svojej tradícii, ktorá sa zakladala na tanci a hudbe. To, že tieto tradície pretrvávali celé storočia dokazuje aj fakt, že dodnes černosi v oblasti Bahía uctievali bohov z pobrežia otrokov Shangó, Obatalá a iných. Na Kube prežili tieto rituály v podobe Svätej Matky, Yemayá, a iných božstiev. To je dôvod prečo negristická poézia "bojuje" s magickým a jeho čarom.

Celá táto básnická zbierka nie je len hra so zvukom, ale v prvom rade odzrkadľuje pretrvávajúci rasový problém. Pre Guilléna bola otrocká loď symbolom, ktorý bol vzdialený sloboda a vykúpeniu. Otroci počas plavieb kričali, nariekali a to všetko doprevádzali spevom. Spev bol omniprezentný a bola to jediná forma ako otroci mohli aspoň čiastočne oslobodiť svoju dušu od utrpenia. Samozrejme, nie je predmetom našej práce analyzovať obsahovú stránku knihy, ale je nevyhnutelné sa s ňou oboznámiť, aby sme pochopili lepšie verše a autorové nadšenie pre africkú kultúru.<sup>85</sup>

#### **4.5 La canción del bongó (1931)**

##### ***La canción del Bongó***

Esta es la canción del bongó:

—Aquí el que más fino sea,

Toto je pieseň bonga:

Ten, ktorý je tu najviac krehký

---

<sup>84</sup> Mansour, M. *La poesía negrista*; Ediciones Era: México, 1973, 146-147.

<sup>85</sup> Schons, D. Negro Poetry in the Americas. *Hispania* 1942, 25 (3), 309-319.

responde, si llamo yo.

Unos dicen: Ahora mismo,  
otros dicen: Allá voy.  
Pero mi repique bronco,  
pero mi profunda voz,  
convoca al negro y al blanco,  
que bailan el mismo son,  
cueripardos y almprietos  
más de sangre que de sol,  
pues quien por fuera no es de noche,  
por dentro ya oscureció.  
Aquí el que más fino sea,  
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata  
de africano y español  
(Santa Bárbara de un lado,  
del otro lado, Changó),  
siempre falta algún abuelo,  
cuando no sobra algún Don  
y hay títulos de Castilla  
con parientes en Bondó:  
Vale más callarse, amigos,  
y no menear la cuestión,  
porque venimos de lejos,  
y andamos de dos en dos.

Aquí el que más fino sea,  
responde, si llamo yo.

Habrá quién llegue a insultarme,  
pero no de corazón;  
habrá quién me escupa en público,

odpovedá, keď zvolám.

Jedni vravia: práve teraz,  
druhí vravia, idem tam.  
Ale moje drsné zvonenie  
ale môj hlboký hlas,  
zvolávajú černocho aj belocho,  
ktorí tancujú na rovnaký son,  
čierni kožou a čierni duchom,  
viac od krvi než od slnkom,  
takže ten, čo zvonku nie je ako noc,  
už z vnútra sčernel.  
Ten, ktorý je tu najviac krehký,  
odpovedá, keď zvolám.

V tejto mulatskej zemi  
Afričana a Španiela  
(z jednej strany Santa Bárbara,  
z druhej strany Changó),  
vždy chýba nejaký starý otec,  
keď nie je nazvyš pánov  
a tituly zo Španielska čo sú  
príbuzné s Bondó:  
Má väčšiu cenu byť ticho, priatelia,  
a nedávať otázky,  
pretože prichádzame z ďaleka,  
a kráčame v dvojrade.

Ten, ktorý je tu najviac krehký,  
odpovedá, keď zvolám.

Bude niekto, kto ma napadne,  
ale nie srdcom;  
bude niekto, kto ma opľuje na verejnosti,

cuando a solas me besó...

A ése, le digo:

—Compadre,

ya me pedirás perdón,

ya comerás de mi ajiaco,

ya me darás la razón,

ya me golpearás el cuero,

ya bailarás a mi voz,

ya pasaremos del brazo,

ya estarás donde yo estoy:

ya vendrás de abajo arriba,

¡que aquí el más alto soy yo!

aj keď ma v súkromí bozkával...

Tomu poviem:

Priateľu,

ešte budeš chcieť moje ospravedlnenie,

ešte budeš jesť moju pálivú omáčku,

ešte dáš mi za pravdu,

ešte udrieš po bubne,

ešte budeš tancovať na môj hlas,

ešte budeme chodiť oblapení,

ešte budeš tam, kde som ja:

ešte vystúpiš z dola nahor,

ale tu som najvyššie ja!

Základom básne sú 10, 12 a 14 slabičné verše, ktorých kontinuita je prerušovaná refrénom

*Aquí el que más fino sea, responde si llamo yo.*

Prízvuk vo veršoch nie je závislý od toho, či je slabika dlhá- krátka, silná alebo slabá, ale je fixný, vždy na prvej, tretej, piatej a siedmej slabike.<sup>86</sup> Tým je dynamika básne pravidelná, ale na druhej strane kontrastuje s prirodzeným prízvukom jazyka.

*por dentro ya oscureció (por-den-tro-yaos-cu-re-ció) 7+1*

Oxytom- posledná prízvučná slabika aj poslednou vo verši spôsobuje, že je potrebné prirátať veršu o jednu slabiku viac. Podľa fixného prízvuku v básni, platí, že prízvučná je siedma, v tomto prípade posledná slabika, takže nenastáva žiaden rozpor medzi prízvukom básne a tým prirodzeným. Naproti tomu stojí verš

*Ésta es la canción del bongó (Es-ta-es-la-can-ción-del-bon-gó) 9-1*

Opäť sa objavuje na konci verša oxytom. Ak však berieme do úvahy, že fixný prízvuk je na 7. tretej slabike od konca *-del*, čím vzniká proparaoxyton, znamená to, že oxyton sa

---

<sup>86</sup> MARTIN, Dellita L. West African and Hispanic Elements in Nicolás Guillén's "La canción del bongó". *South Atlantic Bulletin*, 1980, 47-53.

dostáva do konfliktu s prirodzeným prízvukom jazyka a stráca svoju funkciu. Tomuto javu hovoríme tiež *sincope*- synkopa. Využívaný bol hlavne v Zlatom veku a v renesancii.

Základ v básnickej forme *romance*-balada (vo funkcii sonu!) je evidentný hlavne na začiatku básne, tkz. *largo*- expozícia, ktorá je tvorená osemslabičným veršom. Verše sa preto rýmujú striedavo v asonancii hlásky "o". Celá báseň je prakticky písaná okolo dynamickej štruktúry sonu, ktorá disponuje folklórnymi prvkami, využíva prízvuk, intenzitu a onomatopojú. Práve tá sa za účelom stvárnenia zvuku bubna vyznačuje opakovaním "o", ktoré vytvára rým s okluzívnymi, dentálnymi spoluhláskami alebo sykavkami (*napr.: voy, voz, soy, son, Bondó, dos, atd'*). Takú istú funkciu má aj epifora slova "ya". Vedie to k zvukovému *crescendo* /krešendo/.<sup>87</sup> Son už nie je len vyjadrením tanca, ale aj kultúrneho synkretizmu. Prvým je náboženský synkretizmus, kde Santa Bárbara predstavuje románsku ochrankyňu vojakov a usmerňuje Changó, boha vojny a hromov západnej Afriky. Obaja sú v podstate jedným bohom, ktorý sa spojil v Santería<sup>88</sup> a je obojpohlavný: Changó- on, ako silný bojovník, boh a Santa Bárbara-ona, ako silná ochrankyňa pred búrkou. Je to teda obrazom náboženského synkretizmu na Kube.

Dôležitými prvkami sú kontrast (*napr.: negor-blanco; Unos dicen: Ahora mismo, tros dicen: Allá voy*) metafora (*napr.: En esta tierra, mulata de africano y español- Kuba; Don-* označenie príslušníkov vyššej triedy a používa sa výhradne pre kleolov (bielych) Kubáncov; *Venimos de lejos* - príchod Afričanov na ostrov, *andamos de dos en dos-* obraz mulatského obyvateľstva) a paralelizmus, ktoré vytvárajú podobu dvojitého rytmického taktu. (*napr.: Pero mi repique bronco, pero mi profunda voz; noche-oscuració*). Nesmieme zabudúť ani neologizmy (*napr.: queripardos, sol-* hnedá koža, *armiprietos, sangre-* dark skin/ dark soul- tmavá koža/ tmavá duša). Básnik taktiež veľmi efektne používa iróniu, hlavne v refréne, kde *bongó* je personifikáciou k sonu. Vysmieva všetkým tým (belochom), ktorí popierajú, že africký kult je súčasťou ich kultúrneho dedičstva, považujú seba za vyšších, ale v zároveň ich jeho hlas priťahuje, a tým, že odpovedá zvukom primitívneho nástroja, rozpoznávajú nakoniec silu Afriky a jej kmeňa.

Na rozdiel od ostatných básní, *La canción del bongó* je jediná, ktorá sa odlišuje tým, že je najviac založená na Guillénovom strachu zo stále pretrvávajúceho rasového konfliktu na Kube.

---

<sup>87</sup> výraz, ktorý sa používa v hudbe na vyjadrenie stúpajúceho charakteru skladby, zosilňujúca sila

<sup>88</sup> systém spoločného náboženstva medzi katolíckmi a tradičnou kultúrou yoruba (pochádzali z oblasti rieky Niger v Nigérii, Afrika)

## 5 Záver

Nicolás Guillén je určite jedným z najväčších kubánskych básnikov. Bol hlasom ľudu a hlasom černocho. Jedinečnosť jeho písania sa ukázala v autentike diela. Dokázal tvoriť poéziu tak, ako by ju písal černoch, ktorý prežil otroctvo a spoločenský útlak. Navyiac dával dôraz na to, aby nestratila svoj typický charakter a nebola ochudobnená o hudbu a ľudové tóny.<sup>89</sup> Nesmieme však zabudnúť, že sám o sebe hovorí ako o mulatskom, nie černošskom básnikovi. Z jeho pohľadu je zjavné, že na ostrove žije kubánsky národ a kubánska kultúra.

Predmetom našej práce bolo zamerať sa na zvukovú, rytmickú a formálnu stránku básní Nicolása Guilléna. K tomu sme vychádzali zo zbierky *Sóngoro Cosongo* a pre porovnanie autorovho vyzretia a literárneho posunu sme neraz zbierku porovnávali s knihou *Motivos del son*. Výsledkom tohto porovňovania bolo zistenie, že v *Sóngoro Cosongo* sa autor síce nehral so slovíčkami, ale jej sociálne, kultúrne a spoločenské otázky z nej robia hodnotnejšiu a vyzretejšiu v otázke tém.

Naším zámerom bolo najprv objasnenie politicko- kultúrneho kontextu Kuby zo začiatku 20.st. (ale aj predkoloniálneho a koloniálneho obdobia). Naša pozornosť sa sústreďovala hlavne na černocho a jeho spoločenské postavenie na ostrove. Od príchodu na kontinent až do konca 19.st. černoch žil v nemilosrdnosti, a je priam neuveriteľné akú silu, aj napriek tomu, ukázal pri boji za svoje spoločenské postavenie. Radosť, smútok, hnev, beznádej sú všetko pocity prenesené do hudby, z ktorej môžeme čerpať inšpiráciu už viac než pol druhu tisícročia. Na Kube už dávno neplatí, že černoch a beloch sú otrok a pán. Na jednej strane nám sociálny kontext pomohlo pochopiť lepšie dôvody, ktoré boli podmetom pre vznik negristickej poézie, na druhej sme mohli lepšie porozumieť samotným básniam. Či už to bolo politickým obdobím, v ktorom Nicolás Guillén vyrastal, rozkvetom kubánskej hudby alebo komunistických ideálov, dovezených z Európy, na otázku, čo najviac ovplyvnilo jeho tvorbu ani teraz nevieme jednoznačne odpovedať. Pravdepodobne to bolo spojenie všetkých týchto faktorov, ktoré dokázali z Guilléna vyformovať sociálno- politického básnika, dávajúceho veľký dôraz na formálnu stránku diela.

V druhej časti sme sa zameriavali viac na konkrétne príklady básnických prostriedkov, strof, tém a hudobných prvkov, ktoré diele ďaleko predčili naše očakávania nie len množstvom, ale aj kvalitou a originálnym spracovaním. Jeho poézia nebola zaujímavá len pre odborné publikum tým, že dokázala skombinovať klasickú španielsku poéziu, teda jej metriku

---

<sup>89</sup> AUGIER, Angel; BERNSTEIN, Joseph M. *The Cuban Poetry of Nicolas Guillen*. Phylon (1940), 1951, 29-36.

s rytmom sonu, a to všetko zabalené do voľného veršu, pochádzajúceho od ultramadernistických škôl. Aj napriek častej absencii rýmu medzi veršami a tiež použitím nepravidelnej metriky dokázal vytvoriť poéziu, ktorá bola muzikálna, umelecky hodnotná a vo svete uznávaná. Základom bol son, zo začiatku spievaný v podaní Sexteto Habanero či Trío Matamoros, no našiel si svoje uplatnenie aj na papieri. Práve táto diverzita jeho básní bola dôvodom prečo sme sa rozhodli uviesť čo najviac ich príkladov publikovaných v zbierke. Dúfame, že sa nám podarilo zachytiť komplexnejšie jeho dielo, poukázať na použitie jintanjáfor, onomatopojí, aliterácií, anfór, využitie prízvuku, či opakovania slov a potvrdiť tak názor nejedného literárneho kritika o tom, že prvé diela Nicolása Guilléna sa sústredili najmä na formálnu a zvukovú stránku.

## **Resumen**

Nicolás Guillén es, sin duda, uno de los más grandes poetas cubanos. Era la voz del pueblo y la voz de los negros. Era capaz de producir poesía como si la hubiera escrito un hombre negro que sobrevivió la esclavitud y la opresión social, además sin perder su carácter distintivo de la música folklórica y sus tonos. Pero no debemos olvidar que él mismo no se consideraba un poeta negro, sino un poeta mulato. Para él, en la isla viven el pueblo cubano y la cultura cubana.

El objetivo de nuestro trabajo fue centrarse en el sonido, los aspectos rítmicos y formales de la poesía Nicolás Guillén. Partimos de la colección *Sóngoro Cosongo* y para comparar la maduración literaria del autor, a menudo comparamos el libro con la colección antecedente, *Motivos del son*. Como el resultado de esta comparación fue el descubrimiento que *Sóngoro Cosongo* ya no fue un juego de palabras (como en *Motivos del son*), pero sus temas concentrándose en los problemas sociales, culturales y sociales hacen que el libro es estéticamente más valioso y muestra la madurez del poeta.

Nuestro primer objetivo era aclarar el contexto cultural y político de Cuba a principios del siglo XX (pero también del período precolonial y colonial). Nuestra atención se centra principalmente en el hombre negro y su estatus social en la isla. Para nosotros, puede ser incomprendible, pero después de todas las atrocidades tras cuales pasó el negro desde la llegada al continente hasta finales del siglo XIX, mostró la fuerza para luchar por su estado social. La alegría, la tristeza, el enojo y los sentimientos de desesperanza están transferidas a la música de la que podemos sacar inspiración ya más de quinientos años. Ya no es verdad que en Cuba la relación entre un hombre negro y hombre blanco es como el esclavo y su amo.

Por un lado, lo antes mencionado nos ha ayudado a comprender mejor las razones que dieron lugar a la aparición de la poesía negrista, por otro podemos entender mejor los poemas. Si se trataba de un período político en el que se crió Nicolás Guillén, floreciente música cubana o ideales comunistas importados de Europa, la pregunta qué fue lo que más influyó en su obra, incluso ahora no podemos claramente contestar. Probablemente fueron todos estos factores que han demostrado a Guillén como un poeta de temas socio-políticos, dando gran importancia a los aspectos formales de la obra.

En la segunda parte nos centramos más en los ejemplos específicos de composiciones poéticas, bastón, temas y elementos musicales. Estos superaron nuestras expectativas, no sólo en cuanto a la cantidad sino también a la calidad y el tratamiento original. Su poesía no sólo era interesante para el público profesional por ser capaz de combinar la poesía española clásica, por su ritmo y métrica del son, todo envuelto en verso blanco, derivado de las escuelas ultramodernistas. A pesar de la frecuente ausencia de rima entre los versos y también el uso de métricas irregulares, fue capaz de crear poesía que era musical, con un valor artístico reconocido en todo el mundo. La base era el son, inicialmente cantado por los grupos Sexteto Habanero y el Trío Matamoros, pero posteriormente encontró su aplicación también en el papel. Es esta diversidad de sus poemas que fue la razón principal para elegir y poner como ejemplos la mayor parte posible de sus poemas publicados en la colección. Esperamos que hayamos logrado captar una gran parte de su labor para destacar el uso jintanjáforas, onomatopeyas, aliteraciones, anáforas, utilice del acento, la repetición de las palabras y que hayamos confirmado la opinión de muchos críticos literarios que dicen que la primera época de la obra de Nicolás Guillén se centró principalmente en el aspecto formal y musical.

## **Resumé**

Nicolás Guillén is certainly one of the greatest Cuban poets. He was the people's voice, the voice of blacks. Moreover, he was able to produce poetry with such a great feeling as he would survive slavery and social oppression and in addition, it still kept its distinctive character as well as folk music and tones.

However, it is necessary not to forget that he considered himself to be a mulato poet rather than negro poet. From his perspective, Cuba culture is strongly presented on island of Cuba.

The main aim of this thesis is to focus on the rhythmic, music and formal aspect of Nicolás Guillén's poetry. To be able to do what has been mentioned, we had to compare the collection *Sóngoro Cosongo* with his previous book called *Motivos del son*. As to the results, *Sóngoro Cosongo* was focused more on political, social and cultural issues than *Motivos del*

*son*, and this is the reason why *Sóngoro Cosongo* is more valuable in above-mentioned questions.

Firstly, we had to deal and clarify the political and cultural context of Cuba in early 20th century, pre-colonial and colonial period. Black man and his/her social status on the Cuba island has been strongly emphasised. The fact, that black man was able to survive all torture and slavery and still fight his social status might seem incomprehensible. Joy, sadness, anger, feelings of hopelessness are all transferred to the music from which we can draw inspiration for more than a half millennia.

It is not true, that relationship between black and white man is that of slave and master on Cuba. In addition, it helped us to understand better the reasons which gave rise to the emergence of negro poetry, on the other we can better understand the poems themselves. Whether it was a political period in which Nicolás Guillén grew up, flourishing Cuban music or communistic ideals, imported from Europe, the question what influenced his work the most remains unanswered till today. Probably it was that all these mentioned factors, which have proved of Guillén shaped and socio-political poet, giving great emphasis on the formal aspects of the work.

Secondly, we focused more on specific examples of poetic compositions, stave, themes and musical elements that work far exceeded our expectations, not only the quantity but also the quality and original treatment.

His poetry was not only interesting for a professional audience that was able to combine classical Spanish poetry, thus its metric rhythm of son, all wrapped in blank verse, derived from ultra-modernistic schools. Despite the frequent absence of rhyme between verses and also using irregular metrics, he was able to create poetry that was musical, artistic value and recognized worldwide. The basis was a son, initially sung in bringing Sexteto Habanero or Trio Matamoros, but found their application and on paper.

Because of the diversity of his poems, we decided to make the most of their examples published in given thesis. We believed that we have managed to capture the complex work to highlight the use of *jintanjáfora*, *onomatopoeia*, *alliteration*, *anfora*, use of accent whether repetition of words and confirmed the view of many a literary critic that the first work of Nicolas Guillen focused mainly on formal and sound page.



## 6 Bibliografía

### Primárna literatúra

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo: poemas mulatos*. Presencia Latinoamericana, 1931.

*Nicolás Guillén- Antilské rytmy*, Klub přátel poezie, Praha: Československý spisovatel, 1980

GUILLÉN, Nicolás. *Antología*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 2002.

MARTIN, Dellita L. West African and Hispanic Elements in Nicolás Guillén's "La canción del bongó". *South Atlantic Bulletin*, 1980, 47-53.

CASTELLANOS, Jorge; CASTELLANOS, Isabel. *Cultura Afrocubana, IV tomos*. Ediciones Universal, Miami 1988

### Sekundárna literatúra

AUGIER, Angel; BERNSTEIN, Joseph M. The Cuban Poetry of Nicolas Guillen. *Phylon (1940)*, 1951, 29-36.

BARCHINO, Matías; MARTÍN, María Rubio (ed.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Univ de Castilla La Mancha, 2004.

BARCHINO, Matías; MARTÍN, María Rubio (ed.). *Nicolás Guillén: hispanidad, vanguardia y compromiso social*. Univ de Castilla La Mancha, 2004.

BARNET M. *Apuntes sobre el folklore cubano*, Dirección Provincial de Cultura, 1966.

BENÍTEZ ROJO, A. *La isla que se repite*, Casiopea, 1998.

ELLIS, Keith. *Nicolás Guillén: poesía e ideología: perfil libre*. Ciudad de La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1987.

FERNÁNDEZ RAMOS, M. A. *Bailes populares cubanos*. Pueblos y educación, 1976.

FONT, Maria Teresa. Tres Manifestaciones de Especialismo Poético: Federico García Lorca, Nicolás Guillén y Jorge Luis Borges. *Revista Iberoamericana*, 1970, 36.73: 601-612.

HUGGINS, Nathan Irvin. *Harlem renaissance*. Oxford University Press, 2007.

KUTZINSKI, Vera M. *Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction*. Callaloo, 1987, 161-167. JSTOR.

- KUTZINSKI, Vera M. *Fearful Asymmetries: Langston Hughes, Nicolás Guillén and "Cuba Libre"*. *Literary into Cultural Translation*, vol. 34, č. 3/4, Diacritics, 2004.
- MAGLIA, GRACIELA. Cuba en la "Machina" poética: La euforia identitaria del joven Guillén. *Latin American Literary Review*, 2009, 82-103.
- MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. Era, 1973.
- MANUEL, Peter. From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music. *Latin American Music Review*, 2009, 30.2: 184-212.
- MARTIN, Dellita L. West African and Hispanic Elements in Nicolás Guillén's "La canción del bongó". *South Atlantic Bulletin*, 1980, 47-53.
- MARTINEZ ESTRADA, E. *La poesía de Nicolás Guillén*. Calicanto S.R.L., 1977.
- MILLER, Marilyn. (Gypsy) Rhythm and (Cuban) Blues: The Neo-American Dream in Guillén and Hughes. *Comparative Literature*, 1999, 324-344.
- MOREJÓN, Nancy; FRYE, David. Cuba and its deep Africanity. *Callaloo*, 2005, 933-951.
- MOREJÓN, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- MOBLE, Enrique. Ethnic and Social Aspects of Negro Poetry of Latin America. *The Phylon Quarterly*, vol 18, č. 4, Clark Atlanta University, 1957, str. 391-401.
- OKPEWHO, Isidore; DAVIES, Carole Boyce; MAZRUI, Ali Al'Amin (ed.). *The African Diaspora: African origins and new world identities*. Indiana University Press, 1999.
- OPATRNÝ, Josef. *Stručná historie státu: Kuba*. Libri, 2002.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Fundación Biblioteca Ayacuch, 1987, str. 129-135
- PEREIRA, M. Balada de las dos lanzas. *Primavera*, vol.4, č. 76, 2006, str. 95-107
- PRESCOTT, Laurence E. A Conversation with Nicolás Guillén. *Callaloo*, č. 31, 1987, 352-354.
- PRESCOTT, Laurence E. *Afro-Hispanic and Caribbean Literatures in Recent Theory and Criticism: Affirmations and Implications*. 1996. JSTOR.

RAFAEL, L. *Continuidad de la renovación poética hispanoamericana: la metáfora y el ritmo en José Martí y Nicolás Guillén*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, 2002.

ROBBINS, James. The Cuban "Son" as Form, Genre, and Symbol. *Latin American Music Review*, 1990, 182-200.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. Ariel, 1984.

Schons, D. Negro Poetry in the Americas. *Hispania* 1942, 25 (3), 309–319.

SIEBENMANN, Gustav. *Los estilos poéticos en España desde 1900: Gustave Siebenmann; versión española de Ángel San Miguel*. Gredos, 1973.

TOUS, A. *La poesía de Nicolás Guillén*. Cultura Hispanica, 1971.